

# Media als tijdachines

## Over de visualisering van de historische cultuur

**Frank van Vree** Het verleden is populair. Steeds meer wordt het beeld van het verleden gevormd door film en televisie. Die bieden tal van nieuwe mogelijkheden, maar gaan door versimpeling en dramatisering vaak voorbij aan essentiële vragen over dat verleden.

Een willekeurige zaterdagavond. Het televisiescherm toont het verleden in verschillende gedaanten. Journaals, opgehaald uit de archieven, enkele historische documentaires, onder meer over de burgeroorlog in Soedan en over persfotografie in de jaren twintig, en drie lange speelfilms - nog afgezien van een bonte verzameling kunst- en filmhistorische programma's, westerns en bijbelse drama's. Dankzij de kabel kunnen wij ons moeiteloos verplaatsen van het Brabantse platteland in het interbellum naar West-Duitsland in de jaren vijftig, China ten tijde van de Bokseropstand of de Sovjet-Unie onder Stalin. Met enig zoekwerk biedt ook de regionale kabelmaatschappij wat het Amerikaanse station *History Channel* bij zijn oprichting in 1994 beloofde: 'All of History. All in One Place' (Sobchack 1976, 4).

Onder de programma's die deze avond werden vertoond was ook *Utomlyonnye Solntsem* (1994), een speelfilm van de Russische cineast Nikita

Mikhalov, bekend geworden met films als *Oblomov* en *Urga. Utomlyonnye Solntsem* - wat zoveel betekent als 'Verbrand door de zon' of, mooier, 'Verteerd door de zon' - is een indringende speelfilm, met poëtische en soms raadselachtige beelden, traag als het onderwerp ervan, het leven rond een datsja op een hete zomerdag in 1936. Maar die idylle gaat in rook op wanneer een van de hoofdpersonen, een generaal met een menselijk gezicht die zijn sporen in het nieuwe Rusland heeft verdiend en zijn positie veilig waant, op verdenking van samenzwering tegen kameraad Stalin wordt weggevoerd. Zo rekent Mikhalov, die het 'dagelijkse' communisme en de megalomanie van Stalin tekent met een mengeling van spot en milde ironie en tegelijk uitdrukking geeft aan een zekere nostalgie - in een dubbele betekenis: nostalgie naar de jaren dertig en vandaar naar het Rusland van voor de revolutie - tenslotte toch ondubbelzinnig af met de oude orde.

### Gevangen door film en foto

Niet alleen als filmdrama, ook als voorstelling van het verleden kan *Verteerd door de zon* geslaagd en effectief worden genoemd. De beelden zijn mooi en licht, zowel die van het landschap als die van de mensen, de sfeer is romantisch, de toon niet zonder humor en het verhaal onderhoudend, al verliest het halverwege iets van zijn spanning. De film verleidt de toeschouwer, die zich, al is het maar voor enkele fracties van tijd, in de film waant: hij is op die momenten de 'gevangene' van een voorstelling van een gefingeerd verleden (Rosenstone 1988, 1177). De beelden wekken de suggestie dat we door een raam naar voorbije gebeurtenissen kijken, dat we mensen en plaatsen ervaren zoals zij werkelijk zijn geweest.

De werkelijkheidsillusie van foto en film speelt ons hier parten: of het nu gaat om fictie of non-fictie, we 'vertrouwen' de beelden omdat ze zo dicht bij onze ervaringswereld staan en we onze eigen ogen nu eenmaal geloven. In tegenstelling tot geschreven teksten laten de beelden ons *echte* mensen en voorwerpen zien en dat verschaft de voorstelling een vanzelfsprekende legitimiteit. Anderzijds laten concrete beelden weinig ruimte voor de eigen verbeelding - ze geven niet de historische sensatie die is verbonden met een overgeleverd voorwerp (de divan van Freud) of een historische omgeving (een terp), gebaseerd op een imaginaire verbondenheid in ruimte en tijd (Hamilton 1997, 81-87).<sup>1</sup>

Natuurlijk weten we dat foto en film representeren en niet de waarheid of objectieve realiteit belichamen, maar ze werken wel zo op ons in: de beelden en de begeleidende geluiden bedwelmen ons als het ware en maken het ons moeilijk afzijdig, afstandelijk en kritisch te blijven (vgl. Hamilton 1997, 81-87). Regisseur Mikhalov lijkt de toeschouwer op dit punt echter een handreiking te willen doen. In

enkele scènes verschijnt namelijk een vuurbol of bolbliksem, die in een onberekenbare baan rondsuis om onverwacht een willekeurig doel te treffen. Hiermee wijkt de film af van wat gewoonlijk wordt aangeduid als 'de conventies van Hollywood'. In de enigszins surrealistisch aandoende scènes met de bolbliksem, die fungeren als symbolische verwijzing naar het noodlot - in dit geval van de Stalinistische terreur - wordt gebroken met de werkelijkheidsaanspraken van de film.

### Een dubbel karakter

De vraag is echter of de suggestie dat de film de historische werkelijkheid representeert door deze symboliek wezenlijk wordt aangetast. Men zou kunnen betogen dat het thema van de film door een dergelijke verwijzing naar de onvoorspelbaarheid van het lot aan herkenbaarheid wint en de voorstelling niet minder aannemelijk maakt, vooral ook omdat buiten deze scènes niets is nagelaten om een zo authentiek en geloofwaardig mogelijk beeld te schetsen, niet alleen in de sfeer van lokatie, kleding en rekvisieten, maar ook door de natuurlijk ogende verwevenheid van individuele levens en maatschappelijke ontwikkelingen. *Verteerd door de zon* had dan ook kunnen beginnen met de woorden waarmee de befaamde televisieserie *Holocaust* in 1979 bij het publiek werd geïntroduceerd: 'It is only a story. But it really happened.' Treffender dan met deze twee korte en schijnbaar triviale zinnen kan het dubbele karakter van de historische speelfilm als genre niet worden aangegeven. Het 'it' uit de eerste zin is namelijk een ander dan het 'it' in de tweede zin: het eerste verwijst naar het fictieve verhaal, het tweede naar de historische context.

Hoeveel mensen zullen die zaterdagavond naar *Verteerd door de zon* hebben gekeken? Er was forse concurrentie op de andere populaire kanalen - *pulp fiction* draaide tegelijk op een

ander net - maar wanneer we uitgaan van de gemiddelde spreiding van kijkers in Nederland zullen het er toch wel gauw zo'n miljoen zijn geweest. Een miljoen televisiekijkers: zo'n enorm publiek zal geen boek over Stalin ooit bereiken, zelfs geen populair werk.

### Het verleden als bewegend beeld

Voor veel historici zal deze massale belangstelling voor het verleden niet meer zijn dan een pleister op een stekende wond. De audiovisuele geschiedschrijving lijkt de professionele beoefenaar van het vak voorgoed te veroordelen tot een plaats in de marge. Zijn inspanningen worden niet alleen genegeerd, maar zelfs tenietgedaan. De speelfilms, series en documentaires staan haaks op de mores en idealen van de academische geschiedschrijving. Die liggen in het optekenen van wat is gebeurd, en waarom, en wat daarvan de gevolgen waren, in het tonen van de waarden en voorstellingen van een tijd en de tegenstrijdigheden daarin, in het blootleggen van de verhoudingen tussen individu en collectief. De historicus zoekt naar authenticiteit, waarbij het vreemde, het anders zijn van het verleden, eerder wordt benadrukt dan weggemasseerd. De geschiedschrijver, aldus Natalie Zemon Davis, 'vertelt van het verleden', eerder dan dit te herscheppen of uit te beelden: de historica geeft een interpretatie die tegelijkertijd - door de argumenterende vorm, door de verwijzingen en voetnoten - ter discussie wordt gesteld (Zemon Davis 1991, 39-40).

Zowel de speelfilm als de televisieserie, de compilatiefilm en de gedramatiseerde documentaire neigen er in de ogen van academische historici daarentegen toe het verleden te comprimeren tot een enkelvoudig, lineair verhaal, dat in wezen slechts één interpretatie toelaat - een voorstelling die alternatieven ontkent en geen recht doet aan de complexiteit van verbanden en de subtiele

verscheidenheid aan motieven, vormen, gedachten (Rosenstone 1988, 1174). Terwijl het in de academische geschiedschrijving gaat om het debat, om het aanvaardbaar maken van generalisaties en interpretaties op basis van argumenten en bronnen, om reflectie, presenteert de visuele geschiedenis een eendimensionaal beeld. 'Twijfel is niet visueel,' aldus het sceptische oordeel van een Amerikaanse historicus (Herlihy 1988, 1189-1190). Het is een gedachte die zelfs door uitgesproken verdedigers van de audiovisuele geschiedschrijving wordt onderschreven, zoals hieronder zal blijken. Film en televisie bieden tal van nieuwe mogelijkheden, maar lenen zich vanwege de heersende conventies en het karakter van de beeldtaal logisch gezien niet voor een genuanceerd, abstract en complex historisch betoog.<sup>2</sup>

### Hedendaagse 'storyteller'

Maar het werkt. Het werkt zeer goed zelfs. Al meer dan twintig miljoen Amerikanen hebben zich de afgelopen twee jaar aangemeld als abonnee op *History Channel*, een van de laatste loten aan de al zo rijke boom die *pay-tv* heet. Vierentwintig uur per dag kan de kijker genieten van documentaires, speelfilms, quizzen en andere historisch getinte programma's. Het verleden is populair. Historische speelfilms - denk aan *Schindler's List*, *JFK* en *Evita* - zijn goed vertegenwoordigd onder de kassuccessen van de laatste jaren. Tot in alle uithoeken van de wereld wordt het beeld van het verleden in toenemende mate gevormd door film en televisie. Niet alleen groepen die min of meer 'on gevoelig' zijn voor het geschreven woord, maar ook de cultureel onderlegde lagen van de samenleving ondergaan de wervende kracht van de audiovisuele voorstellingen van het verleden.

Geen wonder dat grote film- en televisie maatschappijen brood zien in het

verleden. Het Amerikaanse netwerk dat begin jaren tachtig vijftien miljoen dollar investeerde in de productie en marketing van een achttien uur durende televisieserie over de Tweede Wereldoorlog, *Winds of War*, kon tevreden vaststellen dat met honderdveertig miljoen kijkers 'meer mensen de oorlog herleefden dan erin gevochten hadden' (Kaes 1990, 111). De serie *People's Century*, gemaakt in het zicht van het einde van het millennium, mikt als wereldgeschiedenis op een nog groter publiek. En er wordt natuurlijk meer geproduceerd dan deze dure en aandachttrekkende series - vooral voor de televisie, door de socioloog George Gerbner gekarakteriseerd als de belangrijkste *storyteller* van de moderne samenleving, als de vertolker van de verhalen die orde moeten scheppen in de chaos van feiten uit het verleden en het heden en deze betekenis geven.

De rol van de geschiedschrijver als verteller lijkt hiermee in het gedrang te komen. Anton Kaes, auteur van een baanbrekende studie over de verbeelding van de geschiedenis in de naoorlogse Duitse cinema, heeft deze ontwikkeling een aantal jaren geleden in een lezing treffend geïllustreerd met een fragment uit een film van Monty Python. Het is een typische Python-scène: een erg Britse professor in de geschiedenis, gefilmd in het open veld, zijn witte haren wapperend in de wind, die zijn verhaal vertelt op een toon die het midden houdt tussen *stiffness* en jongensachtigheid, en dan plotseling uit beeld wordt weggerukt door een fictieve, maar niettemin lijfelijk aanwezige historische figuur, een woeste ridder op een paard.

### Vooroordelen en misverstanden

Er leven veel bezwaren tegen de visualisering van de historische cultuur. Maar in hoeverre snijden de geopperde bezwaren tegen deze vorm van geschiedschrijving ook werkelijk hout? Om

dat vast te stellen moet eerst een aantal argumenten worden ontdaan van vooroordelen en misverstanden. Het is een opgave waaraan men niet kan ontkomen, al was het maar omdat de visualisering van de geschiedenis een onomkeerbaar proces is.

In de eerste plaats heeft het wantrouwen jegens het beeld in relatie tot 'echte' kennis een lange traditie in de westerse cultuur. Vijf eeuwen geleden sprak Erasmus over beelden als een belemmering voor kennis van de openbaring. Ruim vier eeuwen later schreef die andere Nederlandse humanist, Johan Huizinga, dat 'de geest van lieverlede zoveel stof en gelegenheid tot de louter visuele apperceptie van het verleden heeft gekregen, dat hij het lezen erover en het denken erover dreigt te gaan verwaarlozen' (Kempers 1995, 11 e.v., Huizinga 1984, 2). Overigens dacht de historicus bij 'visuele apperceptie' nog voornamelijk aan schilderijen, artefacten en platen.

In de kritische bejegening van de audiovisuele geschiedschrijving valt nog een andere constante te bespeuren: een zekere weerzin en desinteresse jegens de populaire cultuur als zodanig. Het lijdt geen twijfel dat deze houding een rol heeft gespeeld bij de late 'ontdekking' van deze vormen van geschiedschrijving, in Europa nog later dan in de Verenigde Staten, maar dat land kan dan ook als de bakermat van de moderne massacultuur worden beschouwd.

### De kritiek ontleed

Het zou niettemin onjuist zijn de bezwaren eenvoudig te herleiden tot dergelijke culturele predisposities. Een nadere ontleding van de kritische argumenten laat bijvoorbeeld een duidelijk onderscheid zien tussen de kritiek op de *conventies* en die op de *intrinsieke eigenschappen* van de audiovisuele geschiedschrijving. Conventies zijn - precies zoals in de literatuur of de wetenschap - in de

eerste plaats verbonden aan een genre, zoals de Hollywood-speelfilm, de gedramatiseerde televisiedocumentaire of de non-fictiefilm. De intrinsieke kenmerken zijn daarentegen verbonden met de eigenschappen van de audiovisuele media als zodanig. In die zin kan de discussie over de visualisering van de historische cultuur worden beschouwd als een variant op het debat over de moderne media en de dreigende teloorgang van het schriftelijke discours. Een somber stemmend debat waaraan namen zijn verbonden als die van George Steiner (die zijn mening overigens heeft herzien), Alain Finkielkraut en Neil Postman, en waaraan onlangs nog Pierre Bourdieu een weinig opwekkende bijdrage leverde: ‘La télévision (...) fait courir un danger très grande aux différentes sphères de la production culturelle, art, littérature, science, philosophie, droit (...) elle fait courir un danger non moins grand à la vie politique et à la démocratie’ (Bourdieu 1996, 5).

De kritiek op de audiovisuele geschiedschrijving richt zich in de eerste plaats tegen de heersende conventies: de commercialisering, de zucht naar spektakel en emoties, de oppervlakkigheid, het gebrek aan ernst. De horror vacui - geen bewegend beeld betekent: de kijkers zappen weg - botst dikwijls met het natuurlijke gebrek aan beschikbare, bruikbare en - met het oog op de tegenwoordig tot krankzinnige hoogte oplopende rechten - ook betaalbare bronnen. Bij gebrek aan materiaal moet de regisseur besluiten om items te laten liggen of, bijvoorbeeld, een getuige of deskundige als *talking head* de kijker uitleg te laten geven. Aan een kritische bewerking van het archiefmateriaal of de verklaringen van de (oog)getuigen, die ook een zekere dramatische kracht dienen te bezitten, komt men vaak niet toe. Voor uitleggende teksten is evenmin veel plaats in een film of televisieprogramma: kijkersonderzoek wijst uit dat de gesproken

tekst niet omvangrijker mag zijn dan dertig woorden per minuut en bovendien synchroon moet lopen met de beelden om niet te verdwijnen (Wember 1976, 85-92; Findah en Hoijer 1979, 7-21).<sup>3</sup> Alleen om die reden al kan van een samenhangend, genuanceerd betoog geen sprake zijn.

Ook de intrinsieke eigenschappen van het medium zelf geven aanleiding tot kritische reflectie. Een aantal daarvan is reeds genoemd, zoals het sequentiële karakter van film en televisie en de natuurlijke dominantie van het beeld over het woord, waardoor de audiovisuele media zich niet of nauwelijks lenen voor een uitvoerig en ingewikkeld analytisch betoog. Maar er is nog een ander, zwaarder wegend verschil tussen ‘woord’ en ‘beeld’. Een verschil dat van cruciale betekenis is, juist omdat het geen betrekking heeft op toevallige en veranderlijke kenmerken van film en televisie, maar om de eigenschappen van de ‘beeldtaal’ als zodanig. Een picturale voorstelling is analoog of iconisch en volgt niet, zoals in de taal, bepaalde grammaticale regels; haar verband is relationeel, waarbij het geheel en de delen elkaar wederzijds beïnvloeden. De voorstelling laat als het ware geen ruimte open en dat vraagt - in het geval van een historische film - om een detaillering die in de geschreven geschiedenis vaak niet te realiseren is (eerder omgekeerd: het gebruik van de leegte is onderdeel van de strategie van de schrijver). Wat visueel wordt waargenomen, heeft de gedaante van een *Gestalt* en de kracht van de voorstelling ligt dan ook in de presentatie, in de directe en nadrukkelijke ervaring van de aanwezigheid van de voorstelling. De voorstelling suggereert een directe, onbemiddelde toegang tot het verleden (Buunk 1994, 162-168).

#### **Analoge kennis**

Het is precies deze combinatie van noodzakelijke ‘volheid’ en niet-logische

ordering en de dwingende kracht van de aanwezigheid van de visuele voorstelling die het medium in de ogen van schrijvers, historici en andere wetenschapsbeoefenaren, gepokt en gemazeld in het schriftelijk discours, ongeschikt maken voor werkelijke kennisoverdracht. Anderen zijn evenwel van mening dat elk medium op zijn eigen merites moet worden beoordeeld en betogen dat visuele geschiedenis ook nieuwe perspectieven opent (Rosenstone 1995, passim). Nog afgezien van de didactische, heuristische en retorische mogelijkheden, bij of naast geschreven en gesproken teksten, produceren audiovisuele beelden immers ook kennis: geen logische kennis maar analoge kennis - door aspecten van de werkelijkheid te tonen die geheel of gedeeltelijk aan teksten ontsnappen - kleuren, geluiden, vormen, landschappen, beweging, lichamelijke emoties. Deze analoge kennis fungeert niet alleen als hulpmiddel voor ons ‘logisch’ begrijpen van de wereld, maar ook als bron voor andere vormen van kennis - emotionele kennis bijvoorbeeld. Daarbij komt dat beelden door hun analoge karakter doorgaans geen ingewikkelde vertalingen vergen en daardoor een vrijwel universele zeggingskracht kunnen krijgen.

#### **De verleiding van het beeld**

Gelet op de potentiële mogelijkheden van de audiovisuele media kan men zich afvragen of ‘kennis’ en ‘begrip’ van het verleden niet dikwijls te eng, te cerebraal worden opgevat, en of historici daarmee hun vak en hun publiek niet te kort doen. De urgentie van deze vraag werd nooit zo pijnlijk gedemonstreerd als in het geval van de televisieserie *Holocaust* in 1979. Het moment waarop deze serie werd gelanceerd, was niet toevallig. Sedert de jaren zestig was Auschwitz - als metafoor voor de vervolging en vernietiging van joden, zwakzinnigen, zigeuners en andere door de nazi’s als

minderwaardig beschouwde groepen - teruggekeerd in het westerse denken, de politiek en de literatuur. De discussies gingen niet alleen over de betekenis van de *Endlösung* voor de westerse beschaving, maar ook over de representatie ervan in beeld en schrift (zie Van Vree 1995). Van verschillende kanten werd betoogd dat de vernietiging zo ‘onvoorstelbaar’ was, dat zij ook niet kon of mocht worden voorgesteld, behalve door de overlevenden. Slechts de materiële resten en het zwijgen zouden overblijven als verwijzing naar het Onzegbare. Er was evenwel ook kritiek op dit standpunt: het ontbreken van iedere mogelijkheid tot empathie zou wel eens onvoldoende kunnen zijn om de herinnering aan deze onbegrijpelijke verschrikkingen ook onder naoorlogse generaties, opgroeiend in een grotere culturele en etnische diversiteit, levend te houden (Appelfeld 1989, 92, Anders 1979).

Midden in dat - intellectuele - debat kwam de serie *Holocaust*. En de schok was groot. Voor het eerst werd een publiek van honderden miljoenen kijkers geconfronteerd met een tot dan toe zelden verbeelde geschiedenis, op een manier die weliswaar weinig aan duidelijkheid te wensen overliet maar niettemin de discussie over de representatie van de vervolging en vernietiging in één klap op scherp stelde.<sup>4</sup> De serie vertelt de geschiedenis van de fictieve familie Weiss en hun dramatische tegenhanger, de familie Dorff, wier karakters en emoties, levens en liefdes zijn verweven met werkelijk gebeurde voorvallen en omstandigheden in de oorlogsjaren. De makers hadden geprobeerd een maximaal realistisch effect te bewerkstelligen door een zorgvuldig gereconstrueerde historische mise-en-scène met behulp van documentaire foto’s en filmfragmenten uit concentratiekampen - iconische voorstellingen die door hun vertrouwdeheid de toeschouwers zouden ‘herinneren’ aan de authenticiteit van de serie (Kaes 1990, 114 e.v.).

De vraag wat het was om jood te zijn voor en tijdens de oorlog was nog nooit zo indringend aan de orde gesteld. De kijkers zagen hoe joden werden opgejaagd en mishandeld, hoe zij honger leden en tenslotte de gaskamers werden ingedreven. Het was een confrontatie die wereldwijd diepe indruk maakte, niet het minst in Duitsland: terwijl de wereld gespannen toekeek, maakte Duitsland een begin met zijn nationale *Trauerarbeit*, in een poging het verlies van het verleden onder ogen te zien. Journalisten, kunstenaars en intellectuelen reageerden geschokt en beschaamd - geschokt omdat ze de betekenis van de televisie zo hadden onderschat, beschaamd omdat zij misschien te lang hadden vastgehouden aan hun esthetische en wetenschappelijke maatstaven en daarmee impliciet hadden bijgedragen aan de collectieve verdringing van het pijnlijke verleden. Want wat ontelbare wetenschappelijk verantwoorde werken, schoolboeken en documentaires niet konden, had deze dramaserie weten te bewerkstelligen (Kaes 1989, 32-33).

#### Huilen om de verkeerde reden

Maar zo populair als de serie was, zo heftig was ook de kritiek erop. In een buitengewoon scherp en veel geciteerd artikel in *The New York Times* ontpopte de schrijver Elie Wiesel zich als de protagonist van deze kritiek. De Nobelprijswinnaar noemde de serie een belediging voor de doden en de overlevenden. 'It tries to show what cannot even be imagined. It transforms an ontological event into a soap-opera. Whatever the intentions, the result is shocking. Contrived situations, sentimental episodes, implausible coincidences: If they make you cry, you will cry for the wrong reasons (...)' (Wiesel 1978).

Huilen om de verkeerde reden: de serie *Holocaust* en andere films, zoals *Julia*, *Het bittere kruid*, *Sophie's Choice* en ook Steven Spielbergs ongehoorde kassucces over de inhalige en

uiterst charmante katholieke industrieel en spion Oskar Schindler, die in 1939 naar Krakau was getrokken om te kunnen profiteren van de nazistische vervolging maar tenslotte zijn leven en zijn rijkdom inzette om joodse slavenarbeiders te redden van de vernietiging - zij volgen zonder uitzondering de melodramatische conventies van de populaire film. Daarmee zijn zij niet bij machte werkelijk inzicht te verschaffen in de diepte van de wreedheid en onmenselijkheid van de daders, en al evenmin in de ontmenselijking en ontreding van de gevangenen oog in oog met de dood.

Zoals in de serie *Holocaust*: trouw aan de wetten van Hollywood wordt de weg naar de gaskamers in bijna serene rust afgelegd; het einde van de laatste aflevering eindigt optimistisch, gericht op de toekomst, als een pleister op de wonde van het kwaad dat in de uren daarvoor moest worden geduld, waarmee een confrontatie met de verschrikkingen uiteindelijk toch weer wordt ontweken - een einde dat de film als geheel in een zeer bepaald daglicht plaatst. *Holocaust* wil de geschiedenis niet echt onder ogen zien, aldus de Amerikaanse literatuurwetenschapper Lawrence Langer. De serie klampt zich vast aan emoties en glanzende heroïek, 'tempering the doom of men and women who have lost control over their fate' (Langer 1983, 229). En in *Schindler's List* is het niet anders, al had Spielberg zichtbaar nota genomen van vroegere debatten<sup>5</sup> en getracht een overmaat aan melodramatische effecten te vermijden. De documentaire stijl wekt vooral in de eerste delen klemmende gevoelens van chaos, angst en onontkoombaarheid, maar tenslotte plaatst ook Spielberg zijn werk in het teken van redding en hoop op nieuw leven, gesymboliseerd door een helpende hand op het affiche, de idee van de 'goede Duitser' en de droom van Israël.

De artistieke conventies belemmeren de

lezer en toeschouwer dus zicht te krijgen op een werkelijke confrontatie. De verhalen bieden weliswaar troost en hoop, ze fungeren óók als afweermecanisme: ze sluiten, in de woorden van Lanzmann, het verleden af voor het heden, ze maken de vervolging en vernietiging tot geschiedenis terwijl dit verleden ons nog zo helder voor de geest staat en allerminst is voltooid (geciteerd in Furman 1995, 311). Bovendien laat het conventionele perspectief van individuele slachtoffers - een perspectief van waaruit vrijwel alle boeken en films zijn opgezet: wie zou zich immers willen identificeren met moordenaars? - de vraag onbeantwoord hoe de machinerie van de vernietiging werkte, door welke motieven de 'onmenselijke' daders werden gedreven en hoe de nazi's hun doel - deportatie en vernietiging - zo gemakkelijk konden bereiken. De dramatische conventies laten, kortom, geen ruimte voor essentiële vragen. De verhalen absorberen het verleden en maken het tegelijk onschadelijk: de verbeelding wordt werkelijkheid, het boek van Auschwitz wordt bijgezet in de boekenkast van de geschiedenis (Ozick 1989; Heijne 1994).

#### Ironie van de geschiedenis

Het feit dat het debat zich toespitst op speelfilms en televisiedrama's lijkt erop te wijzen dat de bezwaren zich vooral richten tegen het fictieve karakter ervan. Men kan zich evenwel afvragen of het gangbare onderscheid tussen fictie en non-fictie voor de beoordeling van films als *Schindler's List* en *Holocaust* wel relevant is: problematisch in deze films is namelijk niet de fictie, maar de *vermenging* van fictieve elementen met 'authentieke' gebeurtenissen en de pretentie dat het hier gaat om de virtuele versie van 'the story that really happened'. En de makers van die films willen ook dat er zo naar hun voorstelling wordt gekeken, zoals blijkt uit de heftige en

aanhoudende debatten naar aanleiding van *JFK*, Oliver Stones film over de moord op Kennedy (Sobschack 1976; Rosenstone 1988).

Maar er zijn redenen om te twifelen aan de mogelijkheden van de documentaire om te ontsnappen aan de problemen waarvoor het vraagstuk van de visuele representatie van het verleden ons stelt. De horror vacui lijkt hier voor nieuwe, andere problemen te zorgen, met andere gevolgen. In hun beeldhonger hebben de media tientallen jaren lang materiaal verorberd, dat door de nazi's zelf is geproduceerd. Die foto's en films - van Westerbork, Dachau, Theresienstadt, het getto van Warschau, Auschwitz - vormen een schakel in de reeks van praktijken en documenten waarmee de nazi's een morbide illusionisme bedreven, een systematische misleiding die onlosmakelijk is verbonden met de vervolging en vernietiging zelf, precies zoals het eufemistische taalgebruik in publicaties en interne stukken (Van Vree 1995, 165-167). Sterker nog, juist in film en fotografie, media waarin de nazi's een onbegrensd vertrouwen hadden en waarvoor kosten noch moeite werden gespaard, vond dit streven zijn meest zuivere uitdrukking<sup>6</sup> en de ironie van de geschiedenis wil dat te midden van de schaarse 'authentieke' overblijfselen van het Derde Rijk juist dit materiaal een prominente plaats inneemt. En ze zijn gereproduceerd in honderden fotoboeken en films, waarmee het erop lijkt dat we tenslotte het door de nazi's gecreëerde beeld voor 'de essentie' houden (zie Milton 1986; Rosenthal 1988, 427-428; Kaes 1990, 118; Kaes 1989; 3 e.v.).

Dat het ook anders kan, is inmiddels wel aangetoond. Zo slaagt *Slaventango* (1993),<sup>7</sup> een indringende Israëliëse televisiedocumentaire over het getto van Warschau, erin de verbeelding van het verleden en de status van het overgeleverde beeldmateriaal effectief te problematiseren (Roth 1994, 1244-1250; Van Vree

1995, 129-135). En in zijn imponerende getuigenisdocumentaire *Shoah*, die in de jaren tachtig tot veler verrassing een ongekend groot publiek wist te bereiken, heeft Claude Lanzmann bewezen dat een experiment met stijlen, waarbij de geslotenheid van het verhaal wordt doorbroken en de pretentie van realisme en authenticiteit - zo suggestief in film en televisie - wordt opgegeven, even confronterend kan zijn. *Shoah* gunt de toeschouwer geen kans zich te nestelen in een al dan niet comfortabele staat van passief medelijden of zich te verliezen in een misplaatst gevoel van nabijheid en overzichtelijkheid.<sup>8</sup> En er zijn meer voorbeelden, ook over andere thema's, in de vorm van gedramatiseerde documentaires, historische reportages en speelfilms waarin wordt afgerekend met de schema's van het melodrama. Maar het zijn vrijwel zonder uitzondering voorstellingen die buiten de hoofdstroom blijven.

#### Eendimensionale voorstellingen

Het moge duidelijk zijn dat de vraag naar de mogelijkheden en beperkingen van de visuele geschiedschrijving is beladen met ambivalenties en tegenstrijdigheden. Het blijkt niet makkelijk los te komen van de 'geoliede' voorstellingen van het verleden. Het zijn immers niet alleen heersende conventies, productieomstandigheden of kijk- en oplagecijfers die verantwoordelijk zijn voor de versimpeling en dramatisering van de geschiedenis. Film en televisie ontleen hun kracht aan de illusie van een actuele werkelijkheid waarin de toeschouwer als het ware wordt binnengehaald. Deze presentistische illusie, gevolg van het analoge karakter van het medium en de natuurlijke volheid van de voorstelling van het verleden, leidt ertoe dat de interpretatie zich sluit, dat zij een eendimensionaal karakter krijgt. De problemen hangen dus samen met de

intrinsieke kwaliteiten van het audiovisuele discours. Pogingen om de historische voorstellingen een complexer, reflectiever en opener karakter te geven, dreigen af te stuiten op de natuurlijke neiging en aantrekkingskracht van deze media zelf. Hier lijkt te gelden: 'hoe meer film, des te geslotener het beeld van de geschiedenis' (Rother 1991, 12; Ernst 1983, 397-409).

#### Vormverandering in de historische cultuur

De visualisering van de geschiedschrijving is niet los te zien van andere veranderingen in onze cultuur en - meer in het bijzonder - de historische cultuur, opgevat als het geheel van voorstellingen, ideeën en houdingen met betrekking tot het verleden. Hiervoor is uiteengezet dat de analoge voorstellingen een directe en onbemiddelde toegang tot het verleden suggereren en bovendien, vanwege hun directheid en natuurlijkheid, een vrijwel universele zeggingskracht bezitten. Deze eigenschappen worden nog eens versterkt door de heersende audiovisuele conventies, die door de aanwijsbare dominantie van vooral de Amerikaanse media wereldwijd prolifereren.

De visualisering van het verleden volgt hiermee de vormverandering in de westerse cultuur: als historische interpretaties, bedoeld voor een breed publiek en verbreed via moderne elektronische media, produceren deze films, televisieseries en documentaires - waarvan de verhaallijn vaak is ontleend aan al bestaande literatuur en mythen - een min of meer homogeen collectief geheugen. De eerder genoemde Anton Kaes spreekt in dit verband van een wijdverbreide 'socialisering van de herinneringen door de moderne technologie' en een geleidelijke kolonisering van het collectieve geheugen en de geschiedenis door uniforme, clichématige voorstellingen (Kaes 1990, 112-113; Van Vree 1993, 63 e.v.).

Tegelijkertijd met deze homogenisering en

globalisering van onze cultuur is er evenwel sprake van fragmentatie, van het verdwijnen van een hiërarchie, van een ogenschijnlijke willekeur en vrijblijvendheid. Inderdaad is het mogelijk om zich op een willekeurige zaterdagavond te laten meeslepen door achtereenvolgens een documentaire over Franklin Roosevelt, een gedramatiseerde documentaire over Socrates en een historische speelfilm over het leven van Greate Pier. In de snel wassende stroom van visuele informatie, gevormd door televisiebeelden, compact discs, databanken, gedigitaliseerde archieven - binnenkort zonder moeite per internet opvraagbaar - wordt 'het verleden' 'een snel uitdijende verzameling beelden (...) gemakkelijk terug te vinden maar geïsoleerd van tijd en ruimte, beschikbaar in een eeuwig heden door een druk op de knop van de afstandsbediening' (Kaes 1990, 121).

#### Erosie en trauma's

Deze vormverandering van de historische cultuur, waarin de visualisering een centrale rol speelt, staat natuurlijk niet op zichzelf, maar vormt een uitdrukking van dieper liggende economische, technologische en sociaal-culturele veranderingsprocessen die zich sedert de jaren zestig overal en onmiskenbaar aftekenen. Kenmerkend voor de omslag in de cultuur zijn niet alleen de exponentiële groei van informatie en de voortschrijdende globalisering en homogenisering, maar ook de afnemende betekenis van de grote verhalen, de religie en ideologieën, en het verdwijnen van het naïeve geloof in de vooruitgang en de nieuwe mens.

Dit transformatieproces heeft ook de heersende opvattingen in de historische wereld niet onberoerd gelaten. De 'moderne' historische cultuur, waarvan de wortels liggen in de achttiende eeuw - zoals Reinhardt Koselleck heeft laten zien - en die haar

materiële weerslag vond in musea, monumenten en schoolboeken, die typische westerse historische cultuur is sedert de jaren zestig in hoog tempo geërodeerd. Geschiedenis is daarmee opgehouden te fungeren als bron voor de legitimatie van de heersende politieke stromingen en de nationale staat, van het vooruitgangsgeloof en de westerse suprematie. De enige historische verhalen die hun collectieve, dwingende en legitimerende betekenis hebben behouden, verwijzen naar de trauma's van diezelfde westerse beschaving, Auschwitz, het kolonialisme, de slavernij en het racisme.

#### Vlottende tekens

Dat de traditionele historische cultuur is geërodeerd, wil evenwel niet zeggen dat de geschiedenis ook opgehouden heeft te fungeren als *Selbstverständigungswissenschaft*, als bron en middel bij de vorming van de individuele of collectieve identiteit (E. Angelir/H. Lübbe, geciteerd bij Lorenz 1987, 255-259). De verandering zit veeleer in de *manier* waarop de identiteit in de hedendaagse samenleving met behulp van historische voorstellingen wordt gedefinieerd. De voorstelling van het verleden is niet langer volgens vaste patronen verbonden met natie, klasse, status, religie, ideologie - maar gefragmenteerd, individueel, waarmee ook ruimte is geschapen voor individuele herinneringen en individuele verhalen, voor een persoonlijke archeologie. Veel historische verhalen zijn *vlottende tekens* geworden, zoals andere objecten, ideeën en handelingen met een symbolische waarde. Zoals schilderijen, kleding, gebouwen, beelden en gedichten vandaag de dag niet langer verwijzen naar de smaak en de positie van welomschreven sociale en culturele groepen en naar de heersende opvattingen en idealen in een afgebakende historische periode, zo is ook de geschiedenis haar herkenbare sociale, politieke en religieuze

wortels kwijtgeraakt. Het grote geschied-verhaal heeft plaats gemaakt voor een veelheid aan verhalen, die ogenschijnlijk alle kanten op wijzen, niet of nauwelijks ingebed in geijkte maatschappelijke kaders en onderhevig aan snel wisselende commerciële en publicitaire *hypes* (Van Vree 1997, 7-15; Huyssen 1995).

De geschiedenis, zoveel is duidelijk, kan zich verheugen in een grote, zelfs groeiende populariteit. Sommigen zien in het massale bezoek aan musea, archieven, archeologische lokaties, historische evenementen en speelfilms een streven naar behoud van identiteit in een snel veranderende samenleving. Zo karakteriseert Hermann Lübke de bloeiende historische belangstelling als een mechanisme waarmee de groeiende kloof tussen de moderne en traditionele samenleving wordt gecompenseerd.<sup>9</sup> Men zou echter minstens zoveel argumenten kunnen aanvoeren voor een tegenovergestelde interpretatie. Anders gezegd: het zien van *Danton* of *Seven Years in Tibet*, een bezoek aan historisch Bali of de Drentse hunebedden bevredigen niet zozeer een existentiële behoefte aan compensatie door middel van historische ankers als wel het verlangen naar verandering door het ontwikkelen van een eigen persoonlijke of groepsgebonden vorm. De belangstelling voor het verleden heeft, evenals andere culturele verschijnselen, een vlottend karakter gekregen.

### **Brave New World**

Uit het voorgaande zal duidelijk zijn geworden dat de visualisering van de historische cultuur niet los te zien is van een veel bredere, fundamentele verandering in onze cultuur. Veel bezwaren tegen de audiovisuele geschiedschrijving zijn dan ook te herleiden tot een meer omvattende cultuurkritiek, die zich teweerstelt tegen de dreigende teloorgang van de traditionele hiërarchie en rationaliteit en de

opmars van het esthetische en emotionele in de cultuur. Volgens deze critici zou de visualisering van de cultuur het uithollingsproces niet alleen reflecteren maar ook bevorderen.

Er is evenwel ook een ander, minder traditioneel perspectief mogelijk van waaruit de veranderingen in de omgang met het verleden en de voorstelling ervan kunnen worden gezien, een perspectief dat de veelvormigheid van de cultuur en de verschillende eigenschappen van uiteenlopende media en genres ten volle erkent, maar misschien juist daarom aanleiding geeft tot kritische reflectie. Hiervoor is er al op gewezen dat in de nieuwe historische cultuur - precies zoals in de wereld van de kunsten of de populaire muziek - niet alleen sprake is van individualisering, democratisering en fragmentatie, maar ook van een wereldwijde commercialisering en homogenisering. De vraag is nu of de laatste tendensen uiteindelijk niet van doorslaggevende betekenis zullen zijn - met alle gevolgen van dien: wat blijft er over van de geschiedenis, wanneer het *vreemde*, het *andere*, het *verschil* wordt verdrongen in gepolijste en voor ieder verteerbare beeldverhalen, verhandelbaar in grote assortimenten, elk wat wils, altijd aanwezig en oproepbaar, voorbij de traditionele grenzen van tijd en ruimte? De wereld die daarachter opdoemt, is die van eendimensionale burgers, zonder geschiedenis en zonder identiteit, een *Brave New World*, waaraan elke vorm van humaniteit derhalve vreemd is. Tegen die consumptieve, verbeeldingsloze monocultuur en collectieve amnesie zullen alle vormen van geschiedschrijving moeten worden ingezet - ook de speelfilm, de dramatische documentaire en de televisieserie.

Dit artikel is een bewerking van een lezing op het congres 'The presence of the past', ter gelegenheid van het tweede lustrum van Culturele Studies aan de Universiteit van Amsterdam op 17 oktober 1997.

### **Aangehaalde literatuur**

- Anders, G. (1979) *Besuch im Hades*. München.
- Appelfeld, A. (1989) 'After the Holocaust'. In: B. Lang, *Writing and the Holocaust*. New York.
- Avisar, I. (1988) *Screening the Holocaust: cinema's images of the unimaginable*. Bloomington.
- Bourdieu, P. (1996) *Sur la télévision*. Parijs.
- Buunk, P. (1994) *Het imaginaire verleden: beeldende kunst en geschiedschrijving*. Kampen.
- Dresden, S. (1992) 'De literaire getuige' (1959) en 'Het vreemde vermaak dat lezen heet'. In: *Raster*, 57, 13-41, 129-144.
- Ernst, W. (1983) 'DIStory: cinema and historical discourse'. In: *Journal of Contemporary History*, vol. 18, 397-409.
- Findah, O. en B. Hoijen (1979) 'Nachrichtensendungen - wie werden sie verstanden'. In: *Fernsehen und Bildung*, 7-21.
- Franck, D. (1988) 'Die historische Dokumentation'. In: G. Knopp en S. Quandt (red.). *Geschichte im Fernsehen: ein Handbuch*. Darmstadt, 49-53.
- Furman, N. (1995) 'The language of pain in Shoah'. In: L.D. Kritzman (ed.). *Auschwitz and after: race, culture and 'the Jewish question' in France*. New York/Londen, 299-312.
- Hamilton, P. (1997) 'Representing the social'. In: Stuart Hall (red.) *Representation: cultural representations and signifying practices*. Londen, 81-87.
- Herlihy, D. (1988) 'Am I a camera?: other reflections on films and history'. In: *American Historical Review*, Vol. 93, Nr. 5, 1186-1192.
- Heijne, B. (1994) 'Het copyright op het verleden'. In: *NRC Handelsblad*, 22 april (Verslag van een gesprek met Cynthia Dzick).
- Huizinga, J. (1984) *Nederlandse beschaving in de zeventiende eeuw*. Groningen.
- Huyssen, A. (1995) *Twilight memories: marketing time in a culture of amnesia*. New York/Londen.
- Insdorf, A. (1982) *Indelible shadows: film and the Holocaust*. Cambridge.
- Kaes, A. (1989) *From Hitler to Heimat: the return of history as film*. Cambridge Mass.
- Kaes, A. (1990) 'History and film: public memory in the age of electronic dissemination'. In: *History & memory: studies in representation of the past*, Vol. 2, no. 1, 114-125.
- Kaes, A. (1992) 'Holocaust'. In: S. Friedlander (red.).
- Probing the limits of representation: Nazism and the 'final solution'*. Cambridge Mass, 206-222.
- Kempers, B. (1995) 'Inleiding'. In: *Openbaring en bedrog: de afbeelding als historische bron in de Lage Landen*. Amsterdam, 11-17.
- Kuehl, J. (1988) 'History on the public screen'. In: A. Rosenthal (red.). *New challenges for documentary*. Berkely/Los Angeles/Londen, 444-453.
- Langer, L. (1983) 'The Americanization of the Holocaust on stage and screen'. In: S.B. Cohen (ed.). *From Hester Street to Hollywood: the Jewish-American stage and screen*. Bloomington.
- Lorenz, C. (1987) *De constructie van het verleden*. Meppel.
- Manchel, F. (1995) 'A reel witness: Steven Spielberg's representation of the Holocaust in Schindler's List'. In: *The Journal of Modern History*, nr. 67, 83-100.
- Marwick, A. (1976) 'Film in university teaching'. In: P. Smith (red.). *The historian and film*. Cambridge, 142-156.
- Milton, S. (1986) 'Images of the Holocaust'. In: *Holocaust and genocide studies* I/1, 27-61, en I/2, 193-216.
- Ozick, C. (1988) *Metaphor & memory: essays*. New York.
- Prokop, D. (1981) *Medienwirkungen*. Frankfurt a.M.
- Rosenstone, R.A. (1988) 'History in images/history in words: reflections on the possibility of really putting history into film'. In: *American Historical Review*, Vol. 93, No. 5, 1173-1185.
- Rosenstone, R.A. (1995) *Visions of the past: the challenge of film to our idea of history*. Cambridge Ma.
- Rosenthal, A. (red.). (1988) *New challenges for documentary*. Berkely/Los Angeles/Londen.
- Roth, M.S. (1994) (Bespreking) 'Slaventango'. In: *American Historical Review* Vol. 93, Nr. 4, 1244-1250.
- Rother, R. (red.). *Bilder schreiben Geschichte: Der Historiker im Kino*. Berlijn.
- Sobchack, V. (red.) (1996) *The persistence of history: cinema, television, and the modern event*. New York/Londen.
- Struyk, A. (1997) 'Denken over musealisering'. In: *Boekmancahier*, jrg. 9, nr. 33, 281-293.
- Tollebeek, J. en B. Verschaffel (1992) *De vreugden van Houssaye: apologie van de historische interesse*. Amsterdam.
- Vree, F. van (1993) 'De kolonisatie van de historische verbeelding'. In: *Groniek*, Nr. 121, 51-65.
- Vree, F. van (1995) *In de schaduw van Auschwitz: herinneringen, beelden, geschiedenis*. Groningen.
- Vree, F. van (1997) 'Historia, historiae'. In: *Feit & fictie*, jrg. 3, nr. 3, 7-15.
- Wember, B. (1976) *Wie informiert das Fernsehen*. München.
- Wiesel, E. (1978) 'Trivializing the Holocaust: semi-fact and semi-fiction'. In: *The New York Times*, 16 april.
- Zemon Davis, N. (1991) 'Jede Ähnlichkeiten mit lebenden oder toten Personen...: der Film und die Herausforderung der Authentizität' [oorspr. in *Yale Review* LXXVI 1987]. In: Rother, R. 1991, 37-63.

### **Frank van Vree**

doceerde in 1998 cultuurgeschiedenis en mediastudies aan de Universiteit van Amsterdam.

**Noten**

1. Over de historische sensatie zie Tollebeek en Verschaffel 1992.
2. Uiteraard is hiermee niet gezegd dat een film niet complex, meerduidig of gelaagd kan zijn. Kuehl 1988, 446; Marwick 1976, 158; Franck 1988, 49 e.v.; Rosenstone 1988, 1178-1179.
3. Een BBC-nieuwslezer gebruikt 160 woorden per minuut, een regulier programma komt tot ongeveer een kwart daarvan (Kuehl 1988, 455).
4. Zie Kaes 1989, 28-35; Langer 1983, 229; Insdorf 1989, 4-7; Prokop 1981, 98-187; Avisar 1988.
5. Voor een uitvoerige analyse van de film en de totstandkoming ervan, zie Manchel 1995, 83-100.
6. Zelfs de militaire ondergang van het *Reich* werd met speelfilms begeleid, zoals de verbijsterende geschiedenis van *Kolberg* in *Historical Journal of Film, Radio and Television XIV/4* (1994) laat zien.
7. *Slaventango* van Ilan Ziv (111 minuten) werd in Nederland uitgezonden door de IKON op 15 april 1993.
8. Zie Kaes 1992, 206 e.v.; Dresden 1992 - over het lezen van oorlogs- en kampliteratuur.
9. Voor een kort overzicht van de discussie over Lübbes opvattingen, zie Struyck 1997, 281-293.

**Bibliografische gegevens**

Vree, F. van (1998) 'Media als tijdmaschine: over de visualisering van de historische cultuur'. In: *Boekmancahier*, jrg. 10, nr. 35, 7-19.