

HISTORISCHE VERBEELDING OP HET WITTE DOEK: Film and the first world war ¹

Tity de Vries

Op 1 juli 1916 begonnen Britse troepen aan de veldslag die de Eerste Wereldoorlog moest beëindigen maar die ontaardde in de zwartste dag van de Britse militaire geschiedenis. Op die dag vielen er 60.000 gewonden, waarvan de meesten in het eerste uur van de aanval. Deze 'battle of the Somme' zou tot eind november van dat jaar voortduren, maar in augustus kon het Britse publiek de gelijknamige film al zien. Aan het front zelf werd deze in november vertoond, voorzien van originele achtergrondgeluiden. Anders dan de echte veldslag werd *The Battle of the Somme* een succes. Nog nooit eerder waren de Britten zo direct geconfronteerd met de verschrikkingen van de oorlog. De meest beroemde scène uit de film is het moment waarop een dozijn Britse soldaten onder zwaar vuur van de vijand over de borstwering van de loopgraven klautert. Twee soldaten worden neergeschoten en blijven dood liggen. *The Battle of the Somme* was de eerste (non-fictie) filmklassieker over de Eerste Wereldoorlog. Later zouden speelfilms volgen als *All quiet on the western front* (1930), *Sergeant York* (1941), *Paths of Glory* (1957) en *Gallipoli* (1981) en televisieseries als *The Great War* (BBC, 1964).

Roger Smither, medewerker van het Imperial War Museum in Londen, onderzocht de scènes uit *The Battle of the Somme* op hun authenticiteit. Reconstructies, gesprekken met militairen en vergelijkingen met foto's en gevechtsrapporten brachten hem tot de conclusie dat de betrouwbaarheid van de beelden niet heel groot was. Er zaten veel 'fakes' tussen: opnames die elders gemaakt waren en opnames die speciaal voor de gelegenheid in scène gezet waren. Bovengenoemde 'over the top' scène was hier een van.

Authenticiteit in non-fictiefilm heeft altijd een belangrijke rol in filmhistorisch onderzoek gespeeld. Filmhistorici kunnen zich eindeloos bezighouden met de vraag of het 'verantwoord' is om niet-authentiek beeldmateriaal in een film te monteren om het verhaal dat de filmmaker wil vertellen optimaal te verbeelden. Op het congres 'Film and the First World War' van de IAMHIST (International Association of Media and History, 5 - 11 juli 1993 te Amsterdam) bleek dat er zich de laatste jaren een aantal verschuivingen hebben voorgedaan. Het traditionele filmonderzoek (het achterhalen van de geschiedenis van een film of filmgenre) heeft terrein verloren aan twee andere invalshoeken. Waar

1 Naar aanleiding van de IAMHIST conferentie 'Film and the First World War', van 5 tot 11 juli 1993, Amsterdam.

filmhistorici zich enkele jaren geleden nog vaak vol afschuw afkeerden van een analysemethode als de semiotiek, lijken zij nu steeds meer bereid historische en semiotische methoden te integreren om tot een zinvolle filminterpretatie te komen.

Daarnaast wordt het belang van de historische en filmhistorische context van een film veel sterker erkend. Een beetje filmhistoricus kan niet meer voorbijgaan aan de wederzijdse verwevenheid van film en maatschappij. Films hebben een functie in de samenleving en reflecteren tegelijkertijd bepaalde ervaringen van groepen in die samenleving. 'Intertextualiteit' is binnen dit onderzoeksveld een kernwoord: de onderzoeker beperkt zich niet tot de inhoud van de film maar relateert de 'filmtekst' aan andere teksten over het onderwerp van de film zoals recensies, romans, gedichten, enzovoort. Op de conferentie was de presentatie van Bernadette Kester een goed voorbeeld van dit soort onderzoek. Zij bestudeerde in hoeverre films over de Eerste Wereldoorlog een rol speelden in de mythevorming over de Duitse oorlogs(on)schuld en de dolkstootlegende tijdens de Weimarrepubliek. Kester (EUR) onderzocht daartoe 35 oorlogsfilms uit de periode 1926 - 1933 en relateerde deze 'teksten' aan andere teksten over de oorlog. Bij het bestuderen van filmrecensies over oorlogsfilms ontdekte ze dat de waardering voor een film grotendeels bepaald werd door de mate van 'echtheid' van beelden en verhaal. Films (ook speelfilms) werden - zowel door publiek en critici als filmmakers - beschouwd als een vorm van geschiedschrijving en hadden dan ook een grote invloed op de historische beeldvorming over de oorlog. Terecht benadrukte ze in haar voordracht dat filmonderzoek onontbeerlijk is voor inzicht in de manier waarop in de Weimarrepubliek de oorlogservaring verwerkt werd.

Kester was op deze conferentie niet de enige die zich op Duitsland richtte. Duitsland, de Verenigde Staten en Groot-Brittannië bleken het meest populair te zijn bij onderzoekers, terwijl er - jammer genoeg - amper aandacht was voor twee andere hoofdrolspelers in de oorlog, Frankrijk en Oostenrijk. In Duitsland maakte de film in de periode 1914-1918 een belangrijke ontwikkeling door. Voor 1914 was Duitsland grotendeels een filmimporterend land (slechts 15% van de vertoonde films was Duits, 30% was Amerikaans). Tijdens de oorlog verminderde de import sterk, waardoor de Duitse filmindustrie (UFA) forse uitbreidingsmogelijkheden kreeg en in vier jaar tijd uitgroeide tot één van de belangrijkste van Europa. Duitse bedrijven als AFGA en filmproducenten als de Berlijnse Julius Braun profiteerden van deze situatie. En hoewel wij vooral bekend zijn met de Duitse filmpropaganda uit de Tweede Wereldoorlog, werd het medium film ook in de oorlog van 1914-18 ingezet om het publiek te overtuigen van het Duitse gelijk. Filmsterren zoals Henny Porten speelden een belangrijke rol in het 'verkopen' van de oorlog aan het bioscooppubliek door rollen in speelfilms en in propagandafilms zoals *Hann, Hein und Henny!* uit 1917.

Dat een deel van het Duitse publiek niet geheel onbekend was met het verschijnsel propagandafilm en al jaren eerder op een oorlog voorbereid werd, bleek uit het onderzoek van Martin Loiperdinger. Tienduizenden Duitsers

hadden in de periode 1901 - 1907 de voorstellingen bezocht van de 'Deutscher Flottenverein' die 'bewegende beelden' vertoonde van de Duitse marinevloot. Het enthousiasme van het publiek hiervoor was zo groot, dat reguliere filmvertoners klaagden over deze concurrentie.

Een groot afzetgebied voor de Duitse film was bezet België. De ongeveer 1000 bioscopen daar waren afgesneden van films uit geallieerde landen en de Belgen moesten het grotendeels doen met Duitse produkties die vaak speciaal voor dit gebied gemaakt waren. Met behulp van films probeerde Duitsland het Belgische volk de oorlog te laten vergeten en haar te winnen voor de Duitse zaak.

Deze uiterst summiere samenvatting van Duitsgerichte onderzoekspresentaties geeft al aan dat het conferentiethema 'Film en de Eerste Wereldoorlog' een breed veld van onderzoeksmogelijkheden bood. Door middel van vier subthema's had de organisatie (die in handen was van de Stichting Film en Wetenschap) geprobeerd hierin enige ordening aan te brengen: nationale en transnationale ontwikkelingen op filmgebied en het gebruik van film tijdens de oorlog, het voor- en naspel van de oorlog op filmgebied en de manier waarop de Eerste Wereldoorlog op televisie vertoond is. Het Nederlands Filmmuseum droeg aan de conferentie bij door onder andere op de eerste twee dagen een filmprogramma met lezingen en workshops te verzorgen over 'Lovestories in fiction films from France and Germany 1911 - 1918'.

Het ontbrak ook op deze conferentie niet aan 'grote namen', die evenwel niet altijd garant stonden voor een boeiend betoog. *Grand old man* van de documentaire- en televisiegeschiedenis Erik Barnouw was er om in zijn openingslezing jeugdhervormingen aan de Eerste Wereldoorlog op te halen. De niet minder oude Jerzy Toeplitz slaagde er in gedurende anderhalf uur de filmgeschiedenis van alle Oosteuropese landen in de jaren tien minutieus de revue te laten passeren. Gelukkig was ook de jongere garde vertegenwoordigd door grootheden als Kirstin Thompson en Modris Eksteins. Beiden hielden lezingen met een hoog synthetisch gehalte. Zo toonde Thompson aan dat de Eerste Wereldoorlog verhinderde dat er een internationale uniformiteit in filmische expressie ontstond. Juist omdat veel landen gedurende de oorlog afgesneden waren van de Amerikaanse Hollywood films, ontwikkelden nationale filmindustrieën zoals in India, Rusland, Argentinië en Hongarije eigen verhaaltechnieken. Deze en andere experimenten met expressietechnieken in de periode 1913 - 1919 vormden in veel gevallen de basis van wat later de *avant garde* film zou worden: Duits expressionisme, Frans impressionisme en Sovjet montage.

Eksteins concentreerde zich in zijn slotlezing op de vraag in hoeverre de Eerste Wereldoorlog heeft bijgedragen aan het verschil in karakter tussen de negentiende en de twintigste eeuw. Zijn these was dat de twee eeuwen vooral door een cultuurverschil van elkaar gescheiden worden. De waarden van de Westerse, burgerlijke beschaving gingen ten onder in de schok van de Eerste Wereldoorlog. Die schok werd niet teweeg gebracht door de oorlog zelf, maar door het feit dat hij ontaardde in een afschuwwekkende, barbaarse gebeurtenis.

Het schokelement is het meest karakteristieke kenmerk van de twintigste eeuw geworden. Waar voordien alleen *avant garde* kunstenaars de wens hadden om te verrassen en te shockeren, democratiseerde de 'Great War' dit verlangen.

In dit proces ontstond ook de morele crisis waar het Westen sinds 1914 - 1918 mee te kampen heeft. De twintigste eeuwse cultuur heeft haar eenheid verloren en is een cultuur geworden waarin zowel fantasie als rationalisme benadrukt wordt. Dit culturele conflict komt in alle kunsten naar voren, maar, aldus Ecksteins, het meest in de filmkunst. Daarom is film het belangrijkste culturele uitdrukkingsmiddel van deze eeuw. Film speelde een belangrijke rol in de ineenstorting van traditionele categorieën en definities. Film zorgde ervoor dat eeuwenoude scheidslijnen tussen realiteit en illusie, tussen documentaire en fictie, onduidelijk werden. Een non-fictie film als *The Battle of the Somme* is deels in scène gezet, maar heeft daardoor niets van zijn waarde verloren. Het schokeffect is hetzelfde gebleven. Hetzelfde geldt voor een speelfilm als *All Quiet on the Western Front*, die voor tallozen dé verbeelding van de oorlog is. Het verlies van dit onderscheid tussen realiteit en illusie noemde Ecksteins symbolisch voor de morele crisis die de Eerste Wereldoorlog heeft voortgebracht. Film werd daarmee het meest geschikte culturele medium van deze gebroken tijd.

Eén van de grote verrassingen van de conferentie was de Australische speelfilm *The sentimental bloke* (Raymond Longford, 1918), een film gebaseerd op het gelijknamige epos in versvorm uit 1914. Noch in het boek, noch in de film komt de oorlog aan bod, maar volgens onderzoekster Ina Bertrand geldt het verhaal als dé verbeelding van de nationale Australische consensus tijdens de oorlog. Hoofdpersoon is de Australische *larrikin* Bill die omstreeks 1913 in een van de voorsteden van Melbourne leeft. Hij heeft geen vast werk, trekt veel op met zijn maten, drinkt en gokt af en toe en is niet getrouwd omdat hij bang is dat een gezin hem in zijn manier van leven in de weg zal staan. Totdat hij Doreen ontmoet, een meisje uit zijn eigen klasse dat etiketten plakt in een *pickle* fabriek. Bills liefde voor Doreen verandert zijn visie op het leven: hij wordt respectabel, neemt een baan, en trouwt met Doreen. Samen verhuizen ze naar het platteland.

Zowel de film als het boek over 'The sentimental bloke' waren een zelden geëvenaard succes in Australië. Volgens Bertrand kan dit succes verklaard worden door het sentimentele karakter van het verhaal: een verlangen naar een betere wereld, een uitdrukking van optimisme en idealisme. Het boek en de film herinnerden de Australische soldaten aan het front aan de idealen van huis en haard die zij verdedigden. Vrouwen speelden hierin een dubbele rol: niet alleen was Doreen het symbool van huiselijkheid maar ze was ook bron van inspiratie voor Bill. De film was sentimenteel, maar niet geromantiseerd, wat ook een reden voor het succes was. De hoofdrolspelers gedroegen zich heel 'natuurlijk', zonder de overdreven toneelgebaren die zo vaak in stomme films voorkomen. Bovendien waren de tussentitels in de originele *slang* van het boek gehouden. Deze vormgeving maakte de rol van Bill des te overtuigender en daarmee zijn functie in het verhaal. Bill fungeerde als een metafoor voor de

overbrugging van de verdeeldheid in sekse en klasse. In tegenstelling tot de traditie in romantische literatuur en films was het hier de man die de vrouw probeerde over te halen tot een huwelijk en die zich voor dat doel aanpaste en zich vaak 'vrouwelijk' opstelde. Tegelijkertijd was Bill een voorbeeld voor de lagere klassen: ook zij konden respectabel worden zonder dat hun integriteit werd aangetast.

Een overvloed aan voordrachten van goede kwaliteit, geanimeerde discussies, een uiterst soepele organisatie en niet te vergeten een behoorlijke dosis vertoningen van bekende en minder bekende films maakten de conferentie tot een geslaagd evenement, waar keer op keer duidelijk werd dat filmhistorisch onderzoek een steeds belangrijker onderdeel wordt van het historische debat. Of, zoals Ecksteins concludeerde, "[...] the best answers to where twentieth century reality ends and our historical imagination begins might be found in the filmarchives or in material relating to film in other sources."

BOEKBESPREKINGEN

J.J. Woltjer, *Recent verleden. De geschiedenis van Nederland in de twintigste eeuw*. Uitgeverij Balans Amsterdam 1992, ISBN 90 5018 152, 568 blz., f 59,50.

Recent verleden van prof. Dr. J.J. Woltjer is het eerste handboek van de geschiedenis van Nederland in de twintigste eeuw. Handboeken zijn een nuttige uitvinding voor wie op zoek is naar een eerste indruk van en algemene informatie over een onbekend onderwerp. Een dergelijke publicatie is daarom op zichzelf al reden tot vreugde. Daarnaast wekt ook de opzet van de auteur hooggespannen verwachtingen. Woltjer heeft niet alleen een periode van bijna honderd jaar voor zijn rekening genomen, maar ook voor een thematisch brede opzet gekozen: politieke, economische, culturele, sociale en godsdienstige ontwikkelingen wil hij met elkaar in verband brengen. Een verdere wens van de auteur (of de uitgever?) was het boek voor iedereen toegankelijk te maken. Dat zijn niet alleen stuk voor stuk zware eisen, de vraag dringt zich ook op of ze wel met elkaar in overeenstemming te brengen zijn. Een boek dat over bijna een hele eeuw gaat kan vanzelfsprekend niet al te diep op details ingaan, maar moet zich beperken tot wat de auteur als de hoofdlijnen beschouwt. Ook de brede opzet, die belooft alle belangrijke maatschappelijke ontwikkelingen in het verhaal op te nemen, is niet zonder de nodige beperkingen te realiseren; met andere woorden, ook in dat opzicht zal een strenge selectie gemaakt moeten worden. En tenslotte stelt de wens van algemene toegankelijkheid vergaande eisen aan het gehanteerde abstractieniveau. De vraag is wat er dan nog overblijft aan informatie en aan diepgang. En hoe heeft de auteur deze problemen opgelost?