

De moeizame relatie tussen speelfilm en historici

Verslag van de conferentie 'Speelfilm en geschiedenis'

Hoewel film al meer dan negentig jaar een steeds belangrijker deel van onze cultuur uitmaakt, zijn historici zich pas in de jaren zestig serieus met onderzoek van deze bron gaan bezighouden. In eerste instantie werd film als hulpbron gezien naast traditionele bronnen als geschreven documenten. Film was vaak niet meer dan een toetssteen voor de resultaten die het traditioneel uitgevoerde onderzoek reeds had opgeleverd.

Deze houding veranderde in de loop der tijd. Film, met name de documentaire, werd beschouwd als een wezenlijke bron. Een bron waarmee conclusies mogelijk waren die met ander materiaal niet of in mindere mate geaccepteerd werden. Dat de speelfilm in deze ontwikkeling slechts een geringe rol speelde, is niet verwonderlijk. Voor historici was het moeilijk te accepteren dat een medium dat zich uit in de vorm van fictie, serieuze conclusies toestaat. Ik denk dat deze houding nog altijd bestaat.

De tijd dat de speelfilm voor historici een serieus onderwerp van discussie kan zijn is echter aangebroken. Dat bleek ook tijdens een conferentie van de vereniging Geschiedenis, Beeld en Geluid.¹ Honderddertig deelnemers volgden twee dagen lang lezingen en workshops. In vergelijking met de themadag van het jaar ervoor (over de koude oorlog), blonk deze conferentie uit door organisatievermogen en een interessant pro-

gramma. Drie buitenlandse gasten en twee sprekers uit Nederland verzorgden de lezingen en daarnaast konden de deelnemers uit acht workshops kiezen. De lezingen en workshops waren in twee thema's verdeeld: algemeen wetenschappelijk en didactisch.²

De eerste en inleidende lezing werd verzorgd door Lieve Dehasque van de Universiteit van Leuven. Dehasque stelde het probleem van historici duidelijk: zij weten dat er een 'grot van Ali Baba' bestaat, maar kunnen deze niet openen. Elke historicus zal beamen dat speelfilm een belangrijke bron van onderzoek vormt, maar men is het er niet over eens *hoe* de speelfilm gebruikt moet worden (een probleem dat in de twee workshops die ik gevolgd heb, steeds weer naar voren kwam). Het blijft overigens vreemd dat historici bij speelfilms steeds weer die ene universele onderzoeksmethode blijven zoeken. Het lijkt erop alsof men zoekt naar de enige bestaande ingang van de grot van Ali Baba. Maar zijn er niet meerdere methoden om de ene ingang te vinden of zijn er niet meerdere ingangen?

Dehasque typeerde het analysemodel terecht als hoeksteen van het onderzoek. 'Het volstaat (...) niet enkele elementen uit de film te lichten en deze in een historisch kader te plaatsen; dan vraagt de onderzoeker slechts om de bevestiging van zijn uitgangspunt.' Zij wees op de aspecten die de historicus bij zijn onderzoek moet betrekken: de complexe structuur van de speelfilm, de intenties van de makers en producenten en de verschillende wijzen waarop het publiek de film kan recipiëren.

Dehasque noemde drie functies van de speelfilm: 'recorder, motor and reflector' van een bepaalde samenleving in een bepaalde tijd. De 'recorder'-functie

is dan de zuiver registrerende: historici kunnen in speelfilms de authentieke beelden gebruiken als een beschrijving van het aanzien van een bepaalde samenleving. De 'motor'-functie verwijst naar het versterken of verzwakken van tendensen in de samenleving door het produceren van een speelfilm. Het zal duidelijk zijn dat deze functie net zo moeilijk te interpreteren is als de laatste functie, die van de 'reflector'. Dehasque vertaalde deze functie niet met 'spiegel', maar omschreef deze als een weerspiegeling van de samenleving in een speelfilm, zonder dieper op de materie in te gaan.

Tot slot omschreef Dehasque de relatie tussen historicus en speelfilm als een liefdesverhouding met de nodige euforieën en te verwachten ontgoochelingen. (Dat semiotiek een zeer verwarrende factor in deze verhouding is, bleek later uit een vrij chaotisch verlopende workshop over analysemodellen.)

De eerste dag werd afgesloten met de zeer boeiende lezing van Pierre Sorlin van de Universiteit (VIII) van Parijs, die echter met de nodige scepsis werd ontvangen, getuige gesprekken in de wandelgangen. De titel van de lezing was 'How TV changed our view on history'. Aan de hand van films die zich afspelen tegen de achtergrond van de Franse revolutie, werkte Sorlin zijn centrale these uit: 'Cinema changed the vision of history and didn't change the telling of history; television changes conception and understanding of the past.'

Toen film nog niet bestond, onderzocht de historicus het verleden aan de hand van woorden; de neerslag van dit onderzoek gebeurde vanzelfsprekend eveneens in woorden. Sinds de opkomst van de film is de historicus zich meer gaan interesseren voor onder andere de geografische aspecten van het verleden –

de invloed van de omgeving op samenlevingen en hun leden. Sorlin onderkent deze tendens vanaf de jaren dertig en vroeg zich af of dit wellicht beïnvloed is door de documentaire waarde van de film (in het algemeen zal de invloed van het beeld – fotografisch of filmisch – hier zeker invloed op gehad hebben). In tegenstelling tot de interesse is de conceptie van de geschiedenis nauwelijks veranderd door de komst van de film. Want film behandelde de geschiedenis hetzelfde als de historici tot dan toe hadden gedaan: als 'journeys from beginning to end'. Sorlin verduidelijkte dit met behulp van MADAME DUBARRY, de film van Ernst Lubitsch uit 1919. Aan de hand van de rellen die tot de bestorming van de Bastille leidden, toonde Sorlin hoe de botsing tussen orde (vertegenwoordigd door het leger) en wanorde (de acties van Franse volk) in MADAME DUBARRY opgebouwd wordt: van de rede van een enkel individu tot de acties van de grote volksmassa. Het resultaat van deze botsing blijkt in een scène waarin koning Lodewijk XVI zijn zwaard overhandigt aan een enkeling die zich uit de massa losmaakt. Sorlin interpreteerde deze laatste scène als de beantwoording van de vraag waar de macht zal komen te liggen na het ontstaan van de chaos: individuen uit het volk zullen de revolutie naar zich toetrekken. In deze film wordt bovendien naar het bestaan van een buiten-filmische werkelijkheid verwezen, waardoor de fictie een sterker waarheidsgehalte krijgt, zodat de film nog meer een 'journey' is. Madame Dubarry wordt aan de hand van een wet van 1792 ter dood veroordeeld, hetgeen uitdrukkelijk in de film vermeld wordt. Deze verwijzingen naar historische waarheden fungeren mijns inziens echter op eenzelfde manier als de filmische verwijzingen in de klassieke cinema die willen

doen geloven dat de filmische werkelijkheid overstegen wordt: met name denk ik hierbij aan het vertonen van filmopvoeringen in speelfilms. In dat geval wordt door het kijken naar personen die in de film naar film kijken, de filmische werkelijkheid als meer dan fictie bestempeld. De toeschouwer wordt dieper in de fictie ingevoerd door fictie-elementen als 'waarheden' te accepteren. Verwijzingen naar historische feiten fungeren in speelfilms op eenzelfde manier: de filmische werkelijkheid komt op een dieper niveau te liggen.

Als ander voorbeeld van de klassieke historische speelfilm gebruikte Sorlin *DANTON* van Andrzej Wajda uit 1982. De beginscène (van ongeveer drie minuten) vertelt alles waarover de film zal gaan: er heerst honger, de mensen klagen, er lopen verklidders rond, er heerst terreur, Danton arriveert in een koets en onderwijl kijkt een (jaloerse?) man toe hoe Danton uitbundig door het volk onthaald wordt. Ook *DANTON* gaat, net als andere klassieke historische films, niet over welke gebeurtenissen zich voltrokken hebben, maar over de manier waarop zij zich voltrokken ('about how, not about what').

De televisiefilm zou volgens Sorlin didactischer zijn dan de klassieke historische film. Onder andere door uitgebreid documenten te gebruiken als tekeningen, schilderijen, foto's en natuurlijk film uit de periode waarover de historische film handelt (in het geval van een onderwerp van na 1895). Maar Sorlin kon niet duidelijk maken waarom juist dit aspect, dat hij toch ook bij *MADAME DUBARRY* onderkende, de televisiefilm didactischer maakt. Is het gebruik van deze middelen niet vooral voorbehouden aan documentaires? En is het gebruik van dergelijke documenten ook niet een middel om de filmische werke-

lijkheid te versterken via de buiten-filmische werkelijkheid? Hoe meer de kijker van de 'echtheid' van de beelden overtuigd raakt, hoe meer hij de fictie als vanzelfsprekend zal aanvaarden. Is er bij de televisiefilm meer sprake van waar gebeurde verhalen die gedramatiseerd worden? Dit didactische van de televisiefilm kwam niet meer aan de orde.

Sorlin spitte zich nu toe op de verschillende filmische middelen die klassieke en televisie-cinema gebruiken. Hij richtte zich in zijn lezing op twee films: *LA MARSEILLAISE* van Jean Renoir uit 1938 en *LA NUIT DE VARENNES* van Ettore Scola uit 1982 (die weliswaar niet lang geleden in Nederland in de bioscopen draaide, maar oorspronkelijk voor de televisie gemaakt is). In vergelijkbare scènes liet hij de verschillen in stijlmiddelen zien. Vergelijkbaar vooral wat betreft de setting: gesprekken tussen mensen in een groep, confrontaties tussen enkelingen in een groep enzovoort. Het zal niet verwonderen dat in de klassieke film (zoals *LA MARSEILLAISE*) de camera als het ware afwezig is. De toeschouwer is zich niet bewust van het gebruik van een camera en ook niet van de keuzes die gemaakt zijn bij de opeenvolging van beelden. De televisiefilm (in dit geval *LA NUIT DE VARENNES*) bedient zich van de volgende middelen: mensen lopen naar de camera toe, waarbij de camera zich achteruit beweegt met duidelijk schokkende bewegingen; een man vertelt zijn verhaal en kijkt daarbij langdurig in de camera alsof hij geïnterviewd wordt; een gesprek in een groep wordt vormgegeven alsof het een politiek debat op televisie is, waarbij als het ware geschakeld wordt tussen vaste camera-standpunten.

Sorlin gaf een illustratie van dit laatste aspect aan de hand van twee vergelijkbare scènes uit beide films. In *LA MARSEIL-*

LAISE spreekt een vrouw een volksvergadering toe, leden van de vergadering reageren en uiteindelijk ontaardt de vergadering in een massaal gevecht. Met behulp van dertig shots laat Renoir deze ontwikkeling vanuit vijf verschillende points-of-view zien. De positie van de vrouw wordt steeds bepaald ten opzichte van de vergadering en daarmee wordt een voortdurende relatie met het publiek gelegd. LA NUIT DE VARENNES daarentegen toont een aantal mensen in een ruimte via een mastershot. De close-ups zijn genomen door de camera links en rechts van het standpunt van het mastershot te plaatsen: de klassieke vormgeving van een televisiedebat. Een andere door Sorlin getoonde scène uit LA NUIT DE VARENNES verduidelijkt het inspelen op een 'actualiteit' van televisiebeelden. In een groeps gesprek beweegt de camera steeds naar de sprekers (de groep bevindt zich in een postkoets), maar komt voortdurend te laat aan bij degene die aan het woord is. Deze spreekt al voordat de camera hem of haar in beeld heeft. Het lijkt alsof de spelers elkaar interrumpen en de cameraman het tempo waarmee de standpunten wisselen niet kan bijbenen.

Sorlin sloot zijn vergelijking tussen de twee films af met de stelling dat de klassieke historische speelfilm interpreteert en de televisiefilm absoluut niet. Zo komt er in LA MARSEILLAISE een scène voor met een boer, een handarbeider, een klerk en een priester. De interpretatie wordt in die scène snel duidelijk: aanvankelijk toont Renoir de vier door elkaar heen, maar aan het eind van de scène laat hij de boer en de handarbeider (het volk) en de priester en de klerk (de bourgeoisie) elk apart in tegengestelde beelden zien. LA NUIT DE VARENNES daarentegen, kent volgens Sorlin geen interpretatie. Wederom kijk ik uit naar literatuur waarin Sorlin deze vergelijking en

het bijbehorende oordeel steviger onderbouwt.

Sorlin besloot zijn lezing met verschillen te noemen tussen de receptieomstandigheden van speelfilm en televisiefilm. Bioscoopbezoekers kunnen niet (gemakkelijk) weg uit een voorstelling – het betalen voor de voorstelling vormt een drempel om de bioscoop te verlaten. De televisiefilm moet de kijker in de eerste minuten grijpen, omdat overschakeling naar een ander net weinig moeite kost (je hoeft er tegenwoordig je stoel niet eens voor uit: een kleine verschuiving van de wijsvinger op de afstandsbediening geeft de kijker een totaal (?) ander aanbod). Zo kan voor het grijpen van de toeschouwer het landschap nooit een essentieel gegeven zijn, daar de omvang van het televisiescherm dit niet toelaat (gaan de beelden van Ford's Utah Valley niet volledig verloren op zo'n klein scherm?). Dit alles betekent natuurlijk niet dat de historische televisiefilm minder effectief is; alleen dat er andere middelen gebruikt worden. Het close-shot is een overheersend stijlelement. Daarnaast is de televisie 'werdy', zonder echter de kracht van het beeld te negeren. Zij neigt ernaar de toeschouwer binnen te leiden in een 'tv-show' (gezin de stijlmiddelen die Sorlin noemde) en de 'how-history' te tonen.

Na deze interessante tegenstelling tussen de klassieke speelfilm en de televisiefilm, die een polemisch karakter had, voegde Sorlin de nuancering toe dat de scheiding tussen film en televisie niet zo duidelijk te maken is. Er zijn ongetwijfeld televisieprogramma's die als klassiek te omschrijven zijn. Maar in het algemeen richt televisie zich, in tegenstelling tot film, minder op het gevoel en meer op een verstandelijke manier van uitleg.

Als afsluiting gaf Sorlin de toeho-

ders een mooie uitsmijter: er is heden ten dage een grote crisis in het vertellen van een verhaal. Ook de televisie lijdt daaronder. Wat die crisis precies inhoudt vermeldde Sorlin echter niet. Gelukkig voor de aanwezige historici stelde Sorlin dat de oplossing voor de crisis buiten het gebied van de historicus valt.

Het boeiende van Sorlins lezing ligt in de poging de historische televisiefilm te doorgronden. Maar toch een kanttekening mijnerzijds. Het zal iedereen duidelijk zijn dat vele nieuwe stijlmiddelen hun intrede hebben gedaan sinds de teeloorgang van het studiosysteem. Camera's die op de schouder gedragen worden geven andere beelden dan statiefcamera's, die montages vrijwel onvermijdelijk maken. Sorlin refereert aan een ontwikkeling die niet zozeer een scheiding impliceert tussen speelfilm en televisiefilm, maar een scheiding tussen de klassieke speelfilm en de huidige cinema (waarin televisie een steeds verdergaande invloed krijgt). In welke mate houden producenten rekening met de inkomsten van televisieuitzending en videoverhuur bij het maken van hun film? Zijn de nieuwe stijlmiddelen alleen voorbehouden aan de televisiefilm? Of is er sinds de jaren zestig ook een geheel andere manier van filmen ontstaan?

Met enig genoegen had ik uitgekeken naar de lezing van Karel Dibbets, van de Universiteit van Amsterdam, die zichzelf nadrukkelijk als filmhistoricus introduceerde. Daarmee bracht hij vanaf het begin een strijdbaar element in zijn lezing. Zo stelde hij zich direct teweer tegen het 'amateurisme' van historici die zich met film bezighouden.

Dibbets stelde het filmische onderzoeksveld voor als drie concentrische cirkels: de buitenste cirkel beslaat de maatschappij (macro-niveau); de bin-

nenste cirkel de filmcultuur (meso-niveau); de kleinste cirkel wordt gevormd door de films zelf (micro-niveau). Er bestaat geen directe relatie tussen de films en de maatschappij. De hamvraag is dan welke relatie er wel bestaat. Dibbets gaf daarop geen direct antwoord, maar verwees naar twee benaderingen. Voor cultuurhistorici is de film een hulpbron: hun vragen zijn gericht op het macro-niveau (hebben als het ware een centrifugale kracht). Filmhistorici daarentegen richten zich op de twee binnenste cirkels (een centripetale kracht). Het macro-niveau dient daarbij als achtergrond voor de te onderzoeken filmcultuur en films.

Na deze inleiding verweet Dibbets historici nogmaals het ontbreken van kennis van filmesthetiek, narratieve structuren en stilistische tradities. Een verwijt dat enigszins tegen het zere been van de aanwezige historici was. Om het aanzien van filmhistorici als het ware op te vijzelen besprak Dibbets in het kort de ontwikkeling die de filmgeschiedschrijving de laatste veertig jaar heeft doorge maakt. Hij stelde dat de relatie tussen film en cultuur in de jaren zeventig complexer werd opgevat dan in de decennia ervoor, en dat de aandacht van filmhistorici zich nu meer op de filmcultuur richtte, bijvoorbeeld op de filmindustrie en het publiek. De broze relatie tussen filmhistorici en historici bleek vervolgens toen Dibbets als voorbeeld voor deze vorm van onderzoek een artikel van Sue Aspinall samenvatte. Bij de Gainsborough-melodrama's zou er een relatie bestaan tussen het vrouwelijke publiek en de vrouwelijke dromen en stereotypen zoals deze in de films doorklinken. De toehoorders reageerden zeer meesmuilend en waren geenszins voor deze stelling gewonnen. Ook al was de voorstelling van Dibbets van het artikel wat ongenueanceerd (zo geldt Aspinalls stel-

ling volgens Sue Harper vooral voor de oorlogsjaren), toch is zo'n reactie een teken dat historici moeite hebben met de resultaten die niet-historici bereiken.

De gehele conferentie bleef mij het boek van Michael Woods, *America in the movies. Or Santa Maria, it had slipped my mind*, door het hoofd spelen, een voortreffelijke bundel opstellen over de Amerikaanse film in de jaren veertig en vijftig. Wood stelt in zijn inleiding dat hij bij het bestuderen van Amerikaanse films steeds sterker het gevoel kreeg dat hij over de Amerikaanse samenleving schreef: 'I had originally intended to compare the America of the movies with the other America out there in reality and to pursue the comparison in some detail. But by the time I had finished my description of the first country, I seemed to have said quite a lot about the second already, and the relation between the two Americas seemed fairly clear: intricate, unstable, manyfaced – but clear.' Er komen in zijn boek weinig exacte historische verwijzingen voor, maar men zal bij het lezen met grote verrassing kennis nemen van Woods opmerkingen over het land Amerika.

Wood begeeft zich op het vlak van de mentaliteitsgeschiedenis en 'leest' films. Het is op dit vlak dat historici zich zeer terughoudend opstellen. Dit kan terecht zijn gezien het ontbreken van specifieke filmkennis, maar volgens mij liggen er op dit 'mentaliteitsvlak' ongekende mogelijkheden voor mooi historisch onderzoek. Voor een onderzoek naar de filmkeuring in Nederland is een historische scholing een vereiste, maar het voorbeeld van Wood geeft aan dat er ook ander onderzoek naar film kan plaatsvinden, met zeer mooie en verrassende resultaten. De kennis van narratieve structuren en stilistische stijlmiddelen die

Wood bezit, geeft hem niet alleen een vrijbrief om films en filmcultuur te onderzoeken, maar blijkt ook voldoende te zijn om met behulp van film mentaliteitsgeschiedschrijving te bedrijven.

Terug naar de lezing van Dibbets. Hij ging dieper in op de relaties binnen de filmcultuur: er is een samenhang tussen vraag en aanbod, er zijn meerdere betekenissen van een film, meerdere meningen van het publiek over een film, er is een strijd om de dominantie van het vastleggen van waarden tussen groepen die bij film betrokken zijn. Het onderzoek heeft zich de laatste tien jaar echter gericht op consensus-gebieden, waarmee Dibbets bijvoorbeeld de conventies bedoelt waarvan de klassieke cinema zich bedient. Dit betekent niet dat er over de interpretatie van deze gebieden volledige consensus bestaat. Op dit vlak van de intertekstualiteit (wat bindt films samen) hebben historici en filmhistorici elkaar het meest te zeggen. En op dit vlak schieten historici aan scholing te kort: hun literaire, in feit negentiende-eeuwse opleiding leert hen niet om met de steeds doordringender beeldcultuur om te gaan. Maar volgens Dibbets is er beweging. Historici verleggen hun interesse naar cultuur en naar het gebied van de mentaliteit. En ook filmhistorici zouden een andere houding aannemen: zij hebben weer meer oog voor het historische van hun onderzoeksgebied.

Vervolgens kwam er een vreemde opmerking uit het publiek, die typerend is voor het niet geheel serieus nemen van filmonderzoek. Dibbets zou historici niet mogen verwijten dat zij zich niet aan filmhistorici storen, zolang deze laatsten het onderling niet eens zijn over methoden, resultaten enzovoort. Vreemd. Wordt een wetenschap beoordeeld op de consensus die er over vraagstukken

heerst? Is geschiedenis dan nog wetenschap als men nagaat dat er in wetenschappelijke kringen strijd wordt geleverd over wat nu de oorzaak van de Tweede Wereldoorlog was? Ik ben het met Dibbets eens dat historici die zich met beelden bezighouden, zich dienen te scholen in het interpreteren van de beeldcultuur. De onwetendheid hierover roept te zeer de vraag naar de pasklare methode op. Terecht merkte een bezoeker op dat waar godsdienstgeschiedenis essentieel is voor een onderzoek naar de middeleeuwen, men misschien moet stellen dat filmwetenschap, of meer algemeen de wetenschap van de beeldcultuur, essentieel is voor onderzoek naar de twintigste eeuw.

De laatste lezing werd gegeven door professor Arthur Marwick, die zich reeds jaren toelegt op het bestuderen van sociale veranderingen in met name de twintigste eeuw. Marwick toonde enkele resultaten van zijn onderzoek naar sociale veranderingen die in de jaren vijftig begonnen zijn en hun einde vonden in de jaren zeventig. In deze lezing werden de veranderingen gecentreerd rond seksualiteit en klasse: aspecten die naar voren komen in de roman *Room at the top* en de verfilming ervan, die beide stammen uit het eind van de jaren vijftig. Zowel film als roman waren in hun tijd zeer populair. De film betekende het begin van de internationale erkenning van de Britse film (hoewel de film traditioneel gemaakt was).

Marwick legde roman en film naast elkaar zonder echter diepgaande conclusies uit die vergelijking te trekken. Behalve als inleiding voor de film was de vergelijking tussen roman en film (die de gehele lezing voortging) niet nodig geweest. Terwijl Marwick erkende dat de roman een complexe en diffuse structuur

heeft, leek hij de film eenvoudiger te vinden omdat hij eenduidiger 'seksualiteit' en 'klasse' behandelt. De fragmenten die hij van de film liet zien, gaven niet de indruk dat de film minder complex zou zijn. Weinig films zijn ongecompliceerd. Waarom zou er anders zoveel discussie zijn onder filmwetenschappers? Marwick analyseerde de film veelal op basis van de dialogen en hij ging nauwelijks in op een beeldanalyse.

De professor gaf bij het begin van zijn lezing aan dat hij de oude aanpak hanteert, dit in tegenstelling tot Sorlin. In zo'n lezing blijft film dan een hulpbron, een middel om reeds gevonden stellingen te bewijzen. Daarmee bleef de lezing aan de oppervlakte van de film hangen. Voor Marwicks onderzoek naar sociale veranderingen is dat misschien voldoende, maar het blijft jammer dat de mogelijkheden van de speelfilm niet vollediger uitgebuit werden.

Tot slot wil ik kort ingaan op de twee door mij gevolgde workshops. Daarbij viel me met name het *aantal* historici op dat zich met filmonderzoek bezighoudt. Verbluffend, omdat de resultaten ervan nog enigszins buiten het gezichtsveld blijven. In het internationale tijdschrift van de organisatie IAMHIST, *Historical Journal of Film, Radio and Television*, verschijnen zeer zelden bijdragen uit Nederland, terwijl bijvoorbeeld onze zuiderburen daarin al veel verder zijn.

De eerste workshop, 'Het beeld van het verzet in Nederlandse speelfilms over de Tweede Wereldoorlog', bracht een generatieconflict aan het licht bij de vraag of deze films een afspiegeling zijn van de werkelijkheid. Deze discussie is jarenlang onder historici gevoerd en uiteindelijk positief beantwoord. Welke afspiegeling is een tweede vraag. Misschien dat de Tweede Wereldoorlog

voor de ouderen, die deze periode meegemaakt hebben, te tastbaar is om bijvoorbeeld PASTORALE 1943 te kunnen zien als een te onderzoeken bron. Uit onderzoek is gebleken dat speelfilms van vlak na de oorlog en speelfilms uit de jaren zeventig en tachtig een heel verschillende beeld van die oorlog geven en derhalve staan voor een heel verschillende houding ten aanzien van die oorlog. Met andere woorden, dit onderzoek begeeft zich op het vlak van de 'mentaliteit'. Het is daarbij geheel irrelevant of de Duitse uniformen rode of zwarte strepen dienen te hebben. De documentaristische waarde van de speelfilm is van minder belang, dan de structuur van de fictie.

De enigszins verwarrende discussies werden in de tweede workshop nog erger. Een aantal mensen had zich verzameld om over analysemodellen te spreken. Het had er in deze workshop alle schijn van dat degene met het meeste overwicht de historici in zijn of haar ban zou krijgen. Waar veel minder bij stilgegaan werd, was het gegeven dat de vraagstelling het analysemodel bepaalt: er is geen overheersend analysemodel. Voor een onderzoek naar de normen van de filmkeuring is relatief weinig specifieke filmkennis nodig. Bij zo'n onderzoek is film eerder een hulpbron. Dat is niet het geval als onderzocht wordt hoe speelfilms keuringsnormen proberen te omzeilen; dan is specifieke filmkennis een vereiste. Overigens is er onder filmhistorici ook aan onderschatting geen gebrek. Wanneer men zich serieus bezighoudt met onderzoeksmethoden, dient men met gedegen argumenten te komen. Als er twijfel geuit wordt over de bruikbaarheid van semiotiek bij een historische analyse van speelfilms door de ontoegankelijkheid van de methode, is een opmerking dat semiotiek 'helemaal niet moeilijk is' geen serieuze poging an-

deren te overtuigen. Zo'n opmerking roept eerder twijfels op over de beheersing van de semiotiek door de maker van die opmerking. Verstandiger is het om historisch onderzoek van speelfilms dat met behulp van semiotiek is geschied, samen te bespreken.³

Na deze twee dagen heb ik het boek van Wood uit de kast gehaald om me er wederom van bewust te worden hoe het ideaal er voor mij uitziet. Woods ondertitel *Santa Maria, it had slipped my mind* moet een waarschuwing zijn. Het boek zal een vaste plaats op mijn bureau krijgen.

Noten

1. Conferentie 'Speelfilm en geschiedenis', voorjaarsconferentie van de Vereniging Geschiedenis, Beeld en Geluid, 22-23 april 1988, gehouden op de Erasmus Universiteit in Rotterdam. Een congresmap met een inhoudelijk verslag van conferentie en workshops, alsmede een uitgebreide beschouwing over het resultaat van het congres, is tegen onkostenvergoeding te verkrijgen bij het redactie-adres van het *GBG-Nieuws*: GBG-Nieuws, Audiovisueel Archief sfw, Postbus 9550, 3506 GN Utrecht, tel. (030) 73 64 44/73 64 60.
2. Bij de bespreking van de conferentie beperk ik me tot de lezingen en workshops van algemeen wetenschappelijke aard.
3. Tijdens de conferentie is er een werkgroep 'film-analyse' van de Vereniging GBG opgericht. Op 17 september 1988 heeft deze werkgroep een themadag georganiseerd, waaraan onder anderen Karel Dibbets, Hans van Driel en Ed Tan meewerkten. Informatie over deze dag en over de werkgroep is te verkrijgen bij Gabriëlle Gerards, 2e Schuytstraat 228, 2517 TS Den Haag, tel (070) 45 53 36, na 20.00 uur.