

Het verleden als verhaal

DE NARRATIEVE STRUCTUUR VAN HISTORISCHE FILMS

Willem Hesling

SAMENVATTING

De narratieve manier waarop speelfilms het verleden doorgaans benaderen, heeft belangrijke implicaties voor het beeld dat zij van dat verleden schetsen. Het feit dat personages in filmverhalen een centrale rol spelen, levert dikwijls een geschiedenisbeeld op dat begrepen moet worden vanuit individuele handelingen en motieven. In hun representatie van het verleden blijken filmverhalen bovendien vaker naar elkaar dan naar dat verleden zelf te verwijzen. Een belangrijk gevolg van deze intertekstuele dynamiek is het ontstaan van een 'filmisch-historische realiteit' die los komt te staan van de 'wetenschappelijk-historische realiteit'. Daarbij kan de realiteitsimpressie die van het filmverhaal uitgaat gemakkelijk een misleidende objectivering en homogenisering van de historische werkelijkheid in de hand werken.

Sleutelwoorden: film, geschiedenis, narrativiteit

Films die zich op het verleden richten, doen dat meestal in de vorm van een verhaal. Daarmee sluiten ze aan bij een 'artistieke' vorm van geschiedschrijving die zo oud is als de Ilias en zich altijd in een aanzienlijke populariteit heeft mogen verheugen. Maar ook buiten het literair-filmische domein heeft de narratieve benadering van het verleden zijn diensten weten te bewijzen getuige de frequentie waarmee professionele historici verhaalformules gebruiken als cognitieve schema's om betekenis en samenhang aan te brengen in de chaos van historische gebeurtenissen. Dat zowel filmmakers als historici narratieve procédés aanwenden om het verleden te herschrijven, betekent echter niet dat ze dat met dezelfde bedoelingen en dezelfde resultaten doen. Historici proberen zo wetenschappelijk mogelijk naar het verleden te kijken, terwijl filmmakers dat liever met een poëtische blik doen. Voor historici is de beslissing om hun bevindingen narratief te organiseren een methodologische keuze die belangrijke epistemologische consequenties heeft. In tegenstelling tot logisch-wetenschappelijke uitspraken kunnen narratieve constructies immers niet gefalsifieerd worden. De verhalende historicus kan dus geen wetmatigheden blootleggen, maar slechts via een meer configuratieve manier van begrijpen op de concrete samenhang

wijzen die er misschien tussen de door hem gepresenteerde gegevens bestaat (Buunk, 1994: 2). Zijn betoog heeft met andere woorden geen absolute bewijskracht, maar is afhankelijk van de gehanteerde argumenten meer of minder overtuigend. Alhoewel ook filmmakers overtuigend moeten zien over te komen, hebben zij met dergelijke methodologische problemen niet veel te maken. Filmmakers kiezen in de eerste plaats voor verhalen vanwege de dramaturgische mogelijkheden die ze te bieden hebben. Toch heeft ook voor hen de keuze voor de verhaalvorm belangrijke implicaties voor het beeld dat zij van het verleden schetsen. In dit essay worden een drietal van die implicaties besproken. Eerst wordt aandacht besteed aan de manier waarop in filmverhalen een centrale rol is weggelegd voor het individu als historische kracht. Vervolgens wordt besproken hoe filmverhalen de representatie van het verleden blootstellen aan een dynamiek van intertekstuele processen. Tenslotte is er aandacht voor de manier waarop het mimetisch karakter van verhalen een misleidende objectivering van de historische realiteit in de hand kan werken.

■ NARRATIVITEIT EN INDIVIDUALITEIT

Verhalen kunnen moeilijk zonder personages. Kiezen voor de verhaalvorm impliceert dan ook al gauw kiezen voor een benadering van het verleden waarin het individuele handelen een centrale rol speelt. Dat geldt zowel voor de filmmaker als voor de historicus. De manier waarop filmpersonages in een historisch kader worden geplaatst, verschilt echter aanzienlijk van de manier waarop de historicus met zijn personages omspringt. Filmmakers beperken zich doorgaans tot het vertellen van hetgeen hun personages overkomt, terwijl historici daar ook een verklaring voor proberen te geven. In een historische film wordt de kijker meegesleept door een *flow* van geïndividualiseerde handelingen en gebeurtenissen, terwijl historici de lezer voortdurend zullen attenderen op de manier waarop dat individuele handelen onderdeel uitmaakt van en gestuurd wordt door meer abstracte historische processen. Typierend is bijvoorbeeld hoe de kijker in Herzogs *Aguirre, der Zorn Gottes* in een reeks scènes te zien krijgt hoe het hoofdpersonage de rivier de Amazone afzakt zonder dat er, zoals bijvoorbeeld in Stephen Minta's studie (Minta, 1994), dieper wordt ingegaan op de aanwezigheid van de Spaanse *conquistadores* in Zuid-Amerika. Sommigen voegen hieraan toe dat een geschiedkundige tekst ook altijd zal proberen op kritisch-afstandelijke wijze een visie op het verleden te expliciteren, terwijl in historische speelfilms zo'n visie meer impliciet verweven blijft in de gedragingen en dialogen van de personages (Buunk, 1994: 203). Nu is het inderdaad zo dat films doorgaans voor een direct, zintuiglijk contact met het verleden kiezen, terwijl historische teksten een meer afstandelijke, cognitieve benadering prefereren. Het zou echter te ver gaan om hieruit te concluderen dat

alleen de historicus een eigen visie op het verleden kan ontwikkelen, en dat de filmmaker ten enenmale veroordeeld is om bestaande historische kennis toe te passen. Nog afgezien van het feit dat er tal van historische films zijn – vgl. onder meer *Barry Lyndon* – waarin de vertelinstantie op kritische wijze commentaar levert op de gebeurtenissen, zijn ook historische films zonder expliciete verteller goed in staat om een eigen visie op het verleden naar voren te brengen. Films als *JFK*, *Il Gattopardo* en *Andrei Roeblyev* hebben dat genoegzaam aangetoond. Essentiëler is het verschil dat een historicus niet gauw geneigd zal zijn om zijn visie op het verleden volledig op te hangen aan het doen en laten van de historische figuren die hij ten tonele voert, terwijl in historische films de centrale rol van de personages al snel een verleden doet ontstaan dat wel voornamelijk begrepen moet worden vanuit individuele handelingen en motieven. Een goed voorbeeld is Pakula's *All the President's Men*, waarin de indruk wordt gewekt dat Richard Nixon eigenhandig door Washington Post-journalisten Bob Woodward en Carl Bernstein ten val is gebracht, en waarin nauwelijks aandacht wordt besteed aan de stille krachten achter de schermen – collega-journalisten, rechters, aanklagers, congresleden – of aan de historische context waarbinnen dit politieke drama plaatsvond (Toplin, 1996: 20-21).



Barry Lyndon, Stanley Kubrick, 1975

Hoewel het geschiedtheoretisch verdedigbaar is dat individuele handelingen een beslissende wending kunnen geven aan de historische loop der gebeurtenissen, wordt een al te persoonsgebonden benadering van de geschiedenis door historici doorgaans als een naïeve vorm van geschiedschrijving be-

schouwd. De evidente nadelen van zo'n individualiserende kijk op het verleden – gebrek aan globaal overzicht, weinig inzicht in de evolutie van maatschappelijke processen en structuren op langere termijn, reductie van de geschiedenis tot het doen en laten van een elitaire bovenlaag – wegen voor de cinema echter niet op tegen een aantal belangrijke voordelen. Het belangrijkste daarvan is dat een benadering van de geschiedenis vanuit specifieke historische figuren het verleden tastbaar en toegankelijk kan maken als een boeiend drama vol intrigerende personages waarmee toeschouwers zich moeiteloos kunnen identificeren. De cinema wil de geschiedenis liever niet zien als een abstract geheel van maatschappelijke processen, maar als een aaneenschakeling van concrete gebeurtenissen die door specifieke individuen – liefst belangrijke personen uit de wereld van de politiek, kunst of wetenschap – in gang worden gezet. Daarom schetsen speelfilms de Franse Revolutie graag als een opeenstapeling van conflicten tussen historische personages als Lodewijk XVI, Marie-Antoinette, Robespierre en Danton, en zal er minder snel worden ingegaan op de dieper liggende, niet zo gemakkelijk te visualiseren oorzaken van deze omwenteling.

Daarmee is echter niet gezegd dat cineasten, in tegenstelling tot wat nogal eens wordt verondersteld, met hun persoonsgebonden benadering van het verleden onherroepelijk veroordeeld zijn tot een naïef soort geschiedschrijving. Het staat hen immers vrij om hun filmpersonages in relatie tot een bredere maatschappelijke context te schetsen, hetzij vluchtig zoals bijvoorbeeld in Penns *Bonnie and Clyde*, hetzij grondiger zoals in Wajda's *Danton*. Filmpersonages hoeven bovendien niet per definitie concrete individuen te representeren, maar kunnen ook een meer globale, symbolische functie vervullen. De manier waarop Charles Laughton in Frank Lloyds *Mutiny on the Bounty* Captain William Bligh neerzet, is niet alleen een specifieke verwijzing naar een historische figuur, maar tegelijkertijd een meer globale representatie van de meedogenloze discipline waaraan zeelieden destijds onderworpen werden. Op dezelfde manier kunnen personages ook voor de procesmatige kant van de geschiedenis komen te staan. In Kubricks *Barry Lyndon* symboliseert Redmond Barry de 18^{de}-eeuwse *social climber* die zich listig in aristocratische kringen omhoog probeert te werken. En in Visconti's *Il Gattopardo* vertegenwoordigt de traditionele, wat uitgebluste Prins van Salina de langzaam wegwijnende Siciliaanse landadel, terwijl de dynamische, opportunistische Tancredi het proces symboliseert waarmee Italië in een mercantiele burgermaatschappij aan het veranderen is. Zelfs personages die nadrukkelijk geënt zijn op bestaande historische figuren, kunnen zo'n symbolische functie vervullen. Zoals Toplin (1996: 55) aangeeft, gaat het in Stone's *JFK* niet alleen om de portrettering van de werkelijke Jim Garrison – de officier van justitie die een complot achter de moord op John Kennedy vermoedde – maar evenzeer om het neerzetten van een personage dat het verbeteren zoeken naar de waarheid in een wereld vol leugens en bedrog symboliseert. Zo'n uitgesproken symboliek doet historische

films natuurlijk wel ontstijgen aan een al te letterlijke geschiedkundige betekenis. Stone draagt met zijn film dan ook niet zozeer bij aan de analyse van een specifieke historische gebeurtenis, maar vooral aan de constructie van een sociale mythe met behulp waarvan het Amerikaanse publiek in het reine probeert te komen met de wrede verstoring van de *American dream* (Staiger, 1996: 48).

De problematiek van individu en geschiedenis speelt in films niet alleen op het niveau van het verhaal. Semiotici hebben aangetoond dat de filmtaal een heterogeen geheel van elkaar omsluitende codes is. In de cinema krijgt het abstracte verhaal via de codes van de mise-en-scène een concrete uitbeelding, en die wordt op zijn beurt weer afgebeeld door de codes van de camera en montage. Daarnaast kunnen nog de codes van de buitenbeeldse tekst en muziek worden onderscheiden (Peters, 1981). Dit geheel van audiovisuele codes dwingt de historische film om de geschiedenis letterlijk een gezicht en een stem te geven. De manier waarop dat gebeurt, kan vanzelfsprekend nogal uiteenlopen. Zoals een bepaald taalgebruik de weergave van het verleden kleurt – de uitspraken ‘Lodewijk XVI is door het gepeupel vermoord’ en ‘Burger Capet is door de beul terechtgesteld’ vormen twee verschillende interpretaties van hetzelfde feit (Lorenz, 1987: 29) – kan de manier waarop acteurs hun personage vertolken – Jean-François Balmer zet in *La Révolution Française* een geheel andere Lodewijk XVI neer dan Pierre Renoir in *La Marseillaise* – verschillende visies op het verleden uitdrukken. Een analyse van de dominante rol die speelfilms aan historische personages toebedelen, kan dus niet worden losgekoppeld van een analyse van de manier waarop die personages vervolgens worden uitgebeeld. En evenmin van de manier waarop die uitgebeelde personages daarna nog eens door de codes van de camera en de montage in beeld worden gebracht. Meer dan eens dragen films juist via dergelijke codes een expliciete historische boodschap uit. Zo wordt in Kubricks *Barry Lyndon* systematisch gebruik gemaakt van de techniek van het *reverse zoom shot* om de (grotendeels fictieve) historische personages in beeld te brengen. Met dat camera-gebruik onderstreept Kubrick niet alleen het isolement waarin zijn personages zich bevinden, maar symboliseert hij ook hun onbegrip en machteloosheid tegenover de historische processen waar zij deel van uitmaken. Juist het contrast tussen deze distantiërende cameraregie en de fascinerende mise-en-scène stelt Kubrick in staat zijn sarcastisch-ironische blik op het 18^{de}-eeuwse aristocratische milieu te werpen. In de cinema krijgt de relatie tussen individu en geschiedenis dus niet alleen uitdrukking op verschillende codische niveaus tegelijk, maar kan het ene niveau blijkbaar ook commentaar leveren op of iets toevoegen aan het andere niveau.

Een analyse van de rol van het personage in de historische film mag zich echter niet beperken tot de semiotische systematiek op basis waarvan filmische codes functioneren. Ook de pragmatische aspecten van die codes

dienen belicht te worden. Net zoals het taalgebruik van de historicus door tal van psychologische en sociaal-culturele factoren wordt gestuurd, is de manier waarop filmpersonages worden uitgebeeld en afgebeeld aan een complex samenspel van invloeden onderworpen. Eén zo'n krachtenveld is bijvoorbeeld de binnen de filmindustrie heersende commerciële logica die eist dat 'grote' historische personages vragen om 'grote' acteurs en actrices: Marlon Brando als Napoleon, Laurence Olivier als Henry V, Ingrid Bergman als Jeanne d'Arc, enz. Een bijna onvermijdelijke implicatie van deze logica is dat het imago van de *stars* dat van de historische personages zal gaan domineren. Dat kan bijvoorbeeld gebeuren doordat een acteur in zijn uitbeelding van een historisch personage elementen meeneemt die hij gebruikt heeft in zijn portrettering van personages uit vorige films. Zo zijn er in *Braveheart* een aantal momenten waarop de 13^{de}-eeuwse Schotse vrijheidsstrijder William Wallace, vertolkt door de Australische acteur Mel Gibson, met zijn ironische oogbewegingen onvermijdelijk doet denken aan de personages die Gibson in de *Lethal Weapon* en *Mad Max*-films speelde (McArthur 1998: 176). Ook wanneer een acteur zich zover mogelijk van een vroeger imago probeert te houden, kan zo'n overdracht plaatsvinden. Zo hadden, in de jaren zeventig, heel wat kijkers moeite om bij het zien van Sean Connery in de rol van een al wat oudere Robin Hood zijn recente Bondfilms te vergeten. Vooral historische personen over wiens uiterlijk we niets of weinig weten, kunnen natuurlijk gemakkelijk vereenzelvigd worden met de fysionomie van een bekende acteur. Bij de slavenaanvoerder Spartacus dringt zich het beeld op van Kirk Douglas en bij de 13^{de}-eeuwse Russische prins Alexander Nevsky dat van Nikolai Tcherkassov. En zelfs wanneer het uiterlijk van een historisch personage wel bekend is, kan het imago van de acteur blijven overheersen. Zo heeft Greta Garbo voor het grote publiek voorgoed haar gelaatstreken weten te lenen aan de Zweedse koningin Christina en zullen de meeste bioscooptoeschouwers de outlaw Butch Cassidy, ondanks authentieke foto's waarop hij als een wat plompe figuur te zien is, blijven vereenzelvigen met de glamour van Paul Newman. Slechts historische figuren zoals Henry VIII, Napoleon, Hitler of Gandhi, die zelf een krachtig visueel imago hebben opgebouwd, lijken tegen dergelijke vormen van overdracht bestand te zijn.

Inzicht in de manier waarop historische personages in speelfilms functioneren, hangt dus nauw samen met een begrip van de verschillende krachtenvelden die het gebruik van filmische codes beïnvloeden. En dat geldt niet alleen voor de acteercodes, want het gebruik van de andere filmische codes wordt al evenzeer door een psychologische en sociaal-culturele context beïnvloed. Het systematisch detecteren en in kaart brengen van deze krachtenvelden is een bijzonder complexe aangelegenheid, omdat dikwijls niet valt in te schatten welk 'gewicht' aan ieder daarvan moet worden toegekend, en het vaak ook niet duidelijk is hoe ze precies met elkaar interageren. Desalniettemin vormt zo'n pragmatische analyse van de codes waarmee

films 'geschiedenis' produceren, gekoppeld aan een semiotische analyse, de enige mogelijkheid om te ontsnappen aan de doorgaans weinig vruchtbare geschiedtheoretische kritiek op historische films, en kan er zo ruimte ontstaan voor een werkelijk begrip van de manier waarop films de rol van het individu in de geschiedenis vorm proberen te geven.



Andrei Roeblyev, Andrei Tarkovsky, 1972

■ NARRATIVITEIT EN INTERTEKSTUALITEIT

Een tweede aspect van de narratieve wijze waarop films het verleden representeren, betreft het netwerk van intertekstuele relaties waar ze onderdeel van uitmaken, en dan vooral de relaties die ze met elkaar onderhouden. In hun representatie van het verleden blijken filmverhalen namelijk vaker naar elkaar dan naar dat verleden zelf te verwijzen. Deze incestueuze dynamiek van citeren en recycleren wordt in de hand gewerkt door twee economische principes die al geruime tijd aan de basis van de media-industrie liggen: standaardisering van de productie en imitatie van vroegere successen. Het zijn mechanismen, zegt Custen, die we reeds kunnen herkennen in de historische films uit de periode van het Hollywood-studiosysteem, waar Graham Bell veeleer deed denken aan Father Flanagan en Paul Muni. Emile Zola op een manier vertolkte die meer aansloot bij zijn eigen imago dan dat van de schrijver zelf (Custen, 1992: 146). Logistische factoren, zoals de relatief beperkte cast waar filmstudio's indertijd over beschikten, werkten een dergelijk gesloten systeem van referenties alleen maar verder in de hand. In het

midden van de jaren dertig speelde Paul Muni zulke uiteenlopende historische personages als Louis Pasteur, Emile Zola en Benito Juarez, en werd voor de vertolking van Disraeli, Voltaire, Rothschild, Richelieu en Wellington steeds weer teruggevallen op George Arliss. De genrewetten die de Hollywoodfilm destijds regeerden, zorgden er bovendien voor dat gelijksoortige onderwerpen zoveel mogelijk in dezelfde verhaalformules werden verpakt. Dit proces van filmische intertekstualiteit heeft zich niet alleen binnen de beslotenheid en economische druk van het studiosysteem voorgedaan. Europese cineasten bijvoorbeeld, die doorgaans binnen een minder strikt productiebestel opereren, hebben zich al evenzeer door het werk van hun collega's laten inspireren. Naast een inhoudelijke kruisbestuiving was daarbij al even dikwijls sprake van wederzijdse stilistische bevruchting (vgl. bijvoorbeeld de manier waarop speelfilms als *La Caduta degli Dei*, *Le Dernier Metro* en *The Night Porter* tal van latere films over de nazi-periode iconografisch beïnvloed hebben) (Kaes, 1989: 22). Binnen dit in de loop der decennia tot grote omvang uitgegroeide filmische web van referenties is de cinema dikwijls ver van de historische feiten afgedwaald. Niet zozeer uit historisch onbenul, maar vooral vanuit de behoefte om het verleden met behulp van een geheel eigen idioom – eerder poëtisch-symbolisch dan rationeel-wetenschappelijk – tegemoet te treden (Hesling, 1999). Deze eigenzinnigheid heeft onder meer geleid tot de bekende, soms wat merkwaardige gemeenplaatsen aan de hand waarvan zowel filmmakers als toeschouwers historische periodes, personages en locaties hebben leren identificeren: de Romeinse keizertijd als een poel van verderf en decadentie, de Middeleeuwen als een duistere periode vol mystiek en onbeheerst geweld, de Victorianen stijf en hypocriet, hun 18^{de}-eeuwse voorgangers steevast seksueel losbandig, enz. (McArthur, 1998: 172).

Het zou natuurlijk verkeerd zijn dergelijke clichés enkel en alleen aan filmmakers toe te schrijven. Het mechanisme van de intertekstualiteit stopt immers niet aan de grenzen van de cinema. De meeste historische films zijn gebaseerd op een roman en doorgaans wordt er ook heel wat ontleend aan (al of niet verouderde) wetenschappelijke studies. Ook de gemeenplaatsen die in dergelijke werken kunnen worden aangetroffen, hebben hun weg naar het witte doek weten te vinden. Bovendien hebben cineasten zich altijd graag gebaseerd op oorspronkelijk, visueel bronnenmateriaal zoals tekeningen, schilderijen en foto's. Laurence Oliviers *Henry V* werd bijvoorbeeld geïnspireerd door de miniaturen van de gebroeders van Limburg, *Barry Lyndon* door de schilderijen van Thomas Gainsborough, George Stubbs, William Hogarth en Antoine Watteau, *The Birth of a Nation* door de foto's van Mathew Brady en *Saving Private Ryan* door die van Robert Capa. Zoals abusievelijk nog wel eens wordt verondersteld, creëert ook een cineast die de stijl van een bepaalde schilder of fotograaf volgt, geen transparant venster op de historische werkelijkheid, maar reproduceert hij slechts filters die anderen voor hem over die werkelijkheid hebben gelegd. De schilde-

rijen van Gainsborough of de foto's van Brady laten ons het verleden immers niet zien zoals het was, maar zoals het door de maker onder druk van een reeks sociale, esthetische, technische en economische codes in beeld werd gebracht. Ook het terugvallen op oorspronkelijke bronnen betekent dus vaak een herhaling en versterking van bestaande stereotiepen.

De intertekstuele stereotypie waarmee historische films het verleden 'verbeelden', sluit tenslotte vaak ook nauw aan bij de normen en waarden die een samenleving uit wil dragen. Niet voor niets getuigen films, net als historische romans en schilderijen, in heel wat gevallen van een nationalistisch-mythologische kijk op het verleden. Wanneer Warner Brothers in *They Died With Their Boots On* de door de onbezonnenheid van generaal Custer zelf veroorzaakte nederlaag bij Little Big Horn toch in de vorm van een heroïsch-romantisch militair drama giet, gebeurt dat niet alleen uit economische, maar ook – zoals bij heel wat andere films die Hollywood tijdens de Tweede Wereldoorlog produceerde – uit patriottische motieven (O'Connor, 1990: 34). Op dezelfde manier lopen in films als *The Birth of a Nation* of *How the West Was Won* mythevorming en geschiedschrijving door elkaar heen in een poging het verleden in een keurslijf van nationale aspiraties te dwingen. Dat het publiek ook vandaag nog grote behoefte blijkt te hebben om zich – vgl. het 'geval' Diana Spencer – in sterk gemythologiseerde versies van de werkelijkheid te verliezen, is de filmindustrie niet ontgaan getuige de regelmaat waarmee er nog altijd kostuumdrama's als *The Last of the Mohicans*, *Revolution of Christopher Columbus: The Discovery* worden geproduceerd. In hun pogingen de overtuigingen van een samenleving op het verleden te projecteren aarzelen dergelijke films niet om dat verleden waar nodig te mythologiseren. Ook historische films die het verleden mythologiseren, verliezen echter niet automatisch iedere geschiedkundige waarde. Het terugvallen op mythes kan de dramatische kracht van een film verhogen en het publiek wijzen op de diepere betekenis die er achter specifieke problemen kan liggen. Toplin stelt dan ook terecht dat het er niet om gaat de aanwezigheid van mythische elementen in de filmische geschiedschrijving te detecteren en te veroordelen, maar dat de uitdaging erin bestaat om een onderscheid te maken tussen mythes die de waarheid verdraaien, en mythes die in alle verbeelding de waarheid proberen te spreken (Toplin, 1996: 13).

De stereotiep-intertekstuele wijze waarop films het verleden weergeven, hangt in laatste instantie natuurlijk ook nauw samen met het onvermijdelijke probleem van selectie en interpretatie. Zelfs wanneer filmmakers hun penseel zo delicaat en consciëntieus mogelijk hanteren, zullen gemeenplaatsen niet vermeden kunnen worden en zullen niet alle historische details aan bod kunnen komen. *Reds*, geproduceerd en geregisseerd door Warren Beatty, riep vooral in dat laatste opzicht heel wat discussie op. De film, die bij zijn release als een van de meer geslaagde voorbeelden van een commer-

cieel opgezette historische film werd ontvangen, vertelt over het leven en de carrière van John Reed en Louise Bryant, en dan vooral over hun moeizame liefdesrelatie en hun betrokkenheid bij de bolsjewistische revolutie van 1917. Critici waren weliswaar verheugd dat de film niet louter in clichés was blijven steken, maar vonden toch dat er in het verhaal te veel belangrijke feiten en essentiële verbanden achterwege waren gebleven (Rosenstone, 1995: 96). Gezien de complexiteit van de geschiedenis en de semiotische beperkingen van het medium film zelf, is zo'n eis tot historische volledigheid uiteindelijk echter niet realistisch. In een historische film kan het verhaal nooit meer dan bepaalde aspecten van het verleden belichten, dienen acteurs te kiezen voor een bepaalde vertolking van hun personage, moet de camera de gebeurtenissen altijd vanuit een bepaalde hoek opnemen en kan de montage de beelden slechts op één manier met elkaar verbinden. Bij niet-fictionele beelden stellen zich dezelfde problemen. Actualiteitsbeelden van de invasie in Normandië bevatten bijvoorbeeld praktisch alleen opnames die vanuit het standpunt van de geallieerden zijn genomen, zodat nauwelijks te zien is wat zich aan de zijde van de Duitse troepen afspeelt. En mochten ze ooit opduiken, dan vormen ook die beelden geen garantie voor volledigheid. Zelfs documentaires die achteraf geprobeerd hebben een meer panoramische schets van de invasie te geven, leverden uiteindelijk nooit meer dan een gefragmenteerd beeld op. Net als ieder ander historisch verslag blijft ook een historische film noodzakelijkerwijs het resultaat van selectie en interpretatie.

Alhoewel een historische film en een historische studie op dat vlak met dezelfde problemen te kampen hebben, kan niet worden ontkend dat in vergelijking met de traditionele geschiedschrijving de cinema altijd een opvallend selectieve belangstelling voor het verleden heeft getoond. Zelfs een vluchtige analyse maakt duidelijk dat er voor heel wat periodes en onderwerpen nauwelijks belangstelling is geweest. Zo heeft Hollywood tot nu toe weinig aandacht gehad voor het klassieke Griekenland, voor de Amerikaanse revolutie of voor de handel en wandel van grote entrepreneurs als Rockefeller, Carnegie en Morgan. De Europese historische film vertoont soortgelijke lacunes. Er zijn bijvoorbeeld nauwelijks films die de periode tussen 400-1300 behandelen. Andere periodes komen vaak slechts in één film aan bod, terwijl de periodes die frequenter in beeld komen, dikwijls gereduceerd worden tot een aantal standaardgebeurtenissen. Films die zich bijvoorbeeld in de Romeinse tijd afspelen, concentreren zich doorgaans uitsluitend op de Keizertijd, en dan vooral de periode tot 100 na Christus. Deze historische bewustzijnsvernauwing wordt, zoals reeds aangegeven, in belangrijke mate door economische motieven ingegeven. De filmindustrie gaat ervan uit dat de meeste historische periodes en onderwerpen te ver van de gemiddelde kijker afstaan om commercieel interessant te kunnen zijn. Zelfs het relatieve succes van die enkele film die een klein en ongebruikelijk historisch onderwerp aansnijdt – vgl. Spielbergs *Amistad* over het juri-

dische gevecht dat in 1839 in New Haven plaatsvond rond een groep tot slavernij voorbestemde Afrikanen – kan niet verhinderen dat heel wat verleden er nog steeds (en vermoedelijk tevergeefs) op wacht om in audiovisuele geschiedenis te worden omgezet.



Il gattopardo, Luchino Visconti, 1963

Intertekstuele mechanismen hebben vanzelfsprekend ook hun weerslag op de receptie van films. Hedendaagse, in een audiovisuele cultuur opgegroeide kijkers lijken intertekstueel gezien steeds grotere afstanden te kunnen overbruggen. De manier waarop bijvoorbeeld in *JFK* officier van justitie Jim Garrison door Kevin Costner wordt vertolkt, zal heel wat kijkers meer doen denken aan de manier waarop de integere en idealistische James Stewart in films als Capra's *Mr. Smith Goes to Washington* een eenzame en verbeterde strijd voerde tegen het corrupte establishment, dan aan de werkelijke Jim Garrison, die er niet voor terugdeinsde om bewijsmateriaal achter te houden en getuigen om te kopen (Toplin, 1996: 54). Zo'n dynamiek van intertekstuele kruisverbanden is minder vrijblijvend dan op het eerste gezicht lijkt. Wanneer ze op brede schaal gaat functioneren, kan er een gesloten systeem van filmische referenties ontstaan waarbinnen de geschiedenis wordt gereduceerd tot een reeks narratieve en visuele sjablonen. Het 'publieke' beeld van de Tweede Wereldoorlog kan dan bijvoorbeeld herleid worden tot zich steeds maar herhalende beelden van Hitlers opruiende redevoeringen, van de overrompelende opmars van Duitse troepen aan het begin van de oorlog, van de vernietiging van de Amerikaanse vloot te Pearl Harbor, van de heroïsche invasie van de geallieerden of van de verschrikking

van de concentratiekampen. Zo'n gemakzuchtige iconografische identificatie van historische periodes bezit over het algemeen weinig analytische kracht. Ze levert beelden op die in eerste instantie sterk aangrijpen en herkenbaar zijn, maar uiteindelijk betekenisloos blijven en verlamdend werken, omdat ze de periode in kwestie presenteren als een afgerond en afgesloten verleden dat door de kijker probleemloos en gevaarloos geconsumeerd kan worden (Witte, 1977). Barta (1998: 127 ev.) wijst er in dit verband bijvoorbeeld op hoe de mythische nazi's zoals ze door de speelfilm zijn geconstrueerd – een constructie die ironisch genoeg reeds door de oorspronkelijke nazi-beelden was voorbereid – de historische nazi's als het ware aan de collectieve herinnering heeft doen ontsnappen. Een dergelijke systematische herhaling van beelden uit het gecanoniseerde repertoire lijkt thans over een breder front dan ooit tevoren plaats te vinden. Televisiedocumentaires koppelen de bekende foto's en filmbeelden van de aanleg van het Suezkanaal, de Amerikaanse Burgeroorlog of de kroning van Edward VII moeiteloos aan de landing op de maan, de Golfoorlog of de inauguratie van Jacques Chirac. Al deze gebeurtenissen worden daarmee tot hetzelfde temporele continuüm teruggebracht, waardoor er uiteindelijk geen geschiedenis meer lijkt te bestaan. Met name televisie, met haar live-uitzendingen en haar permanente, nauwelijks meer te ontwarren recyclage van oude en nieuwe beelden, heeft (de impressie van) het tijdsverschil tussen een gebeurtenis en de geschiedkundige representatie daarvan praktisch volledig doen verdwijnen. Het verleden wordt daarmee steeds meer onderdeel van het heden en verliest zo zijn meest typische eigenschap, nl. 'verleden tijd zijn'.

De hardnekkigheid waarmee intertekstuele beeldenrepertoires hun grenzen verdedigen, maakt eveneens duidelijk dat hier meer aan de hand is dan een onschuldig spel van citeren en geciteerd worden. 'Vreemde' beelden blijken dikwijls grote moeite te hebben een gecanoniseerd beeldenuniversum binnen te dringen, zelfs als ze een hoge mate van authenticiteit bezitten. Zo leken de plotseling in de jaren tachtig opgedoken amateurfilms die Hollywoodregisseur George Stevens tijdens de opmars van de Amerikaanse troepen in Europa gemaakt had, een interessante aanvulling op het bekende repertoire van Tweede Wereldoorlogbeelden. Niet alleen toonden ze een aantal nieuwe aspecten van de oorlog, maar bovendien vormden de onberispelijke kleurenopnames een scherp contrast met de bekende, letterlijk en figuurlijk wat versleten zwartwitbeelden. Fragmenten uit dit materiaal zouden echter mondjesmaat gebruikt worden in televisiedocumentaires over de Tweede Wereldoorlog en ook heruitzendingen van de reportage zelf vonden slechts sporadisch plaats. Wellicht was de gewenning om deze oorlog in zwart-wit te zien zo groot geworden dat de heldere kleurenbeelden van Stevens op de een of andere manier niet 'juist' leken. Hiermee is natuurlijk niet gezegd dat de canon van historische filmbeelden een onneembare vesting is. De manier waarop Steven Spielberg in *Saving Private Ryan* de

invasie in Normandië in beeld bracht, liet de Tweede Wereldoorlog eveneens op een ongebruikelijke wijze zien. Filmcritici, historici en oorlogsveteranen bestempelden deze beelden echter unaniem als bijzonder realistisch en waarachtig. Het feit dat ze door een bekend cineast werden gemaakt en deel uitmaakten van een film die een grote maatschappelijke zichtbaarheid kreeg, maakt de kans dat ze op termijn een vernieuwende inwerking op de canon zullen hebben, er alleen maar groter op.

Alhoewel visuele canons doorgaans zijn samengesteld uit beelden afkomstig van verscheidene bronnen, kan in extremis ook één enkele speelfilm het beeld van een historisch gebeuren gaan bepalen. Juist het feit dat over heel wat historische onderwerpen niet meer dan één enkele film is gemaakt, brengt met zich mee dat het geschiedenisbeeld van zo'n geïsoleerde film bijzonder lang kan blijven hangen. Zo zal de indruk die velen van generaal George S. Patton hebben, in sterke mate bepaald worden door Schaffners biografische film uit 1970. Dat filmische imago is inmiddels zo sterk geworden dat zelfs een eventuele nieuwe film daar op korte termijn niet veel aan zal kunnen veranderen. Met name historici kijken nog dikwijls vreemd tegen dit verschijnsel aan. Binnen de praktijk van de geschreven geschiedenis komt het immers zelden voor dat één enkele studie het beeld van een bepaalde periode blijvend domineert. Professionele geschiedschrijving wordt bovendien gekenmerkt door permanente accentverschuivingen. Zo is in de geschiedschrijving over de Tweede Wereldoorlog het beeld van Hitler als pathologisch monster op een gegeven moment verschoven naar dat van een demagoog die het Duitse volk twee decennia in zijn ban heeft gehouden en zonder scrupules heeft weten te profiteren van de blunders van Engelse en Franse politici. In kringen van historici vormen dergelijke interpretatieverschillen, op voorwaarde dat de standpunten op een verantwoorde manier worden verdedigd, meestal de aanzet tot een dynamische polemiek. Toch is men ook in de cinema niet veroordeeld tot een volstrekt eenzijdig beeld van de geschiedenis. Dat films om dramatische, ideologische of commerciële redenen historische gebeurtenissen mythologiseren, impliceert niet dat ze dat altijd op exact dezelfde manier doen. Alleen al het grote aantal films over het offensief van de geallieerden maakt het bijvoorbeeld onwaarschijnlijk dat de invasie door het grote publiek louter geassocieerd zal worden met de landing van John Wayne's legerdivisies in Normandië, of de finale instorting van nazi-Duitsland met de onstuitbare opmars van George C. Scotts pantserdivisies. En net zoals historici voortdurend hun mening bijstellen, kan ook in speelfilms de visie op het verleden aanzienlijk evolueren. Veelzeggend is bijvoorbeeld hoe binnen het geheel aan speelfilms over de Vietnamoorlog – van *The Green Berets* tot *Platoon* – in de loop der tijd sterk uiteenlopende visies naast elkaar zijn komen te staan, op dezelfde manier als er werelden van verschil zijn komen te liggen tussen het patheti-

sche hoofdpersonage uit Dreyers *La Passion de Jeanne d'Arc*, de serene heldin uit Flemings *Joan of Arc* en de alledaagse protagoniste uit Rivette's *Jeanne la Pucelle*.

■ NARRATIVITEIT EN REALITEIT

In de cinema gaat fotografisch realisme hand in hand met verhalend realisme. Net als de camera staat ook de causaal-lineaire opbouw van het filmverhaal in dienst van een mimetische representatie van de werkelijkheid. Deze manier van vertellen, die reeds kan worden aangetroffen in vroege historische films, heeft het 'genre' tot ver in de jaren zestig weten te domineren. Binnen de (post)structuralistische mediakritiek is dit narratieve realisme echter steeds nadrukkelijker ter discussie komen te staan. Daarbij is vooral gewezen op de manier waarop de realiteitsimpressie die van het klassieke filmverhaal uitgaat, een misleidende 'objectivering' van de werkelijkheid in de hand kan werken. Historische films wordt in dit opzicht verweten het verleden met zo'n vanzelfsprekendheid te tonen dat de ambivalentie die inherent is aan historische gebeurtenissen, volledig geneutraliseerd dreigt te worden. Deze kritiek op de realistische representatie houdt verband met krachtige veranderingen in het historisch bewustzijn. Gebeurtenissen lijken steeds meer plaats te vinden zonder identificeerbare actoren en duidelijke causale verbanden. Geschiedenisfilosofen als White merken op dat moderne gebeurtenissen (wereldoorlogen, de holocaust, ecologische rampen, nucleaire explosies) een reikwijdte en een complexiteit bezitten die historici zich vroeger nauwelijks konden voorstellen. Diezelfde eigenschappen die ervoor zorgen dat zulke catastrofes niet vergeten kunnen worden, maakt dat ze evenmin met een precieze, zinvolle herinnering (i.e. geschiedschrijving) kunnen worden omkleed. Hierbij gaat het niet om een methodologisch probleem, maar om een representatieprobleem. Moderne gebeurtenissen lijken niet langer verklaard te kunnen worden via het begrippenapparaat van de traditionele, humanistische geschiedschrijving (White, 1996: 21-22). Concepten als 'verhaal', 'gebeurtenis' en 'representatie' sluiten steeds slechter aan bij de manier waarop de werkelijkheid wordt ervaren. Indien niet te representeren gebeurtenissen echter toch worden ingekapseld in een traditioneel, lineair verhaal dat 'boosdoeners' humaniseert en aan een logica onderwerpt die in de werkelijkheid ontbreekt, is zo'n verhaal volgens White nog slechts een fetisj voor het onvermogen van de historicus om die gebeurtenissen werkelijk te beschrijven en te verklaren. Via het realisme van de klassieke verhaalvorm weet de historicus alleen nog maar de illusie van een ondubbelzinnig meesterschap over het verleden te creëren, daarmee ten onrechte suggererend dat een gebeurtenis realistisch representeren gelijk staat aan het verklaren van die gebeurtenis (Nichols, 1996: 58).

Paradoxaal genoeg blijken met name film en televisie – twee media die aanvankelijk zwaar op de klassiek-narratieve traditie leunden – de homogeniteit en lineariteit van tijd en ruimte (de twee fundamenteën van de narratieve geschiedschrijving) mee aan het wankelen te hebben gebracht. Het zijn immers vooral deze twee media die het publiek vertrouwd hebben gemaakt met de fragmentatie en manipulatie van de werkelijkheid in de vorm van ‘shots’ die naar believen met elkaar in verband kunnen worden gebracht (Sobchack, 1996: 4). Tijd en ruimte bleken uiteindelijk niets anders te zijn dan van elkaar gescheiden fragmenten uit een werkelijkheid waar een narratieve structuur slechts een illusoire homogeniteit aan kon geven. Traditionele historische films hebben met hun realistische ‘look’ altijd met veel overtuiging zo’n synthetisch beeld van het verleden proberen op te hangen: het verhaal en alle daarmee samenhangende vragen werden afgerond, historische figuren werden samengebond in enkele centrale personages, dialogen en karaktertrekken grotendeels verzonden, complexe oorzaken vereenvoudigd, belangrijke historische wendingen veeleer toegeschreven aan de beslissingen van individuen dan aan onpersoonlijke historische krachten (Toplin, 1996: 10; Rosenstone, 1995: 55-61). Postmoderne films zijn historische gebeurtenissen echter gaan problematiseren door ze weg te halen uit een narratief kader waarbinnen alles verklaard lijkt te kunnen worden. Door de ‘gebeurtenis’ – de bouwsteen van de traditionele geschiedschrijving – ter discussie te stellen, ondermijnen ze het idee van ‘feitelijkheid’ en daarmee in laatste instantie het onderscheid tussen ‘feit’ en ‘fictie’. Zelfs populaire films als *Forrest Gump* proberen tegenwoordig op een ironische en speelse wijze duidelijk te maken dat het nauwelijks mogelijk is om een onderscheid te maken tussen betekenisvolle en triviale gebeurtenissen, tussen waarheid en leugen, tussen verleden en heden, tussen het persoonlijke en het historische (Sobchack, 1996: 2-3). Postmoderne films, zeggen critici of historici als Nichols en Rosenstone, pretenderen ook niet dat het geheel vanuit het deel verklaard kan worden of dat causaliteit, intentionaliteit en motivatie altijd en overal geclaimd kunnen worden. Dergelijke films spreken niet in de onvoorwaardelijke, maar in de voorwaardelijke wijs. Het zijn films die willen getuigen van de dubbelzinnigheid en relatieve betekenisloosheid van het verleden. Daartoe grasduinen zij in een myriade van factoren die het historisch gebeuren omringen en presenteren ze die op een fragmentarische, collage-achtige wijze zonder daar finale interpretaties aan te koppelen. Het zijn films die de geschiedenis niet in een afgesloten, definitieve vorm willen tonen, maar juist in zijn complexe, vaak onverklaarbare hoedanigheid. Hutcheon betoogt dat het blootleggen van het geconstrueerde karakter van de geschiedschrijving de eigenlijke missie van postmoderne fictie uitmaakt. Postmoderne fictie moet de idee van een probleemloos verleden ondergraven, de lezer bewustmaken van de manieren waarop culturele betekenissen

worden gecreëerd en hem zo uitnodigen om de processen te bevragen waarmee wij onszelf en onze wereld representeren. Representatie, zegt Hutcheon (in Staiger 1996: 51-52), is niet te vermijden, maar wel de misleidende gedachte dat die transhistorisch of transcultureel zou zijn. Ook White houdt een pleidooi voor postmoderne representatiestrategieën. Dergelijke strategieën bieden volgens hem de enige mogelijkheid om de manier te defetiseren waarop meer traditionele historische teksten in hun pretentie het verleden realistisch weer te geven juist de bedreiging van dat verleden ontkennen. Dit proces van defetisering is volgens White (1996: 32) noodzakelijk omdat alleen zo plaats kan ontstaan voor het rouwproces waarmee de 'last van het verleden' kan worden verlicht en een meer realistische perceptie van actuele problemen mogelijk wordt. Als voorbeeld verwijst White (1996: 21) naar postmoderne (meta)fictie als Doctorows *Ragtime* (1975), Thomas' *The White Hotel* (1981), Syberbergs *Hitler, ein Film aus Deutschland* (1977), Visconti's *La Caduta degli Dei* (1969) en Stones *JFK* (1991), teksten die volgens hem een nieuwe vorm van parahistorische representatie vertegenwoordigen die veel beter in staat is om 'moderne' gebeurtenissen te representeren dan de narratieve strategieën die traditioneel door historici gebruikt worden, en die ook aanzienlijk verschilt van de klassieke 19de-eeuwse historische roman waarin de geschiedenis imaginaire gebeurtenissen een zekere realiteit verschafte en andersom de historische context verrijkt werd door het magische aura van de romantische vertelling. Teksten ook die het traditionele onderscheid tussen 'literatuur' en 'wetenschap' doen vervagen. Voor White is een historische studie die geen gebruik maakt van fictionele technieken, thans even ondenkbaar als modernistische fictie die niet op een of andere manier iets claimt te zeggen over de aard en betekenis van de geschiedenis.

Temidden van al deze geschiedfilosofische bespiegelingen merkt Staiger (1996: 42 e.v.) echter nuchter op dat de zogenaamde postmoderne strategieën waarover historici als White en Rosenstone spreken, ook in heel wat vroegere films en televisieprogramma's aangetroffen kunnen worden. Het sterk fragmentariseren van narratieve structuren, het vermengen van documentaire beelden met geënceneerde scènes en het naar voren brengen van een persoonlijke visie op een bepaald historisch gebeuren vormen allemaal praktijken waarmee de gemiddelde kijker al langer dan vandaag vertrouwd is. Tekststrategieën kunnen volgens haar dan ook nooit *in se* postmodern zijn, maar hooguit een postmoderne lectuur oproepen. Zij geeft het voorbeeld van *JFK*, een film waarnaar door postmoderne critici veelvuldig wordt verwezen. Staiger merkt op dat het niet de formele eigenschappen zijn die deze film postmodern maken. Wat heeft plaatsgevonden, is een postmoderne lectuur door kijkers die beseffen dat *JFK* een subjectieve reconstructie van het verleden is. Op die manier is de film, die heel wat tegenstrijdige reacties binnen de Amerikaanse samenleving heeft opgeroepen, het

knooppunt kunnen worden van een intens sociaal drama waarin verschillende interpretaties van een historische gebeurtenis tegenover elkaar zijn komen te staan.



JFK, Oliver Stone, 1991

■ BESLUIT

Filmmakers zijn niet verplicht om verhalen te vertellen. Tal van cineasten hebben aangetoond dat het mogelijk is om aantrekkelijke, betekenisvolle historische films te maken zonder terug te vallen op klassieke, narratieve formules. Wanneer historische films deze formules echter toch gebruiken, zal hun geschiedenisbeeld daar onherroepelijk de sporen van dragen. Verhalen impliceren personages en dat brengt al snel een individualiserende kijk op de geschiedenis met zich mee. Met het inzetten van klassieke verhaalformules betreedt een historische film bovendien een intertekstueel web van filmische referenties. Een van de belangrijkste effecten daarvan is het ontstaan van een 'filmisch-historische realiteit' die gemakkelijk los kan komen te staan van een meer 'wetenschappelijk-historische realiteit'. Hier ligt allereerst de uitdaging om te analyseren welke mechanismen dit proces sturen en op welke manier daarbij visuele canons kunnen ontstaan. Binnen de (post)structuralistische mediakritiek is tot nu toe vooral aandacht uitgegaan naar de manier waarop klassieke film- en televisieteksten een mislei-

dend en fetisjistisch realiteitseffect creëren. Deze benadering mag echter niet worden gehypothekeerd door de gedachte dat iedere zgn. 'klassieke filmtekst' per definitie een misleidend historisch discours oplevert. Ook meer traditionele films kunnen een zinvolle blik op het verleden werpen en zo een belangrijke rol spelen binnen alternatieve vormen van geschiedschrijving. Bovendien mag niet worden vergeten dat het verhaal slechts een deelaspect van een historische speelfilm vertegenwoordigt. Naast de narratieve codes zijn er de codes die in de encenering van dat verhaal, en vervolgens in de filmische afbeelding van die encenering, gemobiliseerd worden: de kleuren en klanken, de gebaren en stembuigingen, de camerabewegingen en montagestructuren. Vaak zijn het elementen uit deze audiovisuele laag die de grootste impact hebben en zo het uiteindelijke historische beeld bepalen dat de film bij de kijker oproept. Aan dit audiovisuele aspect wordt door historici in hun analyse van historische films zelden aandacht besteed. Hier dient dan ook vooral vanuit de filmwetenschap zelf een inspanning te worden verwacht.

LITERATUURLIJST

- Barta, T. (1998) 'Film nazi's: The great escape', pp. 127-149 in T. Barta (ed.) *Screening the Past: Film and the representation of history*. Westport & London: Praeger.
- Buunk, P. (1994) *Het imaginaire verleden: Beeldende kunst en geschiedschrijving*. Kampen: Kok-Agora.
- Custen, G.F. (1992) *Bio/Pics: How Hollywood constructed public history*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Hesling, W. (1999) 'Film en het postmoderne historisch bewustzijn', *Onze Alma Mater*, 53(2): 233-254.
- Kaes, A. (1989) *From Hitler to heimat: The return of history as film*. Cambridge & London: Harvard University Press.
- Lorenz, Ch. (1987) *De constructie van het verleden: Een inleiding in de theorie van de geschiedenis*. Amsterdam: Boom.
- McArthur, C. (1998) 'Braveheart and the Scottish aesthetic dementia', pp. 167-189 in T. Barta (ed.) *Screening the past: Film and the representation of history*. Westport & London: Praeger.
- Minta, S. (1994) *Aguirre: The re-creation of a sixteenth-century journey across South America*. Henry Holt.
- Nichols, B. (1996) 'Historical consciousness and the viewer: Who killed Vincent Chin?', pp. 55-69 in V. Sobchack (ed.) *The persistence of history: Cinema, television and the modern event*. New York & London: Routledge.
- O'Connor, J.E. (ed.) (1990) *Image as artifact: The historical analysis of film and television*. Malabar-Florida: Krieger.
- Peters, J.M. (1981) *Pictorial signs and the language of film*. Amsterdam: Rodopi.
- Rosenstone, R. (1995) *Visions of the past: The challenge of film to our idea of history*. Cambridge-London: Harvard University Press.

- Sobchack, V. (1996) 'History happens', pp. 1-17 in V. Sobchack (ed.) *The persistence of history: Cinema, television and the modern event*. New York & London: Routledge.
- Staiger, J. (1996) 'Cinematic shots: The narration of violence', pp. 39-55 in V. Sobchack (ed.) *The persistence of history: Cinema, television and the modern event*. New York & London: Routledge.
- Toplin, R.B. (1996) *History by Hollywood: The use and abuse of the American past*. Urbana-Chicago: University of Illinois Press.
- White, H. (1996) 'The modernist event', pp. 17-39 in V. Sobchack (ed.) *The persistence of history: Cinema, television and the modern event*. New York & London: Routledge.
- Witte, K. (1977) 'Weinte sonst niemand? Hitler, Höss & Co', *Medium* 7/8.

AUTEUR

Willem Hesling is als voltijds hoofddocent verbonden aan het Departement Communicatiewetenschap van de K.U.Leuven. Zijn onderwijs en onderzoek richt zich op de theorie van de audiovisuele communicatie en de geschiedenis van de film.