

FORUM

JOEP LEERSSEN

VERSTOPT IN DE POPCORN: HOE HET ROMANTISCH NATIONALISME DE TWINTIGSTE EEUW HEEFT DOORSTAAN^o

INLEIDING: ROMANTIEK NA 1914?

In de afgelopen twintig jaar heb ik een omvangrijk repertoire verzameld van manifestaties van cultureel nationalisme in Europa gemanifesteerd. De werkhypothese was, dat er zoiets bestaat als een (pan-)Europese variant van het nationalisme, waarin kunstenaars en intellectuelen een belangrijke voorloperspositie innemen, evenals kennisinstellingen zoals bibliotheken, uitgeverijen en universiteiten, en waarin de culturele productie en de kennisproductie een belangrijk platform bieden om de identiteit, authenticiteit en specificiteit van de natie uit te dragen. Kennisproductie, kunst en cultuur spelen dan ook in de natievorming in Europa een actieve en sturende rol. Het zijn allerminst passieve *"afspiegelingen van de maatschappelijke situatie"*, het zijn actief interveniërende actoren in de maatschappelijke dynamiek.¹

^o Een verkorte versie van deze tekst is uitgesproken als afscheidscollege aan de Universiteit van Amsterdam, juni 2022. Het retrospectieve karakter betekent dat ik me vaak moet beroepen op eerdere studies van mijn hand; die bieden de lezer meer uitgewerkte analyses alsmede verdere bronverwijzingen. Ook verwijs ik in dit artikel regelmatig naar de online-editie van J. Leerssen (ed.), *Encyclopedia of Romantic Nationalism in Europe*, 2de ed., 2 dln., Amsterdam, 2022 <http://ernie.nise.eu>; hierna: ERNiE) middels een URL.

¹ De voorloperrol van kunstenaars en intellectuelen strookt met de beroemde 3-fasentheorie van Miroslav Hroch en het model van Benedict Anderson van de *'maged communities'* en de rol van het *'print capitalism'* in hun totstandkoming. Ook deel ik met hen een vaste overtuiging dat de bloei van het nationalisme pas mogelijk wordt in de context van de versnelde moderniseringsprocessen die vanaf 1800 intreden. De moderniseringstheorie van het nationalisme heeft echter de neiging om de ontwikkelingen uitsluitend vanuit hun socio-economische achtergrond te verklaren en daarbij de factor van culturele productie en culturele reflectie tot louter epifenomeen weg te cijferen. Dat lijkt mij reductief. De modernisering is een noodzakelijke, maar geen voldoende voorwaarde om de ontwikkeling van het nationalisme te verklaren.

Ik heb daarbij vastgesteld dat de culturele productie (waaronder ik praktijken van artistieke productie, kennisproductie en culturele reflectie samenvat) zich uitstrekt over het gehele Europese continent, met uitlopers naar Anatolië, Brits India, de Zuidelijke Kaukasus en Amerika. Wat daarbij opvalt, is de intensiteit van de transnationale en internationale relaties: *Rien de plus international que le nationalisme*.² Dat zal niemand verrassen die de verstrengelingen van de Vlaamse letteren met Duitse filologen als Grimm en Hoffmann von Fallersleben kent, of de pan-Europese impact van het denken van Herder. Veelzeggende namen: we bevinden ons hier in de eeuw van de Romantiek, die als een vloedgolf komt opzetten rond 1800 en waarvan de schokgolven na-ebben tot na de belle époque. Die distributie in de ruimte en de tijd is in kaart gebracht in de *Encyclopedia of Romantic Nationalism in Europe* – leterlijk: met behulp van distributie- en netwerkvisualiseringen van de talrijke cultuurhistorische gegevens die in de onderliggende database zijn ingevoerd³ (figuur 1). Vandaar dus ook de term 'Romantisch Nationalisme' (hierna: RN).



^ Figuur 1: Geografisch netwerk van persoonlijke opleidingsmobiliteit van Romantische artiesten.

2 Aldus in A.-M. Thiesse, *La création des identités nationales: Europe XVIIIe-XXe siècles*, Paris, 2001.

3 De distributiepatronen in tijd en ruimte, en de conceptualisering van het 'Romantisch Nationalisme' als werkbegrip, worden uitvoeriger verantwoord in de inleiding van de *Encyclopedia of Romantic Nationalism in Europe* [...], dl. 1, pp. 19-45.

Naarmate het werk aan die encyclopedie vorderde, bleek dat we de chronologische periodisering steeds meer naar het heden toe moesten oprekken. Niet alleen is het evident dat de RN zelf-bewustwording bij sommige cultuurgemeenschappen vroeg inzet (Grieks, Duits, Welsh), bij andere laat (Lets, Albaans), tevens bleek dat neo-romantische stromingen zoals de Art Nouveau in steden als Praag, Riga en Barcelona (waar het als 'modernisme' te boek staat) een voortzetting en doorstart vormen van RN-patronen. Als na 1918 veel landen hun 'recht op nationale zelfbeschikking' verkrijgen, worden in de nieuwe staten ook van staatswege nog zelfcultiveringen gepleegd die rechtstreeks vanuit romantische wortels zijn ontloken. Kortom: net als de romantiek zelf komt het RN bruusk op, als een golf, maar loopt het lang en langzaam uit - ook als een golf; en niet overal tegelijk.

Dat maakt het voortleven van RN in de eeuw na 1918 een intrigerend en complex onderwerp. Het is ook een dringend actueel onderwerp, want het nationalisme blijkt vandaag de dag een van de krachtigste ideologieën in het wereldbestel - vooral als populistische partner van neoconservatisme en neoliberalisme. En dat, terwijl het nationalisme na de catastrofale ineenstorting van de fascistische dictaturen was doodverklaard en gezien werd als een '*thin-centered ideology*' - een ideologie zonder duidelijke agenda hoe men de samenleving zou moeten inrichten.⁴ Maar het vermogen om de natie als charismatisch principe tot hoeksteen van een populistische mobilisatie te maken - denk aan staatslieden als Modi, Netanyahu, Putin, Berlusconi, Johnson en Trump - mag dan wel '*thin-centered*' zijn, het is er niet minder krachtig om.⁵

FILM ALS NIEUW MEDIUM VOOR OUDE VERHALEN

Om dat voortleven in kaart te brengen, wil ik me hier concentreren op een modernistisch, twintigste-eeuws medium bij uitstek: de film. De opkomst van de film verloopt gelijktijdig met die van het principe van het nationale zelfbeschikkingsrecht, en maakt deel uit van een technologische massacultuur die grote nieuwe volksgroepen kan bereiken. In veel nieuwe staten zien we dan ook hoe vanaf het begin de film als een belangrijk platform voor de nationale zelfproclamatie wordt gebruikt. Met de Amerikaanse klassieker *Birth of a Nation* (1915) als prototype zien we de heroïek van de verdediging van de nationale gemeenschap als belangrijk filmisch element naar voren komen. Zo bijvoorbeeld in Letland, waar het nationale *Lāčplēsis*-epos (een typisch romantisch maakwerk in het kielzog van de Kalevala) in 1930 tot anti-Duitse oorlogspropagandafilm wordt omgewerkt.⁶

— 4 M. Freeden, *Is Nationalism a Distinct Ideology?*, in: *Political Studies*, vol. 46, 1998, nr. 4, pp. 748-765. Het begrip is sindsdien ook op het populisme toegepast. Zie ook R. Schroeder, *The Dangerous Myth of Populism as a Thin Ideology*, in: *Populism*, vol. 3, 2020, nr. 1, pp. 13-28.

5 Zie ook mijn *The rise of the charismatic nation*, in: C. Carmichael, M. D'Auria & A. Roshwald (ed.), *The Cambridge History of Nationhood and Nationalism*, Cambridge, 2022: ter perse.

6 <https://www.imdb.com/title/tt3135044/>. De film staat in extenso op YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=iRZlFenR3LA>.

Wie dit soort films inventariseert, bemerkt dat herbewerkingen van ouder materiaal en romantische thema's een belangrijke plaats innemen. Film is niet alleen een technisch medium voor de nieuwe expressie van een modern levensgevoel – denk aan Sergej Eisensteins *Pantserkruiser Potemkin* (1925), Fritz Langs *Metropolis* (1927), Charlie Chaplins *Modern Times* (1936) – het is ook een vehikel voor de populaire bewerking van romantische verhalen (Denk aan Fritz Langs *Nibelungen* uit 1924, of de *Ben Hur*-versie van 1925).

Als voorbeeld richt ik mijn blik op een (vandaag de dag goeddeels vergeten) Nederlandse film uit 1934: *Willem van Oranje*.⁷ Het was de allereerste Nederlandse geluidsfilm en ging (ironisch, in het licht van die technische vernieuwing) over Willem de Zwijger. Het is trouwens een mooi voorbeeld van het feit dat de canoniciteit van bepaalde *lieux de mémoire* zich vooral dáárin uit dat ze zich bij uitstek lenen tot wat nu 'remediatie' genoemd wordt: de overheveling van het ene medium naar het andere.⁸ In vroeger eeuwen zagen we dat remediatie-principe aan het werk in de uitwerking van Bijbelse verhalen of heiligenlevens in de beeldende kunsten. De bewerking van belangrijke toneelstukken of romans tot opera's vierde hoogtij in de negentiende eeuw. In de huidige eeuw lijkt het erop dat *n'importe-quoi* vroeg of laat tot musical wordt vermaakt. Maar de twintigste eeuw wordt beheerst door remediaties van canonieke verhalen als film (of televisieserie) – of stripverhaal. Conscience of Claes leven voort bij de gratie van hun remediatie.

De film afficheert zich, letterlijk, als nationaal. Het affiche (figuur 2) is in de kleuren Delfts-Blauw en Oranje (het Oranje-Blanje-Bleu van de Prinsenvlag) met in de vignetten leuzes als "*Je Maintiendrai*" en "*Neerlands Nationale Film*". Het portret van de hoofdfiguur gaat terug op het posthume portret van Mierevelt uit 1632, dat al in de achttiende eeuw in gravures was verveelvoudigd, als voorbeeld diende voor Royers standbeeld in Den Haag van 1848, en dat tot op de dag van vandaag is blijven circuleren op postzegels en bankbiljetten.⁹

In de openingstitels wordt Willem aangekondigd met verwijzing naar diens Protestantse deugden die sinds de geschiedschrijving van Groen van Prinsterer en Motley¹⁰ standaard-elementen waren geworden: "*Rijk en machtig, was het zijn rechtvaardigheidsgevoel, dat in opstand kwam tegen een tyranniek bewind. Met opoffering van alles, have, goed en leven bleef hij trouw aan zijn ideaal: de vrijheid van het Nederlandsche*

7 Een boeiende recente analyse biedt Abel van Oosterwijk, *De sprekende Zwijger: Willem van Oranje (1934) en het begin van de Nederlandse geluidsfilm*, online op: <https://abelvanoosterwijk.com/publicaties/lezingoranje/> (tekst 3 oktober 2022, laatste raadpleging 25 oktober 2022).

8 A. Rigney, *Plenitude, scarcity and the circulation of cultural memory*, in: *Journal of European Studies*, vol. 35, 2005, nr. 1; A. Erll & A. Rigney (red.), *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory*, Berlin, 2009.

9 <https://ernie.nise.eu/viewer.p/21/56/object/131-136990> verwijst door naar de talrijke activeringen (in diverse media) van deze canonieke herinneringsfiguur.

10 <http://show.ernie.nise.eu/dut-1> en <http://show.ernie.nise.eu/dut-12>.



^ Figuur 2: Affiche van de film Prins Willem van Oranje. [Online op [imdb.com](https://www.imdb.com)]

volk." Die deugden kunnen De Zwijger niet ontzegd worden, en werden al sinds het Wilhelmus geprezen, maar dat "de tyrannie verdrijven" moet culmineren in "de vrijheid van het Nederlandsche volk" is toch eerder een negentiende- en twintigste-eeuwse invulling.

Datzelfde Nederlandsche volk wordt ook als 20ste-eeuwse doelgroep aangesproken: de film wil een "nationaal-historisch document" zijn, en is vervaardigd voor, opnieuw, "het Nederlandsche volk". Zodoende vervult dat volk een dubbele functie: als de toenmalige achterban van 's Zwijgers vrijheidsstrijd, en als de hedendaagse doelgroep van de film. Het volk is, kortom, de continuïteit die van een historisch document een "nationaal-historisch document" maakt, en die (letterlijk) de identiteit van Nederland toen en Nederland nu onderbouwt. Die belichaming van een continuïteitsbeginsel in "het volk" als transhistorische aanwezigheid is een schoolvoorbeeld van nationaal denken.

Wat in 1934 met Willem de Zwijger gebeurde, zien we in de cinema van het interbellum overal: Zweedse, Zwitserse en Duitse films over Gustavus Vasa, Wilhelm Tell of de dichter-soldaat Theodor Körner, een Italiaanse film over Ettore Fieramosca, een Britse film over Koningin Boadicea. In Frankrijk verheerlijkte Jean Renoir de collectieve natie achter hun nationale hymne met zijn *La Marseillaise* (1938). Het zijn allemaal remediaties van RN-succesformules in een nieuw medium. Of beter: het zijn allemaal remediaties van *lieux de mémoire* die in het RN tot wijdverspreide nationale succesformules waren gecanoniseerd. Een overzicht van een 45-tal titels staat in appendix 1.

Dat was in de negentiende eeuw vooral gebeurd door twee toentertijd nieuw opkomende media: de nationale historieschildering en de nationale historische roman. De eerste ontwikkelde zich uit de oudere, academische traditie die vooral thema's uit de bijbelse en klassieke oudheid thematiseert. Vanaf de Romantische generatie laten historieschilders zich in toenemende mate inspireren door de eigen, nationale geschiedenis. Tot diep in de twintigste eeuw zullen de vele nieuwe overheidsgebouwen die in historicistische stijl worden opgetrokken een vraag genereren voor dat soort historieschilderingen, met name als wandschildering. Later zal ook de bewerking als gravure of lithografie, vaak ook als boek-illustratie, een groter publiek gaan bestrijken.

De status van de historische roman als nationaal geheugen-platform is overbekend. Het prototype werd gevormd door de *Waverley Novels* van Walter Scott, en dat genre had overal in Europa zijn navolgers gevonden. Net als in de nationale schilderkunst, die later als gravures en boekillustraties werd verspreid, had ook hier een publieksuitdijning plaats gevonden. Terwijl de historische roman als 'serieus' literair genre al eens uit de mode raakte, vond een onverminderde productie plaats van bewerkingen voor een breder publiek: laagopgeleiden, vrouwen, jongens. De historische roman werd tot damesroman en jongensboek.¹¹

¹¹ M. Pittock (red.), *The Reception of Sir Walter Scott in Europe*, London, 2014; A. Rigney,

Welnu: we kunnen de nationaal-historische film als een gecombineerde (visuele en narratieve) remediatie en voortzetting zien van historische roman en historieschildering. De historische verbeelding bereikt nu een nieuw, groot publiek als bioscoop-spektakel.

DE BANALISERING VAN ROMANTISCH NATIONALISME: DE “A-POLITIEKE” NATIE ALS REPERTOIRE, HABITUS, DOXA

Deze publieksuitdijning maakt gebruik van nieuwerwetse media als platforms van canon-bevestiging. De tekstboeken in het geschiedenisonderwijs voorop. Het bankbiljet en de postzegel, ook alweer nieuwe ‘media’, gaan afbeeldingen dragen van Grote Vaderlanders, en gebruiken als model meestal de canonieke portretschilderijen uit de nationale musea of de in de publieke ruimte opgerichte standbeelden. En de nieuwbouwwijken in de groeiende steden krijgen de straten vaak, programmatisch, namen van grote vaderlanders uit het nationale verleden. Naar Willem de Zwijger alleen al zijn in Nederland een 120-tal vernoemd, de meeste in de provincies Noord- en Zuid-Holland en Utrecht. Door dat soort historicistische straatnamen krijgen hele lappen publieke ruimte een nationale *branding*: de natie als waarmerk.¹²

Sinds de première van de film van 1934 is de Zwijger-activering niet opgehouden in de Nederlandse cultuur. Naast de postzegels, bankbiljetten en straatnamen zijn er de schoolreisjes naar het Prinsenhof en het praalgraf in Delft, een televisieserie uit 1984, een verkiezing tot Grootste Nederlander Aller Tijden in 2004, en momenteel is er – het was te voorspellen – een musical in voorbereiding; titel: *Willem van Oranje – Musical des Vaderlands*. Elk van deze voorbeelden is op zich triviaal, efemeer. Een straatnaam, een postzegel, een oude film of TV-serie: het zijn kleine golfjes in het cultuurhistorische kielzog van de canoniciteit. Maar elk van deze activeringen is, ondanks zijn beperkte houdbaarheidsdatum, ook een schakelmoment in een culturele estafette waarin op gezette tijden de canonieke figuur van stal wordt gehaald en zijn culturele presentie weer eens eventjes wordt geactualiseerd. Dat wordt geflankeerd door andere vormen van populaire cultuur – even triviaal als talrijk – zoals de vaderlandslievende liederen in de bundel *Kun je nog Zingen, Zing dan Mee*, veelal uit de pen van de negentiende-eeuwse J.J. Viotta en J.P. Heije, of oude Isings-schoolplaten, of de gestage stroom aan cultuurmomenten rondom Michiel de Ruyter en Rembrandt. Vaak leeft het voort als het jeugdsentiment van de oudere generatie: dat verklaart mijns inziens de beruchte,

Memory on the Move: *The Afterlives of Walter Scott*, Oxford, 2012. Baanbrekend empirisch onderzoek voor de publieksuitdijning is gedaan door T. Streng, *De roman in de negentiende eeuw. Geschiedenis van een nieuwkomer*, Hilversum, 2020. Voor de Engelse literatuur is er het geval van de jongensboeken van G.A. Henty zoals geanalyseerd door G. Arnold, *Held Fast For England: G.A. Henty, Imperialist Boys’ Writer*, London, 1980.

¹² Jan Bank vestigde hierop al in 1990 de aandacht in zijn *Het roemrijk vaderland: Cultureel nationalisme in Nederland in de negentiende eeuw*, 's-Gravenhage, 1990.

nostalgische verwijzing van premier J.P. Balkenende in 2006 naar 's lands vroegere 'VOC-mentaliteit'.¹³ Wie al die kleine, diffuse stuifmeelkorrels van historicistische vaderlandsliefde overschouwt en condenseert, bespeurt stilaan de culturele achtergrondruis van het 'banaal nationalisme'.

Michael Billig had het met zijn boek over dat onderwerp vooral over politieke symbolen. Mijn indruk is dat het begrip nog veel beter toepasbaar is op een cultureel repertoire dat weinig nieuwe creatieve momenten kent, vooral gericht is op remediatie en reactivatie in nieuwe media, en waarin elk individueel voorbeeld op zich weinig saillant of omstreden is.

'Banale cultuur'? Dat klinkt misprijzend, en ik wil (evenmin als Billig dat voor zijn politieke analyse doet) geen geringschattend waardeoordeel aan dat woord hechten. 'Habitueel' zou misschien een betere term zijn beweest: *habitus* is immers een sociaal gedragspatroon dat zo diep ingesleten is dat het onbewust is geworden en niet meer wordt aangestuurd door bewuste keuzes. Die habituele remediatie van canonieke Grote Vaderlanders vormt in de twintigste eeuw een heel ander soort culturele aanwezigheid dan de door bewuste keuzes gestuurde, fervent en openbaar gecultiveerde herdenkingscultuur van de negentiende eeuw.¹⁴ Met Walter Benjamin zou men kunnen zeggen dat kunst na 1918 het "*tijdperk der technische reproduceerbaarheid*" is ingegaan; met Pierre Bourdieu kan men stellen dat deze in massaliteit geproduceerde cultuur voor een massaal publiek is vergleden van 'beperkte' naar 'onbeperkte' productie:¹⁵ de postzegels, TV-uitzendingen en theatertickets zijn voor een groot publiek eenvoudig te verkrijgen en zijn juist om die reden (in Bourdieu's analyse) minder exclusief en minder prestigieus.

Wat meer is: deze aanhoudende stroom van consumptiecultuur, alledaags en vanzelfsprekend – habitueel – als ze is, lijkt daarom weinig politiek geprononceerd. De positieve waardering van de natie, van haar inspirerende rol in de gebeurtenissen en haar ethisch vermogen om handelingen te rechtvaardigen, wordt voorondersteld als zijnde algemeen gedeeld, bekend en onomstreden; het 'is gewoon zo': een doxa.¹⁶

13 "Ik begrijp niet waarom u hier zo negatief en vervelend over doet. (...) Laten we blij zijn met elkaar! Laten wij optimistisch zijn! Laten we zeggen: Nederland kan het weer! Die VOC-mentaliteit, over grenzen heen kijken, dynamiek! Toch?" Er is een wikipedia-artikeltje aan het voorval gewijd. <https://nl.wikipedia.org/w/index.php?title=VOC-mentaliteit&oldid=59878489>.

14 Daarover, met name aangaande schrijversherdenkingen en -standbeelden: J. Leerssen & A. Rigney (red.), *Commemorating Writers in Nineteenth-Century Europe: Nation-Building and Centenary Fever*, London, 2015.

15 P. Bourdieu, *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*, Cambridge, 1993.

16 P. Bourdieu, *La distinction: Critique sociale du jugement pratique*, Paris, 1980 karakteriseert doxa als een ideologie die zo diep is geïnternaliseerd dat ze niet meer als ideologie wordt waargenomen ("*adhésion aux relations d'ordre qui (...) sont acceptées comme allant de soi*" (p. 549).

Daarmee worden ook culturele bevestigingen van de nationale identiteit, net als bij Billigs Banaal Nationalisme, loos: iets zonder specifieke politieke beduiding. Dat is kenmerkend voor het nationalisme als ideologie: het sociale engagement voor de eigen nationale identiteit wordt vaak gepresenteerd als iets dat algemeen-menselijk is, onderdeel van onze menselijke natuur. Voor Fichte was de instandhouding van de Duitse cultuur een morele, niet politieke plicht: zij wordt ons opgelegd door de menselijke band van affectie tussen ouders en kinderen en de daaruit ontstane noodzaak om het transgeneratieel karakter van de natie te behoeden. Voor Grimm was vaderlandsliefde geen burgerdeugd maar een algemeen-menselijk affect, want wie voelt er geen heimwee naar de *Heimat* als men in den vreemde vertoeft? Voor de Ierse taalijveraar Douglas Hyde was het behoud van de Gaelische cultuur van Ierland, en het verzet tegen processen van ver-Engelsing, iets dat voor alle weldenkende lieden vanzelfsprekend zou moeten zijn; en hij presenteerde daarom, als zijnde 'a-politiek', een *revival*-programma onder de toch wel ietwat politiek klinkende titel *The Necessity for de-Anglicizing Ireland*. (Dezelfde Hyde stapte ook schouderophalend over het gegeven van een andersoortige culturele aanwezigheid in Ulster heen: "*In spite of the little admixture of Saxon blood in the north-east corner, this island is and will ever remain Celtic at the core*". Enkele decennia en een onafhankelijkheidsoorlog later bracht hij het tot president van de Ierse republiek.¹⁷) Thomas Mann (mijn laatste voorbeeld) presenteerde onder de titel *Betrachtungen eines Unpolitischen* geharnaste oorlogspropaganda in 1918 – hij was toen nog niet de kosmopoliet waartoe hij zich later zou ontwikkelen. Reden voor de titel? 'Politiek' was een uitvinding van Franse praatjesmakers en onbetrouwbare Britse uitbuiters; de ware Duitser had in plaats daarvan een diep collectief cultureel besef, en dat was als grondslag van het openbare leven veel diepzinniger dan het gekibbel van politieke partijen. Nationaal besef ondervangt de noodzaak tot een onbetrouwbare, op baatzucht en eigenbelang gerichte 'politiek'. De lezer zal in die gedachtengang de retoriek van het hedendaagse nationaal-populisme herkennen.

Dat de natie 'boven de partijen staat', dat vaderlandsliefde in het rijtje thuishoort van 'dierenliefde', 'huwelijkstrouw' en 'lief zijn voor je moeder', en dat het nationalisme zichzelf als a-politiek kan afficheren: die zelfcamouflage moeten we meewegen bij de analyse van het banaal-nationalistische culturele repertoire dat na 1918 voortleeft als onderstroom in het twintigste-eeuwse modernisme. Dat is wat ik opmaak uit het voorbeeldgeval van 'Neerlands nationale film', *Willem van Oranje*: het RN van de negentiende eeuw laat, als onderstroom in de eeuw van het modernisme, een diffuus, natiebevestigend gevoelsnationalisme achter. Teneinde daarop zicht te krijgen, heb ik bekeken hoe in het genre waarvoor Willem van Oranje model staat, de amusementsfilm voor het grote publiek, gebruik wordt gemaakt van de thema's en verhaalpatronen vanuit het RN.

— 17 Zie resp. mijn *Latinitas Goes Native: The Philological Turn and Jacob Grimm's De desiderio patriae* (1830), in: J. Bloemendal (ed.), *Bilingual Europe: Latin and Vernacular Cultures - Examples of Bilingualism and Multilingualism c. 1300-1800*, Leiden, 2015, pp. 187-199; <https://ernie.uva.nl/viewer.p/21/56/object/351-187704> en J. Leerssen, *Nationalisme*, Amsterdam, 2015, pp. 61-64.

FILMISCHE UITINGEN VAN ROMANTISCH NATIONALISME: DISTRIBUTIE IN RUIMTE EN TIJD

Ik heb een corpus van een 350-tal films samengesteld waarvan de metadata te vinden zijn op <https://ernie.nise.eu/viewer.p/21/74/scenario/148/list/>. De door mij vergaarde dataset kan niet pretenderen een uitputtend, alomvattend overzicht te zijn, maar de patronen die met deze kleine sleepnet-actie in kaart zijn gebracht, bieden toch stof tot nadenken.

Ik heb enkele kenmerken gehanteerd, die uit mijn eerder werk over het negentiende-eeuwse RN als veelzeggend naar voren waren getreden, en op grond waarvan een film in aanmerking kwam om te worden opgenomen in de dataset. De voornaamste RN-tags waren

- 'De heroiek van Grote Vaderlanders' en
- 'Dramatische evocatie van een crisismoment in de nationale geschiedenis'.

Die twee komen vaak gecombineerd voor: in *Willem van Oranje, Michiel de Ruyter* (2015), en bijvoorbeeld ook in *Birth of a Nation*, Eisensteins *Aleksandr Nevskij* (1938) en Mel Gibsons *Braveheart* (1995); *hero-worship* is kennelijk een essentieel onderdeel van de charismatische opwaardering van het vaderland.¹⁸ Andere, minder politiek getinte RN-tags waren

- 'Remediatie van nationaal-canonieke werken' – denk aan Lawrence Olivier's verfilming van Shakespeare's *Henry V* (1944) of Hugo Claus' versie van *De Leeuw van Vlaanderen* (1984);
- 'Royalty-nationalisme' (bijvoorbeeld Duitse films over Koningin Louise van Pruisen); en
- 'Rustieke nostalgie' (de sentimentele verheerlijking van het traditionele platelands- en gemeenschapsleven, bijvoorbeeld in Britse oorlogspropaganda zoals *A Canterbury Tale* (1944) of *Mrs Miniver* (1942).

Patriottische oorlogsfilm waarvan er in de jaren 1940-1980 legio werden geproduceerd (van *In Which we Serve*, 1942, tot *Rambo: First Blood*, 1982), zijn wegens hun enorme aantal slechts incidenteel opgenomen.

In de geografische distributie (figuur 3) wordt duidelijk dat romantiek en nationalisme in de twintigste eeuw globaliseren, net zoals de film zelf een waarlijk mondiaal genre vormt. Al vroeg meldt India zich met patriottisch-antikoloniale films; na 1960 zwelt dat aan tot een intensieve productieve met grote budgetten en toeschouwersaantallen

¹⁸ *Sacral States: The Politics of Worship, Religious and Secular*, in: J.K. Helgason & M. Dovič (ed.), *Great Immortality: Studies on European Cultural Sainthood*, Leiden, 2019, pp. 15-27



^ Figuur 3: Een eerste blik op de productievreiding sinds 1990 veranschouwt de vooraanstaande rol van India (45 films, appendix 2), Rusland (14 films, appendix 3) en Turkije (20 films, appendix 4). [<https://ernie.uva.nl/viewer.p/21/74/scenario/151/geo.>]

(appendix 2). Ook Hollywood blijft gestaag het Amerikaanse patriottisme uitdragen in zijn filmproducties, en wat eveneens opvalt is de belangrijke plaats van Rusland (appendix 3). En de laatste decennia is het Turkije van Erdoğan sterk vertegenwoordigd met TV-series (appendix 4), die in de islamitische wereld gretig aftrek vinden en bijvoorbeeld in Pakistan expliciet als voorbeeld worden aangeropen.¹⁹

Ook de hoge productiviteit van Groot-Brittannië valt op. Dat is deels te danken aan een hoge productie van films over Churchill en de Tweede Wereldoorlog, deels echter ook aan een 'Downton-Abbey'-effect: nostalgisch-rustieke evocaties van het traditionele Engeland met zijn cottages en zijn kastelen, of verfilmingen (vaak als TV-miniserie, of verspreid via DVD) van Jane Austen en Victoriaanse klassiekers. Ik laat dit subgenre (dat ongetwijfeld een rol heeft gespeeld in het culturele klimaat tijdens de aanloop

19 N. Shahzad, *Aslan's Roar: Turkish Television and the Rise of the Muslim Hero*, Lahore, 2019.

naar Brexit²⁰) hier buiten beschouwing en zal mij meer op de heroïsche actiefilm concentreren.



^ Figuur 4: Productie van RN-amusementfilms per decennium.
[<https://ernie.uva.nl/viewer.p/21/74/scenario/151/time/>]

De distributie in de tijd laat een golfverloop zien doorheen de twintigste eeuw, met dalingen in de jaren-1940 en '70 en een steile uitschieter naar de laatste decennia (figuur 4).

Die uitschieter is, gegeven mijn vraagstelling, opmerkelijk en vraagt nadere aandacht. Hier zien we hoe een RN verhaalregister plotseling in de eenentwintigste eeuw opnieuw de kop opsteekt. Er zijn meerdere factoren die een zekere infrastructurele verklaring bieden: naast de cinema-distributie via de bioscoop kan de film nu ook een breder uitwaaiende verkoop aan individuele eindgebruikers aanspreken. De opkomst van de DVD valt (na een korte bloei van 'videotheek'-verhuur) samen met de opkomst van

— 20 R. O'Connor, The Downton Abbey movie isn't 'escapism' – it's Brexit propaganda, in: *The Independent*, 13 Sept. 2019. F. Sturges, Did Downton Abbey lead to Brexit? How ITV's flagship drama put the upper classes on a pedestal, in: *The Independent*, 25 Sept. 2020. Over de zogeheten 'Englishness'-romantiek, algemeen, A. Henderson & R.W. Jones, *Englishness: The Political Force Transforming Britain*, Oxford, 2021; M. Spiering, *Englishness: Foreigners and Images of National Identity in Postwar Literature*, Leiden, 1992.

online-postorderbedrijven zoals Amazon, die de privé-aanschaf van een DVD vergemakkelijken; de cinema is sindsdien nog meer in de richting van een 'onbeperkte productie' opgeschoven door de verspreiding via *streaming*-diensten. Aan de hand van de klantenbeoordelingen op Amazon kon al eerder worden vastgesteld dat films zoals de Russische *Legende van Kolovrat* (2017) en de Nederlandse *Redbad* (2018) een publiek bereiken dat tegelijkertijd sterk zelf-selecterend was (op basis van affiniteit met de nationalistische heroïek) en breed internationaal.²¹ Meer recentelijk is een film als de Indiase *RRR* is via Netflix wereldwijd 'viral' gegaan, als een extravagant vormgegeven *action spectacular* met een patriottische ondertoon; Indiase critici hebben echter gewezen op de felle Hindu-nationalistische ('*hindutva*') lading van de film. Op het gegeven dat men dankzij het verstrooiende *feelgood*-verhaal de politieke lading uit het oog kan verliezen, kom ik nog terug.²²

DE ASYMMETRIE VAN DE KOUDE OORLOG

Wie zowel de tijdspanne als ruimtelijke verdeling van de producties overschouwt, ziet een overduidelijke asymmetrie gedurende de periode na de Tweede Wereldoorlog. Vóór 1940 is de productie van nationale heldenfilms zoals *Willem van Oranje* tamelijk uniform voor geheel Europa (appendix 1); dat verandert na 1945. In het westen is er, zoals gezegd, een grote, niet aflatende productie van actiefilms die de oorlogshandelingen van de Tweede Wereldoorlog dramatiseert en daarbij vaak militair heldendom verheerlijkt; men denke aan *The Longest Day* (1962), *A Bridge Too Far* (1977), *Saving Private Ryan* (1998), de TV-miniserie *Band of Brothers* (2001), en de twee Churchill-films *Churchill* en *Darkest Hour* (beide 2017). De romantisch-historistische heldenfilm staat echter op een laag pitje. Een opmerkelijke uitzondering is Hugo Claus' *Leeuw van Vlaanderen* (1984, gelijktijdig als bioscoopfilm en TV-miniserie geproduceerd), en bij de situering daarvan moeten factoren worden meegewogen als Claus' semi-ironische bewondering voor Conscience, zijn toenmalige preoccupatie met het Vlaams nationalisme, en de Belgische taalpolitiek van de jaren-1980.²³ Maar terwijl dit een enkel,

²¹ *Furious* (de Engelse titel waaronder 'De legende van Kolovrat' wordt gedistribueerd) krijgt 698 reviews, met een waardering van 3,9 op 5. *Redbad* krijgt 349 reviews, 3,8 op 5. (stand van zaken op amazon.com, 24 oktober 2022).

²² S. Abrams, How the Indian action spectacular 'RRR' became a smash in America, in: *New York Times*, 3 augustus 2022: <https://www.nytimes.com/2022/08/03/movies/rrr-ss-rajamouli.html>. R. Babu, RRR is an incredible action movie with seriously troubling politics, online op: vox.com, 20 juli 2022: <https://www.vox.com/23220275/rrr-netflix-tollywood-hindutva-caste-system> en B. Dore, The player: Akshay Kumar's role as Hindutva's poster boy, in: *The Caravan*, 1 February 2021, <https://caravanmagazine.in/amp/reportage/akshay-kumar-role-hindutva-poster-boy>.

²³ Opvallend is dat alle arrogante Franse rollen gespeeld werden door 'Hollandse' acteurs met een bovenmoerdijks accent, inclusief harde G. Claus zelf daarover: "De taal van de verdrucker vind ik het Noord-Nederlands. Op dat moment was de Fransman de dominante figuur in Vlaanderen. Die personages spreken hun eigen, bekakt, wat hautain Nederlands tegenover het wat krachtiger Nederlands uit de middeleeuwen waar wij dichterbij staan", geciteerd in G. Willems, *De Leeuw van Vlaanderen wil ik zo gauw mogelijk vergeten*: Over de productie en receptie van de film en televisieserie *De Leeuw van*

schaars voorbeeld is uit West-Europa, zien we aan gene zijde van het IJzeren Gordijn een aanhoudende productie van films die, geproduceerd onder de aegis van het communistische systeem, de RN-heldenverering onverminderd voortzetten. Opnieuw: het gaat vaak om bewerkingen van negentiende-eeuws bronnenmateriaal, of van thema's die in het RN hun canoniciteit hadden verworven. In de communistische cultuurkritiek gold het negentiende-eeuwse 'burgerlijk patriottisme' als een achterhaalde, maar op zich loffelijke episode in de anti-elitaire bewustwording van het volk; wellicht werd om die reden dat 'burgerlijk patriottisme' als verstrooiing aangeboden. Appendix 5 biedt een overzicht van bijna 40 titels; veel ervan werden jaarlijks op feestdagen via de televisie uitgezonden. Men mag vandaag de dag glimlachen over de manier waarop Chopin en Jan Hus een Stalinistisch klassenbewustzijn in de schoenen geschoven kregen in de Poolse film *Młodość Chopina* (1952) en de Tsjecho-Slowaakse *Jan Hus* (1954); maar wie zich verwondert over het feit dat na de Koude Oorlog het nationalisme uitgerekend in de landen van Centraal- en Oost-Europa zo pijlsnel herrees, vindt misschien een van de oorzaken in de officiële gedoging en filmische recycling van RN onder de communistische regimes.

ENKELE KENMERKEN VAN RN ACTIEFILMS

Een diepgaandere filmische analyse van dit verschijnsel zou het kader van dit artikel te buiten gaan, en staat eigenlijk ook in geen verhouding tot de inderdaad 'banale' aard van het genre. De hedendaagse RN-films zijn inhoudelijk voorspelbaar, gericht op een gemakkelijke toegang bij een breed publiek, en vermijden dan ook dramatische of formele complexiteit. Het corpus is van een grote uniformiteit, ondanks de grote spreiding van de samenlevingen van herkomst. De cultuur en geschiedenis van India (complex en divers als ze op zichzelf al is), is heel anders dan die van Turkije of Mongolië, maar de RN-films die ik uit die diverse landen heb bekeken, verschillen qua verhaalstructuur nauwelijks van elkaar. De couleur locale, de achtergronden, de details van het dagelijks leven: dat alles is sterk specifiek en verschilt dan ook van het ene land naar het andere. Maar de vormgeving en de verhaallijnen zijn generisch, stereotiep, *rien de plus international*. De handeling is episch, met weinig ruimte voor gemengde gevoelens of morele grijstinten, en gericht op heroïek die zich in strijd en doodsverachting bevestigt – en dus sterk masculien. Dit ondanks een aantal recente films die doelbewust 'sterke vrouwen' neerzetten met eenzelfde epische vechtlust, heroïek en doodsverachting: *Kenau* (Nederland 2014), *Tomyris* (Kazakhstan 2019), *Manikarnika: The Queen of Jhansi* (India, 2019, remake van *Jhansi ki Rani* uit 1953).

Vlaanderen (1984), in: *Journal of Belgian History*, vol. 43, 2013, nr. 2-3, pp. 178-209 (200). De film staat nu op Netflix; zie E. Ceulemans, Arm Vlaanderen de Leeuw: deze film zal altijd een valse noot blijven in het oeuvre van Hugo Claus, in: *De Morgen*, 16 november 2021, online op: <https://www.demorgen.be/tv-cultuur/arm-vlaanderen-de-leeuw-deze-film-zal-altijd-een-valse-noot-blijven-in-het-oeuvre-van-hugo-claus~b7624a31/?referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F>.

De organisatie van handeling en van handelende personages volgt het stramien van het melodrama zoals geanalyseerd door Peter Brooks:²⁴ gebaseerd op oscillerende, vehemente zwart-wit contrasten tussen goed en slecht, hoopvol en wanhopig. De personages zijn qua karakterisering geheel ondergeschikt aan hun rol in de handeling: de goeden doen alleen goede dingen, de slechten doen alleen kwaad, de slachtoffers zijn steevast onschuldig en aandoenlijk en niets meer dan dat. Catastrofes dienen zich altijd aan als *coup de théâtre* tijdens feesten of scènes van huiselijk geluk, en op het dieptepunt van de wanhopige strijd is er een plotse wending naar een glorieus einde.

Wat ook opvalt, is de morele dialectiek van de dramatische handeling, die vrijwel altijd langs gelijke lijnen verloopt. Beginpunt van de verwickelingen is het kwalijke binnen- of optreden van vreemdelingen, die met geweld hun gezag over de plaatselijke bevolking opeisen en hun wreedheid demonstreren door harteloos, of zelfs met sadistisch genoege, onschuldige en weerloze sympathie-figuren te kwellen of te doden. De



^ Figuur 5: Drie voorbeeldfilms: *Birth of a Nation*, *Aleksandr Nevskij*, *Braveheart*.

— 24 Ik volg hier de typologie van Peter Brooks in diens *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, New Haven, 1995.



^ Figuur 6: Braveheart-standbeeld (Tom Church, 1996), geënt op het door Mel Gibson gespeelde karakter in de film, met de karakteristieke uitroep "Freedom". Het beeld stond een tijdlang op de parkeerplaats van het grote monument in Stirling, dat in 1869 – hoogtij van het RN in Schotland – was opgericht ter ere van William Wallace, het origineel van de Braveheart-held. [Wikimedia Commons]

vrijgelaten slaven van de Amerikaanse Zuidstaten (in *Birth of a Nation*, gespeeld door acteurs in *blackface*) achtervolgen en verkrachten jonge (blanke) vrouwen; de ridders van de Duitse Orde, die Rusland bedreigen in *Aleksandr Nevskij*, gooien kleuters op de brandstapel; de Engelse troepen (in *Braveheart*) randen een Schotse vrouw aan en executeren haar (figuur 5). Deze wreedheid zweep de held op tot gewelddadig verzet, dat gecollectiviseerd wordt tot een strijd voor de vrijheid van de natie.

In dat stramien vertonen de handelingslijnen kenmerkende verschuivingen.

- Wat door de buitenlandse schurken bedreigd wordt, zijn de kwetsbare en weerloze vrouwen kinderen, ouden van dagen. Hun plaats in de samenleving wordt bepaald door banden van familiale saamhorigheid. De samenleving wordt als gemeenschap en als '*extended family*' gekarakteriseerd.
- Wat de wrekende held vervolgens leidt, is diezelfde samenleving, maar dan masculien, als georganiseerd leger (in *Birth of a Nation* wordt die heldenrol gespeeld door de Ku Klux Klan); wat op het spel staat is niet zozeer de gevoelsmatige, familiale gemeenschap, maar de vrijheid van het vaderland (*Roeskaja Zemlja* in *Aleksandr Nevskij*), de roemruchte, luidkeelse kreet "*Freedom!*" in *Braveheart* (figuur 6).

Aldus wordt de gewelddadigheid van de held dubbel gerechtvaardigd: de toorn om de wrede vervolging van zijn dierbaren, en zijn dienstbaarheid aan het hogere ideaal van de vaderlandse vrijheid. Omgekeerd wordt de bloedige nederlaag van de schurken eveneens dubbel gerechtvaardigd: zij verdienen hun lot door hun wandaden, en door hun heerszucht over een ander land. Die dubbele motivatie combineert dus steeds een individueel affect (familieliefde, afschuw om wreedheid) met een politieke boodschap (de vrijheid van het vaderland). Die vrijheid is trouwens ook 'dubbel': het slaat in eerste instantie (sociaal) op de vrijheid om binnen de eigen gemeenschap in vrede en ongedwongenheid te kunnen leven, en evolueert dan (statelijk) tot de territoriale zuivering van het land van vreemde aanwezigheid. De vrijheid die door de buitenlanders wordt bedreigd is de sociale vrijheid; de vrijheid die door de held wordt bevochten is de politieke. De held die 'vrijheid' roept, is zelfs in veel gevallen een autoritaire leidersfiguur die hard gezag uitoefent over zijn volgelingen (*Nevskij*, *Braveheart*).

Tot dit stereotiepe, episch-melodramatische handelingspatroon is de RN-actiefilm wereldwijd ingedikt. Zelfs de vormgeving van de affiches en DVD-hoezen is in de vele landen waar dit soort films worden geproduceerd tot een herkenbare standaard geconvergeerd. De held staat, soms met enkele makkers of medestrijders, voor een stormachtige hemel of een slagveld, een repoussoir met donker coloriet waartegen het gelaat van de held duidelijk uitkomt; hij blikt met agressieve doodsverachting of strijdlust in de richting van de toeschouwer (figuur 7).



^ Figuur 7: Affiches resp. DVD-omslagen van RN-actiefilms.
[ERNiE beeldbank]

Dit zijn specimina van een wereldwijde productie die in de individuele landen weliswaar volle bioscoopzalen trekt, maar door de critici veelal niet hoog wordt gewaardeerd. In veel gevallen is hun voornaamste verspreiding tegenwoordig niet meer via de filmdistributie maar via televisie en *streaming* media, rechtstreeks naar de huishoudelijke kring van de eindgebruiker.

Zulke films colporteren hun nationalisme dus zonder veel publicitair effect, en spelen zich eerder in de privésfeer dan in de publieke sfeer af. Ook hun politieke lading wordt gecamoufleerd als zijnde 'apolitiek', waarbij de strijd louter en alleen als een bevestiging wordt ervaren van algemeen-menselijke waarden en affecten als wrekende gerechtigheid, familiebanden en vrijheidsliefde.

'Banaal' is hier niet het juiste woord. Het nationalisme van deze films is latent. Het genre als geheel speelt zich onder het oppervlak van de publieke sfeer, de klassieke publieke opinievorming en de publieke filmcultuur af. Dit, zo zou ik als conclusie willen suggereren, is hoe het RN zich na 1918 in stand heeft gehouden. Het treedt nu saillant naar voren als een krachtig mobiliserend element in populistische en illiberale politieke programma's, met hun xenofobie en hun charismatische leidersfiguren; maar het ontleent zijn taaie voortbestaan aan een latente, onopgemerkte aanwezigheid in de amusementscultuur van de twintigste en eenentwintigste eeuw.

APPENDIX 1: ROMANTISCH-NATIONALE FILMS, EUROPA 1919-1939

Date Title (English)	Title	Country	Reference period
1919	Matija Gubec	Croatia	1550-1650
1921	Jánošík	Czechoslovakia	1650-1800
1923 Friedrich Schiller	Friedrich Schiller - Eine Dichterjugend	Germany (Weimar Republic)	1650-1800
1923 William Tell	Wilhelm Tell	Germany (Weimar Republic)	1250-1450
1923	Christopher Columbus	Germany (Weimar Republic)	1450-1550
1923 The stars of Eger	Egri csillagok	Hungary	1450-1550
1924	Die Nibelungen: Siegfried	Germany (Weimar Republic)	pre-500
1924 Fritiof's saga	Fritiofs saga	Sweden	pre-500
1924	Die Hermannschlecht	Germany (Weimar Republic)	pre-500
1924 The Nibelungs	Die Nibelungen	Germany (Weimar Republic)	500-1000
1926	Taras Shevchenko	Soviet Union	post-1800
1927	Boadicea	Great Britain: Engand	pre-500
1927	Napoléon	France	1650-1800
1928	Kastus Kalinovskiy	Soviet Union	post-1800
1928	Gustaf Wasa part 2	Sweden	1450-1550
1928	Gustaf Wasa part 1	Sweden	1450-1550
1929 Queen Louise	Königin Luise	Germany (Weimar Republic)	post-1800
1929	Andreas Hofer	Germany (Weimar Republic)	post-1800
1930	The Loves of Robert Burns	Great Britain: England	1650-1800
1930	Lāčplēsis	Latvia	post-1800
1931 Louise, Queen of Prussia	Luise, Königin von Preußen	Germany (Weimar Republic)	post-1800
1931 Mother Earth	Terra madre	Italy	post-1800

Date Title (English)	Title	Country	Reference period
1932 The rebel	Der Rebell	Austria	post-1800
1932 The rebel	Der Rebell	Germany (Third Reich)	post-1800
1932	Theodor Körner	Germany (Weimar Republic)	post-1800
1934	Willem van Oranje	Netherlands	1550-1650
1934 William Tell	Wilhelm Tell	Germany (Third Reich)	1250-1450
1934	Villafranca	Italy	post-1800
1934 1860: Garibaldi's Thousand	1860: I Mille di Garibaldi	Italy	post-1800
1935	Jánosik	Czechoslovakia	1650-1800
1935 Uilenspiegel still lives	Uilenspiegel leeft nog	Belgium	1450-1550
1935	The 39 Steps	Great Britain: Scotland	post-1800
1935	Ettore Fieramosca	Italy	1450-1550
1936	Rembrandt	Great Britain: England	1650-1800
1936	Rhodes of Africa	Great Britain: England	post-1800
1937 Peter the First I	Potr Pervyy I	Soviet Union	1650-1800
1937 The Tale of the Fox	Le roman de Renard	France	1000-1250
1937	King Solomon's Mines	Great Britain: England	post-1800
1938 Peter the First II	Pyotr Pervyy II	Soviet Union	1650-1800
1938	Kosciuszko pod Raclawicami	Poland	post-1800
1938 The Life of Giuseppe Verdi	Giuseppe Verdi	Italy	post-1800
1938	La marseillaise	France	1650-1800
1938	Alexander Nevsky	Russia	1000-1250
1939 Minin and Pozharsky	Minin i Pozharskiy	Soviet Union	1550-1650
1939 An adventure of Salvator Rosa	Un' avventura di Salvator Rosa	Italy	1650-1800

APPENDIX 2: NATIONALE HELDENVERERING IN INDIASE FILMPRODUCTIES

Date Title (English)	Title	Reference period
1913 King Harischandra	Raja Harishchandra	pre-500
1921 Devotion of Vidura	Bhakta Vidur	pre-500
1931	Kalidas	500-1000
1932 King of Ayodhya	Ayodhya ka Raja	pre-500
1933	Sinhagad	1650-1800
1936 Saint Tukaram	Sant Tukaram	1550-1659
1941 Alexander	Sikander	pre-500
1942	Prithvirajan	1000-1250
1945 Meera	Meera	1450-1550
1946	Maharana Pratap	1550-1650
1952 Emperor Shivaji	Chhatrapati Shivaji	1650-1800
1952 The Sacred Brotherhood	Anand Math	post-1800
1953 The Tiger and the Flame	Jhansi ki Rani	post-1800
1957	Mother India	post-1800
1959	Veerapandiya Kattabomman	1650-1800
1959 King Prithviraj Chauhan	Samrat Prithviraj Chauhan	1000-1250
1960	Ranadheera Kanteerava	1550-1650
1961 The Tamil Helmsman	Kappalottiya Thamizhan	post-1800
1962 Queen Samyuktha	Raani Samyuktha	1000-1250
1963 Padmini, Queen of Chitor	Chitor Rani Padmini	1250-1450
1964 Queen Padmini	Maharani Padmini	1250-1450
1965	Shaheed	post-1800
1970	Sri Krishnadevaraya	1550-1650
1970 East and West	Purab Aur Paschim	post-1800
1979 Meera	Meera	1450-1550
1981 Revolution	Kranti	post-1800
1986	Tandra Paparayudu	1650-1800
1990	The Sword of Tipu Sultan	1650-1800
1991 Chanakya	Chanakya	pre-500
2000	Bharati	post-1800
2001	Aśoka	pre-500
2005	Magnal Pandey: The Rising	post-1800

Date Title (English)	Title	Reference period
2006 Prithviraj Chauhan, the Brave Warrior of the Land	Dharti ka Veer Yodha Prithviraj Chauhan	1000-1250
2010 We play with our lives	Khelein Hum Jee Jaan Sey	post-1800
2011 Chandragupta Maurya	Chandragupta Maurya	pre-500
2012	Maharana Pratap: The First Freedom Fighter	1550-1650
2012 The Legendary Warrior Sangolli Rayanna	Krantiveera Sangolli Rayanna	post-1800
2015	Rudhramadevi	1250-1450
2015 Bajirao and Mastani	Bajirao Mastani	1650-1800
2018 Son	Farzand	1650-1800
2018	Padmaavat	1250-1450
2019 Win or Lose	Fatteshikast	1650-1800
2019	Manikarnika: The Queen of Jhansi	post-1800
2020 Marakkar: Lion of the Arabian Sea	Marakkar: Arabikadalinte Simham	1550-1650
2022 RRR	RRR	post-1800

APPENDIX 3: NATIONALISTISCHE AMUSEMENTSFILMS SINDS 1990, RUSSISCH

Date Title (English)	Title	Reference period
1991 The life of Alexander Nevsky	Zhitiye Aleksandra Nevskogo	1000-1250
1996 Yermak	Ермак	1550-1650
2007	Mongol	1000-1250
2008 Alexander: The battle of the Heva	Alexandr: Nevskaya bitva	1000-1250
2010 Jaroslav, a Thousand Years ago	Yaroslav. Tysyaču let nazad	500-1000
2013	Stalingrad	post-1800
2014 Catherine	Ekaterina	1650-1800
2015 Catherine the Great	Velikaya	1650-1800
2015	Lermontov	post-1800
2016	Viking	500-1000

Date Title (English)	Title	Reference period
2017 The Legend of Kolovrat	Legenda o Kolovrate	1000-1250
2018 Golden Horde	Zolotaya Orda	1250-1450
2019 Suvorov	Suvorov"	1650-1800
2020 The heart of Perm	Serce Parmy	

APPENDIX 4: NATIONALISTISCHE AMUSEMENTSFILMS SINDS 1990, TURKS

Date Title (English)	Title	Reference period
1991	Köroglu	1650-1800
2011 The magnificent century	Muhteşem Yüzyıl	1550-1650
2012 The Conquest 1453	Fetih 1453	1450-1550
2012 The conquest of 1453	Fetih 1453	1250-1450
2012 Once upon an Ottoman time: Rebellion	Bir Zamanlar Osmanli: Kiyam	1650-1800
2012 Gallipoli 1915	Çanakkale 1915	post-1800
2013 Conqueror	Faith	1450-1550
2014 Resurrection: Ertuğrul	Diriliş: Ertuğrul	1000-1250
2015 Yunus Emre: The journey of love	Yunus Emre: Aşkin Yolculuğu	1250-1450
2016 Wounded love	Vatanım sensin	post-1800
2017 Warriors	Savaşçı	post-1800
2017	Söz	post-1800
2017 Nameless	İsimsizler	post-1800
2017	The Ottoman Lieutenant	post-1800
2017 Heart of Empire: Abdülhamid	Payitaht: Abdülhamid	post-1800
2018 Ordinary soldiers	Mehmetçik	post-1800
2018 Vlad the Impaler	Deliler	1450-1550
2019 Resistance: Karatay	Direnis Karatay	1250-1450
2019 The Turks Are Coming: The Sword of Justice	Türkler Geliyor: Adaletin Kilici	1250-1450
2019 The founder: Osman	Kuruluş: Osman	1250-1450

APPENDIX 5: NATIONALISTISCHE AMUSEMENTSFILMS 1945-1990, COMMUNISTISCH EUROPA

Date Title (English)	Title	Country	Reference period
1946 The great Glinka	Glinka	Russia	post-1800
1952 The youth of Chopin	Młodość Chopina	Poland	post-1800
1952	Erkel	Hungary	post-1800
1952 Kompozitor Glinka	The Composer Glinka	Russia	post-1800
1954	Mikołaj Kopernik	Poland	1450-1550
1954	Hussite Revolutionary Trilogy	Czechoslovakia	1450-1550
1960 Knights of the Teutonic Order	Krzyżacy	Poland	1250-1450
1962	Tudor	Romania	post-1800
1962 Hussar Ballad	Gusarskaya ballade	Russia	post-1800
1966 War and Peace	Vojna i mir	Russia	post-1800
1967 The Dacians	Dacii	Romania	pre-500
1968 The Column	Columna	Romania	pre-500
1968 Stard of Eger	Egri csillagok	Hungary	1450-1550
1969 Freedom or Death	Svoboda ili smart	Bulgaria	post-1800
1969 The Last Relic	Viimne Reliikvia	Estonia	1250-1450
1969 Polish Trilogy	Trylogia Sienkiewicza	Poland	1550-1650
1970 Dreams of Love - Liszt	Szerelmi álmok - Liszt	Hungary	post-1800
1970 Michael the Brave	Mihai Viteazul	Romania	1550-1650
1972 The Wedding	Wesele	Poland	post-1800
1973	Cirpian Porumbescu	Romania	post-1800
1973 Copernicus	Kopernik	Poland	1450-1550
1973 Copernicus	Kopernik	Germany (Democratic Republic)	1450-1550

Date Title (English)	Title	Country	Reference period
1973	Petőfi '73	Hungary	post-1800
1974	Janosik	Poland	1650-1800
1975 Stephen the Great - Vaslui 1475	Ștefan cel Mare - Vaslui 1475	Romania	1450-1550
1975 The peasants' revolt of 1573	Seljačka buna 1573	Yugoslavia	1550-1650
1979	Vlad Țepeș	Romania	1450-1550
1980	Burebista	Romania	pre-500
1980	La rascrucea marilor furtuni	Romania	post-1800
1981 The Falcon	Banović Strahinja	Yugoslavia	1250-1450
1983 The Wanderings of Jan Amos	Putování Jana Amose	Czechoslovakia	1550-1650
1983 Karadžić's death	Karadžićeva smrt	Yugoslavia	post-1800
1983 Heroic times	Daliás idők	Hungary	1250-1450
1984 Stephen, the king	István, a király	Hungary	1000-1250
1986 Primeval Russia	Rus' Iznačalnaja	Russia	500-1000
1987	Vuk Karadzic	Yugoslavia	post-1800
1987 Bánk the Regent	Bank bán	Hungary	1000-1250
1988 Time of violence	Vreme na Nasilie	Bulgaria	1550-1650
1989 Battle of Kosovo	Boj na Kosovu	Yugoslavia	1250-1450
1990	Dzīvīte	Latvia	post-1800