DE VLAG als *lieu de mémoire*

Film en de publieke herinnering aan de bezetting

Frank van Vree

In april 1955 ging DE VLAG in première, een korte film van de vooral als dichter en tekstschrijver bekend geworden Kees Stip. DE VLAG werd gemaakt in opdracht van de Rijksvoorlichtingsdienst, ter gelegenheid van de tiende verjaardag van de bevrijding. De wijze waarop Stip de naoorlogse zuivering in DE VLAG heeft verbeeld, is niet alleen typerend voor zijn visie op de bezetting en de naoorlogse samenleving, en voor zijn filmstijl. De film is een van de zuiverste uitdrukkingen van de nationale herdenkingscultuur rond de Tweede Wereldoorlog – een cultuur die ons, enkele decennia later, in meer dan één opzicht vreemd geworden is.

Het artikel is een bewerking van een door Van Vree gehouden voordracht op 21 november 1997 in het Filmmuseum tijdens de conferentie 'De verkoop van de democratie. Filmpropaganda van de Nederlandse overheid tijdens de wederopbouw – de films van Kees Stip', georganiseerd door de vereniging GBG.

DE VLAG is de meest succesvolle, en misschien ook wel de meest tot de verbeelding sprekende, film van Kees Stip.¹ Wanneer de tien minuten lange film, geproduceerd door Polygoon-Profilti, nog niet eens op de helft is, wordt al de balans van de bezetting opgemaakt. Na een fragment uit een Amerikaanse propaganda-film – uitgemergelde, aan hongeroedeem lijdende Amsterdamse kinderen naast een schoolbord met de tekst 'dit bezorgde de heilstaat het Nederlandse kind' – toont de film een beeld dat de kijker in de jaren vijftig zeer vertrouwd moet zijn voorgekomen: een röntgenapparaat in een soort Kruisgebouw, waarmee de bevolking periodiek op TBC werd gecontroleerd. 'Maar we werden gezuiverd', zegt de commentator. Een rij mannen staat klaar om doorgelicht te worden. Een jongeman neemt plaats achter de camera en de kijker hoort de seinen van het v-teken (...-...-), het signaal van Londen, als het ritme van het hart; een tweede, oudere man stelt zich op en wederom klinkt het geluid van Londen. Dan gaat een derde man achter het apparaat staan, maar in plaats van het v-teken hoort de toeschouwer nu marcherende soldatenlaarzen. Tegen de achtergrond van de longen verschijnt op het scherm een schokkende, ronddraaiende swastika. De arts trekt de man achter het

apparaat vandaan en hij wordt weggevoerd door twee gewapende mannen die uit een kledelhokje te voorschijn zijn gekomen.

Puntig en beeldend

De wijze waarop Stip de naoorlogse zuivering in *DE VLAG* heeft verbeeld, is niet alleen typerend voor zijn visie op de bezetting en de naoorlogse samenleving, maar ook voor zijn filmstijl. Ook in deze productie is de montage allesbepalend, vooral door de ritmische wijze waarop de opnamen (dikwijls archiefmateriaal), het commentaar, de muziek en andere geluiden met elkaar worden verbonden. De manier waarop de regisseur woordspelingen en stijlfiguren uit de gesproken taal en muzikale thema's in beelden omzet, geeft *DE VLAG* niet alleen een bondig maar ook lichtelijk afstandelijk en 'humoristisch' karakter, ook waar het thema zwaarder is. Het fragment over de 'zuivering' is in deze zin exemplarisch, evenals de manier waarop de verzuiling wordt verbeeld. De termen 'zuil' en 'verzuiling' waren nog maar kort daarvoor geïntroduceerd, maar hadden al snel ingang gevonden in het politieke en wetenschappelijke taalgebruik. Stip maakte daarvan handig gebruik. De zuilen worden voorgesteld als vier witte pilaren die een gebouw dragen (de natie); de pilaren vloeien dan over in zuiltjes, waarop hoofddekseksels rusten die voor de onderscheiden bevolkingsgroepen staan: een pet voor de socialisten, een hoge hoed voor de liberalen, een gewone nette hoed voor de protestanten, en een pastoorshoed voor de katholieken.

In de documentaires die Stip eerder maakte in opdracht van de Rijksvoorlichtingsdienst, zoals de anti-pacifistische *LES VAN HET VERLEDEN*, de voorlichtingsdocumentaire *DE STATEN-GENERAAL* en de anti-communistische film *WIJ LEVEN VRIJ!* – alle vervaardigd met het oog op vertoning in cineacs en in de voorprogramma's van de reguliere bioscoop – zien we dezelfde patronen terugkeren.² Tegelijk kennen deze korte documentaires de vertrouwde toon van de wekelijkse *Polygoon-journaals*, waarbij Stip sedert 1950 als lid van redactiecommissie betrokken was en waarvoor hij ook de jaaroverzichten maakte.

Om Stips filmstijl te typeren, zijn woorden als puntig en beeldend misschien nog het meest op hun plaats. Precies die kwalificaties zijn ook van toepassing op de poëzie waarmee Stip een meer blijvende bekendheid heeft verworven. Niet alleen de speelse dierengedichten die hij – onder het pseudoniem Trijntje Fop – vanaf 1951 dagelijks in *de Volkskrant* en later in andere bladen publiceerde, maar ook zijn andere werk heeft een onderkoeld parodiërend en absurdistisch karakter. Een ideale tekstleverancier, kortom, voor cabaretier Wim Kan.³

'Nooit scheen de vrijheid zo nabij'

DE VLAG begint met een beeld van een vlag halfstok die uit een raam op een bovenverdieping van een herenhuis in een ruime straat in een Nederlandse stad hangt. Het is 4 mei 's avonds, nationale dodenherdenking, een paar minuten voor acht uur. De verteller, een jongeman gespeeld door de acteur Luc Lutz, loopt over straat, op zoek naar het huis waar hij tijdens de oorlog ondergedoken zat. Een dame doet open, neemt hem mee naar de bovenkamer die hij een jaar lang deelde met een andere man. Eenmaal in die kamer keert hij in gedachten terug naar het verleden. De camera volgt zijn gedachten, om pas weer tegen het einde van de film in het heden terug te keren.

Hoewel DE VLAG op grond van deze opbouw moet worden aangemerkt als een raamver telling, is de samenhang tussen de persoonlijke herinneringen en de reeks van flashbacks, gedachten en 'herinnerde beelden' niet altijd even voor de hand liggend. De reeks van mijmeringen waaraan de jongeman zich blijkens zijn doorlopende commentaar overgeeft, heeft namelijk niet alleen betrekking op zijn persoonlijke belevenissen tijdens de bezetting, maar ook op de ontwikkelingen in Nederland in de tien jaar na de bevrijding. Omdat deze geschiedenis onmiskenbaar een dynamiek van zichzelf heeft, krijgt de film als geheel uiteindelijk toch een wat opgelegd karakter.

De persoonlijke ervaringen van de jongeman komen op twee momenten – aan het begin en het einde van het ingekaderde verhaal – aan de orde. Alleen gelaten in de kamer laat hij zijn gedachten de vrije loop. Er is niet veel veranderd, zo zegt hij, alleen wat kleine dingen, maar juist die zijn veelbetekenend. Een foto van koningin Juliana en haar gezin vloeit over in dat van koningin Wilhelmina, een gouache aan de muur verandert in dat van een omlijste tekst van *Het Wilhelmus* en uit een fadend beeld van een rijtje boeken op een kast verschijnt een radio. De toeschouwer is mee terug genomen in het verleden. De jongeman luistert gespannen naar de radio en hoort door de Duitse stoorzenders heen het v-teken en de tune van Radio Oranje. De deur gaat open, het echtpaar dat de twee onderduikers helpt, hun dochter en de andere onderduiker komen binnen. Ze horen de stem van Radio Oranje, A. den Doollaard, melding maken van de geallieerde opmars in de richting van het centrum van Nederland. In een bevestiging staan ze op, het meisje haalt samen met haar moeder de Nederlandse vlag uit een la. Het is september 1944, Dolle Dinsdag. 'Nooit scheen de vrijheid zo nabij.'

Op dat punt wordt de scène afgebroken. Er wordt een sprong in de tijd gemaakt en het verhaal gaat verder: over een stempelafdruk van de *Reichs-kommissar für die besetzte Niederlande* wordt een transportstempel

gezet; op een ongenoemd perron (Westerbork) vanwaar de treinen de dood tegemoet rijden, staan ss'ers en kampofficieren; de grond naast de rails glijdt voorbij, totdat het beeld stil houdt – om de plek aan te duiden waar de verteller 'de sprong naar het leven' maakte; het volgende beeld laat het volgende onderduikadres zien, een grote boerderij.

Vanaf dat moment verdwijnt het persoonlijke element uit het verhaal, om pas tegen het einde van de film terug te keren: dan wordt ook duidelijk wat zich heeft afgespeeld nadat de vlag uit de kast was gehaald. De vijf op de bovenkamer willen de vlag uitsteken, maar nog voordat ze daarmee klaar zijn, hebben twee ss'ers op straat de vlag al gezien; de gezichten verstarren wanneer ze het intrappen van de deur en stampen van laarzen op de trap horen. In close-up klemt een hand zich vast aan de rand van een kastje, het gezicht van de hoofdpersoon komt in beeld en op dat moment is het weer tien jaar na de bevrijding. De deur gaat open en de dame die hem binnenliet, schenkt de jongeman een kopje thee. Ze gaat naar het raam en trekt aan het touw van de vlag die aan het begin halfstok hing. De dodenherdenking is voorbij en het bevrijdingsfeest begonnen.

De inleiding, het 'persoonlijke' verhaal en het slot beslaan tezamen nog niet de helft van de film. Het grootste deel is gewijd aan de 'overpeinzingen' van de hoofdpersoon over de manier waarop Nederland de vrijheid heeft gebruikt. Deze geschiedenis in vogelvlucht wordt verteld in de vorm van een grote hoeveelheid korte shots, aaneengeregen door een geleidelijk ironischer wordend commentaar: de hongertochten en hongervinter, de voedseldropping door geallieerde vliegtuigen, de vrolijke mensen op de tanks in de bevrijde hoofdstad, feest op straat, de ruïnes en ondervoede kinderen, de zuivering, de eerste vrije verkiezingen, Soekarno en de onafhankelijkheid van Indonesië, de Oost-West-tegenstelling en de Duitse deling, de wederopbouw, de verzuiling in de politiek en de omroep, de watersnoodramp en de hulpverlening door het dijkleger en door gewone Nederlanders. De laatste beelden laten een vrouw zien die uit de modder een vlag tevoorschijn haalt. Op dat punt herneemt de film het verhaal van de gebeurtenissen in september 1944, op het moment dat de familie en hun onderduikers de vlag uitsteken en de ss'ers hun huis binnenkomen, in de scène die hierboven al is beschreven.

De textuur van de herinnering

Welke plaats neemt DE VLAG in binnen de herdenkingscultuur van de jaren vijftig? Daarbij gaat het, kort gezegd, om de vraag welke betekenis de film geeft aan de ervaringen, herinneringen en opvattingen met betrek-

king tot de Tweede Wereldoorlog: welk beeld wilde men doorgeven aan het nageslacht, wat werd gezien als de kern van de gebeurtenissen? Anders gezegd: hoe is DE VLAG ingeweven in wat James Young, naar analogie van de innerlijke structuur van materialen, 'de textuur van de herinnering' heeft genoemd?⁴ Dat DE VLAG een semi-officiële status heeft en bovendien op ruime schaal vertoond is, maakt een benadering vanuit dit perspectief alleen maar interessanter. De collectieve herinnering doet zich immers in eerste instantie aan ons voor als een ondoordringbaar en onontwarbaar weefsel van draden en patronen, getekend door de tijd, laag over laag, in verschillende dikten en kleuren en van volstrekt verschillend materiaal. Om de grondpatronen en structuren hiervan bloot te leggen zijn films als DE VLAG onmisbaar. Want de herinneringen, gevoelens en gedachten van historische personen mogen dan vloeiend en ongrijpbaar zijn, in concrete voorstellingen kunnen we tal van aanknopingspunten vinden. Dat geldt voor een herdenkingsfilm, maar evenzeer voor een eenvoudige gedenksteen, een kinderverhaal, een ceremonie, een imposant geschiedwerk. Anders gezegd: als uitdrukking van het collectieve geheugen en als pogingen het verleden te fixeren vormen zulke voorstellingen en rituelen een geschikt instrument om de loop van de herinnering te traceren.⁵

In de tien jaar die aan Stips korte film voorafgingen, hadden zich reeds enkele duidelijk herkenbare patronen in de herdenkingscultuur afgetekend. In de weken en maanden onmiddellijk na de bevrijding ging het bij de herdenking nog vooral om dodenverering. Van officiële zijde richtte men zich vooral op de doden die gevallen waren in de strijd tegen de bezetter, verzetslieden, Nederlandse en geallieerde soldaten, zeelieden, onschuldig gefusilleerde burgers en gijzelaars, terwijl de slachtoffers van bombardementen, beschietingen en terreur meestal werden herdacht binnen het verband van de eigen gemeenschap, vereniging of instelling. De vroegste monumenten, eenvoudige kruizen, plaquettes en stenen, veelal aangebracht op graven en op de plaatsen waar de gebeurtenissen zich hadden voltrokken, fungeerden als een eresaluut aan individuele slachtoffers en een memento, een aansporing voor de overlevenden.⁶

Uit deze dodenverering ontwikkelden zich al spoedig rituelen, voorstellingen en gedenktekens waarin deze verering en herdenking werden verbonden met het heden en de toekomst. Deze ontwikkeling vond haar eindpunt in de plannen van de Nationale Monumenten Commissie voor Oorlogsgedenktekens, eind 1946 opgericht, bestaande uit 149 vertegenwoordigers van uiteenlopende maatschappelijke organisaties en ondersteund door 1028 plaatselijke comités.⁷ In de definitieve plannen werd de oprichting van tien verschillende en drie identieke gedenktekens aangekondigd, waarvan het gedenkteken op de Dam in Amsterdam het sluit-

stuk zou vormen. Daar zou een waarlijk nationaal monument moeten verrijzen.

'Het leed van de onderdrukking, de machteloosheid tegenover de overmacht, de onherstelbare smart aan zoovelen onzer aangedaan, de rechteloosheid, de materiële nood en de angst om het bestaan; het verbeten verzet, het geloof en de fierheid van den machteloze, de verbondenheid van allen, die zich één wisten tegen den onderdrukker, de innerlijke zekerheid van de overwinning, de hoop op de bevrijding, de uiteindelijke zegepraal en de verlossing van den looden last, dat alles willen wij als volk overdragen aan ons nageslacht, als de ervaring uit dien donkeren tijd, die bijna het einde bracht van ons volksbestaan. Wij willen deze gevoelens uitgedrukt zien in een nationaal monument door het geheelde Nederlandsche volk gezamenlijk opgericht.'⁸

Een illustratie van de herdenkingscultuur van de eerste naoorlogse decennia; het Vrijheidsbeeld (1949) van P. van de Eynde in IJsselmonde. Tekst en figuren sluiten naadloos aan bij traditionele esthetische en ideologische motieven.

Bron:

Frank van Vree

Nationaal-christelijke symboliek in NIET TEVERGEEFS. De hoofdpersonen representeren verschillende bevolkingsgroepen. Aan het einde van het drama brengt de joodse onderduikster Mary in een stal een kind ter wereld. De film ging kerst 1948 in première.

Wie zoekt naar de grondtoon in de vroege gedenktekens, moet zoeken op het snijpunt van verdriet en troost, van verliezen en herwinnen, van verleden en toekomst, uitgedrukt in de gedachte van een offer, een lijden dat niet vergeefs geweest is. Diezelfde motieven zijn te vinden in de eerste generatie oorlogsfilms zoals NIET TEVERGEEFS (Edmond Gréville, 1948) en LO-LKP (Max de Haas, 1949).⁹ En ook in redevoeringen, krantenartikelen en literaire werken, met uitzondering van die van Vestdijk en jonge auteurs als Hermans en Van het Reve, die zich lieten inspireren door de idee van het onwezenlijke, absurde en onkenbare karakter van de gebeurtenissen. Dergelijke opvattingen vonden evenwel pas vanaf de jaren zestig weerklink in bredere kring.

'Een lijden dat niet vergeefs geweest is' impliceert als centraal motief dat de herinneringen aan de oorlog werden ingepast in de heersende politieke en levensbeschouwelijke kaders, een discours waarvan de grondtoon nationaal en christelijk-humanistisch was. Buiten Nederland viel een vergelijkbare ontwikkeling in de herdenkingscultuur waar te nemen: ook elders volgde de interpretatie van de gebeurtenissen de gebaande nationalistische, politieke en religieuze paden – een tendens die sterker werd naar-

mate de internationale spanningen toenamen. 'Het nieuws van de Koude Oorlog', schreef de journalist H.J.A. Hofland, 'had de continuïteit van het weerbericht, en elke dag werd het beeld van onnoemelijke dreiging er gedetailleerder en indrukwekkender door.'¹⁰ Onder deze omstandigheden was er nauwelijks plaats en tijd voor afwijkende interpretaties van de verschikkingen die zich nog maar kort daarvoor hadden afgespeeld.

De geest van de natie

Het zal, gelet op de semi-officiële status van de film, geen verwondering wekken dat DE VLAG aansluit bij de hiervoor geschetste patronen in de herdenkingscultuur.¹¹ Verhaal en beelden zijn doortrokken van de gedachte dat er nationale, historische lotsverbondenheid bestaat. De tocht van de hoofdpersoon-verteller naar de kamer – een *lieu de mémoire* in de meest letterlijke zin – is een daad van verbinding van het verleden – de doden, de ellende, de bezetting – met de toekomst – de bevrijding, de wederopbouw en welvaart. Het gaat in deze film uiteindelijk meer om het overdenken van de geschiedenis dan om een herbeleven van persoonlijke ervaringen. Precies als in andere films uit de eerste decennia na de oorlog vormt het persoonlijke verhaal in wezen niet meer dan de aanleiding: individuele ervaringen, gevoelens en trauma's blijven tot het einde van de jaren zestig vrijwel onzichtbaar in de publieke herinnering.¹² De opvatting dat 'je niet met je verdriet te koop loopt' wordt in DE VLAG zelfs met zoveel woorden uitgesproken. Wanneer de hoofdpersoon de huidige bewoonster vraagt het huis te mogen bezoeken, stemt zij onmiddellijk toe, aldus de verteller. Zij is niet verbaasd dat hij een kwartier lang 'moederziel alleen' op een vreemde kamer wil zitten, want ze denkt dat hij een journalist is. 'Ik heb het maar niet ontkend', zo vervolgt het commentaar, 'misschien is het een deugd van ons volk dat sentimenteel doen alleen wordt aanvaard als men denkt dat je er geld aan verdient'.

Zoals de terugkeer van de verteller naar zijn schuilplaats en zijn overpeinzingen niet alleen het persoonlijke en het collectieve, maar ook heden, verleden en toekomst met elkaar verbinden, zo fungeert de vlag als het repeterend en bindend element in de afzonderlijke episodes. De vlag, symbool van de natie, staat letterlijk aan het begin en het einde van de film: halfstok als teken van rouw, in top als teken van vrijheid en vreugde. En in de tussenliggende scènes: de vlag tijdens de hongerwinter in een verder lege kast, de gehavende vlag op de ruïnes van de Rotterdamse Laurentiuskerk, de vertrapte vlag, de vlag van de bevrijding, de neergestreken vlag in Indonesië, de vlag van een kleine natie temidden van die van ande-

re, de vlag van een volk dat ondanks de verzuiling één is, de vlag op de herbouwde stad, de vlag die uit de modder wordt opgevist. In 'de kamer der herinnering' zijn andere nationale symbolen even pregnant aanwezig: de foto van de koninklijke familie, het portret van Wilhelmina en de drie ingelijste coupletten van *Het Wilhelmus*.

Ook in de keuze van het thema 'onderduiken' conformeert DE VLAG zich aan de heersende herdenkingscultuur. In de films, documentaires en populaire romans uit de eerste decennia is 'onderduiken' opvallend vaak het hoofdonderwerp. Verwonderlijk is dat niet. Voor honderdduizenden waren onderduiken en honger de meest concrete en dramatische gevolgen van de bezetting, vooral na april 1943, toen de Duitse machthebbers in het kader van de ontketende totale oorlog een nietsontziende mobilisatie van arbeidskrachten, voedsel en materialen afkondigden. DE VLAG maakt echter ondubbelzinnig duidelijk dat de populariteit van het thema 'onderduiken' verder reikt dan alleen de herkenbaarheid ervan. Het thema heeft ook een symbolische betekenis.

Waarom de hoofdpersoon in DE VLAG moest onderduiken, wordt niet opgehelderd. Hij vertelt wel dat hij sinds 1943 in het betreffende huis verbleef, wat het vermoeden wekt dat hij probeerde te ontkomen aan de *Arbeitseinsatz*. Over het motief van de andere jongen is de film iets duidelijker: hij was – in de woorden van de verteller – 'ter dood veroordeeld, enkel omdat hij was geboren'. Het gezin dat hen onderdak gaf, bestond uit gewone mensen:

'Mensen die de gewone dingen deden, waarop alleen maar de doodstraf stond: naar de Engelse radio luisteren en mensen die vervolgd werden, helpen. (...) Zij deden blijmoedig hun plicht, zoals anderen nog grotere dingen deden, gesterkt door hun geloof in god en de menselijke waardigheid.'

Uit deze woorden is op te maken dat 'onderduiken' in verband wordt gebracht met de 'gezindheid' van de doorsnee-Nederlander. 'Onderduiken' is de uitdrukking bij uitstek van het verzet van de gewone burger, zo bevestigde ook Lou de Jong enkele jaren later in de televisieserie DE BEZETTING. De hulp aan onderduikers, aldus de invloedrijke historicus aan het slot van de veertiende aflevering, was 'de machtigste prestatie van de Nederlandse illegaliteit' en werd bovendien verricht met weinig steun van officiële instanties of Londen.

'... onder zenuwslopende spanningen in de hitte van een verwoed gevecht met de SD, (...) verricht door eenvoudige mannen en vrouwen, door naamlozen toen, door onbekenden, door opgejaagden ten dode, maar wier gaven van hoofd en hart onder de druk der tijden op haast

onbegrijpelijke wijze opbloeden en hen maakten tot gegrepenen, uit-
tilden haast boven zichzelf – gedreven helpers van mensen in nood.¹³

Deze opvatting over de betekenis van het onderduiken als het verzet van de 'gewone' Nederlander hangt nauw samen met de opvatting van de bezetting als geheel. Als onschuldige en vreedzame natie was Nederland het slachtoffer geworden van Duitse agressie. Tegen deze overmacht was dit volk niet bestand, maar innerlijk en geestelijk bleef het ongebroken. De enigszins hilarische scène waarin de bevolking wordt doorgelicht, verbeeldt deze opvatting treffend: de dokter kijkt of het hart wel op de goede plaats zit. De Nederlanders waren geen helden, maar als eenvoudige mensen deden zij hun plicht, verleenden zij onderdak aan vervolgd, en bleven zij vlag en vorstin trouw. Er is – maar dit terzijde – geen twijfel over mogelijk of dergelijke opvattingen hebben ook de receptie en de verering van Anne Frank vanaf de tweede helft van de jaren vijftig sterk bevorderd.

Juist in de innerlijke gezindheid van de bevolking manifesteert zich de eenheid van de natie – zoals de verzuiling in de politiek en de kakofonie in de omroep uiteindelijk onbelangrijk zijn wanneer het er wérkelijk toe

Iconen van
Nederland in
oorlogstijd: het
verzet was
christelijk en
nationaal. Zoals
vrijwel alle vroege
films speelt ook
LO-LKP (1949) zich
af op het
platteland
Bron: Filmmuseum
© Stichting 40-45

doet, tijdens een oorlog of watersnoodramp. Zelfs de Nederlandse communisten valt in deze voorstelling een milde bejegening ten deel. In de episode over de verzuiling laat Stip een schoolklas zien met vier groepen kinderen, getooid met het hoofddeksel van hun eigen zuil; in de hoek staat een stout jongetje in kozakkenkleding. Deze ironische benadering relativerend de tegenstellingen en versterkt de idee van de nationale eenheid.

De passages over de bezettingsjaren bevatten daarentegen geen enkele verwijzing naar de onderlinge tegenstellingen of de dubieuze rol van het overheidsapparaat, zomin als naar vormen van verraad of collaboratie – met uitzondering van de man die betrap wordt bij het 'röntgenonderzoek'.

Nauw verbonden met de gedachte van een ongebroken nationale eenheid is de geringe aandacht voor het lot van de honderdduizend omgebrachte joodse landgenoten. Ook in dit opzicht sluit DE VLAG aan bij onmiskenbare patronen in de publieke herinnering. De joden – die al werden vervolgd en weggevoerd toen de meerderheid van de bevolking zich nog betrekkelijk eenvoudig kon onttrekken aan het bezettingsregime – kwamen er in de heersende herdenkingscultuur bekaaid van af; verder dan moeilijk te ontdekken, impliciete verwijzingen ging het meestal niet. Ook in DE VLAG zijn er maar drie scènes waarin de ingevoerde toeschouwer een verwijzing naar de nazistische vervolging zou kunnen lezen: de aanduiding van de tweede onderduiker als 'een jongen die ter dood veroordeeld was enkel omdat hij was geboren'; een niet geduid shot van enkele seconden van treinen op het perron van Westerbork; een niet nader toegelicht shot van acht seconden van de sloop van de Amsterdamse jodenbuurt, onmiddellijk gevolgd door beelden van andere verwoeste stukken van het land.

Wat nu vrij algemeen wordt gezien als de meest afschrikwekkende episode van de oorlog wordt dus niet verzwegen, maar vrijwel onzichtbaar ingeweven in de nationale herinnering. Ook in dit opzicht wijkt Stips film niet af van de heersende herdenkingscultuur. De geschiedenis van de razia's en deportaties en de uiteindelijke vernietiging fungeerden in de publieke herinnering primair als illustratie van de Duitse perversiteit en als exemplificatie van het leed dat het Nederlandse volk had getroffen. Ook Abel Herzbergs *Kroniek der Jodenvervolging*, oorspronkelijk verschenen als deel drie van het nationale geschiedwerk *Onderdrukking en verzet* (1950) en lange tijd de enige grote studie over het onderwerp, onttrok zich niet aan dit patroon. De jodenvervolging was 'eigenlijk geen Nederlandse geschiedenis', aldus Herzberg. 'Zij is niet uit de Nederlandse verhoudingen opgekomen. Men kan zelfs met zekerheid zeggen, dat zij daaruit niet opkomen kon. Het verzet tegen de Jodenvervolging is een Nederlandse zaak geweest.'¹⁴ En zo beschreef hij de gebeurtenissen ook: als een uitvoerige kroniek, kritisch maar zonder veel aandacht voor de Nederlandse context.

Het perspectief vanwaaruit de vervolging en vernietiging werden beschreven, was nationaal en daarmee volgde de publieke herinnering in Nederland patronen die ook in andere landen konden worden waargenomen.¹⁵ Initiatieven om te komen tot oprichting van een monument ter herinnering aan de vervolging zelf ketsten telkens af op tegenstand van de verantwoordelijke autoriteiten. De gemeente Amsterdam bijvoorbeeld, traineerde jarenlang de oprichting van een joods gedenkteken op het Jonas Daniël Meijerplein, een initiatief van het kerkbestuur van de Nederlands Israëlitische Hoofdsynagoge in 1946. Daarbij speelde – naast onbegrip en al dan niet latente antisemitische gevoelens¹⁶ – hetzelfde motief een rol als bij de repatriëring van de overlevenden uit de kampen: men wilde niet, zoals de bezetter, een onderscheid maken tussen joden en niet-joden. De herdenking van de doden diende zoveel mogelijk in een nationaal kader plaats te vinden en niet uiteen te vallen in allerlei groeps-herdenkingen.

Historische film?

Vanaf eind april 1955 draaide DE VLAG in het voorprogramma van een groot aantal premiëretheaters en cineacs. In verschillende steden ging diezelfde week nog een aantal oorlogsfilms in première of reprise, zoals DE RODE AARDE (DE RÖDE ENGEN, 1945), een Deens verzetsepos, en THE COLDITZ STORY, een Engelse speelfilm over de spectaculaire ontsnapping van geallieerde krijgsgevangenen uit kasteel Colditz. In bijvoorbeeld Den Haag draaiden bovendien nog BASTOGNE, een traditionele oorlogsfilm over de slag om de Ardennen, de Deense verzetsfilm AAN DE GESTAPO ONTSNAPT (DER KOM EN DAG) en HONGER, een tijdens de oorlog opgenomen documentaire van Rudi Hornecker.

De meeste dagbladen wijdden een korte bespreking aan DE VLAG. Het oordeel was in het algemeen gunstig. In de besprekingen vielen termen als 'sober', 'eerlijk', 'indrukwekkend', 'doeltreffend' en 'pittig'. Men herkende zich in de film.¹⁷ Vrijwel alle recensenten prezen Stips gevoel voor humor en contrastwerking, al schreef een enkeling dat de grappige elementen – bijvoorbeeld in de passage over de verzuiling – wel iets minder accent hadden mogen krijgen.¹⁸ De enige opmerking die verder reikte dan een kritische kanttekening bij de uitwerking van het thema, kwam van Jan Spierdijk, recensent van *De Telegraaf*. Spierdijk wierp de vraag op of Stip niet voor een onmogelijke opgave was gesteld. 'Het verdriet van hen, die vielen, over familieleden en vrienden, kennissen en medestrijders [te] verenigen met de vreugde de bevrijding' – en dat ook nog in tien minuten – was 'zoiets als China in een notedop'.¹⁹

De voorzichtige twijfel van Spierdijk raakt niet alleen aan het fundament van DE VLAG, maar aan de kern van de herdenkingscultuur als zodanig. De opdracht waarvoor Stip werd gesteld, kon hij alleen vervullen door het verdriet zin te geven, door het verleden te verbinden met de toekomst en het individu met het collectief, door de oorlog voor te stellen als een lijden dat niet tevergeefs is geweest.

De meeste beeldhouwers kozen voor dezelfde strategie. Ook zij stonden voor de vraag hoe een gedenkteken niet alleen leed, moed en opoffering kon uitdrukken, maar ook 'de volharding die naar de toekomst leidde'. De moeizame gang van zaken rond de oprichting van vele monumenten bewijst hoe moeilijk het was verdriet en troost in één herkenbare en esthetisch verantwoorde sculptuur te verbinden met patriottische opoffering, geestelijke kracht en overwinning, op een evocatieve wijze, vermanend en sprekend tot in lengte van dagen. De beeldhouwers en monumentencommissies zochten de oplossing meestal in de herkenbare symboliek van het klassieke, christelijke en nationale repertoire. Wie de rijke oogst aan oorlogsmonumenten van deze jaren overziet, stuit op honderden gedenktekens waarin vredesduiven, kruisen, phoenixen, leeuwen, verbroken ketenen, vlaggen, zwaarden, handen, bloemen, palmtakken en brandende toortsen zijn verwerkt, naast meer specifieke tekens als verpletterde swastika's en neergehaalde adelaars. Veel beelden en reliëfs vormen als geheel een vergelijkbaar zinnebeeld: de overwinningszuil, de man voor het vuurpeloton, de strijder, de vallende soldaat, de beschermende herder, de Christus-figuur en het *corpus christi*, de ontfermende moederfiguur, Sint Joris en de Draak, de Barmhartige Samaritaan, de ter aarde geworpen slachtoffers en de zegevierende mannen- en vrouwenfiguren.²⁰

De vooraanstaande kunsthistoricus Hammacher, die vlak na de oorlog nauw bij de 'monumentenregen' betrokken was, kwam al in de jaren vijftig tot de conclusie dat dergelijke gedachten een weinig vruchtbare voedingsbodem vormden voor een waarlijk hoogstaande en indrukwekkende beeldhouwkunst; daarvoor waren deze gedenktekens toch te veel 'een modern totemisme'.²¹

Precies hierin ligt ook het zwakke punt van de meeste speelfilms en documentaires uit deze jaren en Stip heeft zich er evenmin aan kunnen of willen onttrekken. Zijn persoonlijke filmstijl behoeftte hem evenwel voor al te gemakkelijke oplossingen, zodat zijn film tot op de dag van vandaag iets verrassends heeft weten te behouden. Desondanks kan DE VLAG worden gekarakteriseerd als een gedateerde 'historische' film. De herdenkingscultuur, gebaseerd op nationale en christelijk-humanistische motieven, waarvan DE VLAG deel uitmaakte, is min of meer afgestorven, althans in Nederland. De jaren zestig brachten het begin van een radicale verandering in het denken over het nazisme en Auschwitz. In dezelfde tijd dat

in Jeruzalem het proces tegen Eichmann plaatsvond en de eerste grote internationale studies verschenen waarin de omvang en de gruwelijkheid van de catastrofe opnieuw zichtbaar werden gemaakt, openden jongere generaties – te beginnen met de dertigers die de oorlog nog als kind hadden meegemaakt – een frontale aanval op de waarden en normen van de verzuilde burgerlijke samenleving. De geschiedenis van de Tweede Wereldoorlog ontpopte zich als een rijke bron van argumenten in de strijd tegen wat men zag als een vermolmd moraal, een samenleving bovendien die volhardde in haar weigering zich politiek rekenschap te geven van haar zwakheden en daarmee gedoemd was in dezelfde fouten te vervallen.

Traditionele opvattingen over staat en gezag en de grote politieke en levensbeschouwelijke stromingen verloren in de jaren zestig en zeventig veel van hun betekenis. Parallel daaraan kwam de *Endlösung*, de systematische moord op de joden en de andere door de nazi's als minderwaardig beschouwde groepen, als uitzonderlijke en singuliere episode centraal te staan, zowel in Nederland als daarbuiten. Daarbij lijkt het gevoel dat we als samenleving hebben gefaald, steeds sterker te zijn geworden. Het is een waarheid die – blijkens de vele affaires van de laatste jaren – steeds weer opnieuw lijkt te moeten worden ontdekt: de samenleving bestond in meerderheid uit schuldige omstanders. Dergelijke opvattingen geven nu de toon aan, zowel in de literatuur en de televisiedocumentaires als in de filosofie en theologie 'na Auschwitz' – zozeer dat we soms zelfs geen oog meer hebben voor manifestaties van verzet en solidariteit.

Al deze veranderingen hebben DE VLAG veranderd van een succesvolle herdenkingsfilm in een historisch document. Hoe diep de kloof is die ons scheidt van de wereld van DE VLAG, maakte Stip in 1995 zelf duidelijk tijdens een symposium gewijd aan zijn filmwerk. Toen hem na afloop van de film werd gevraagd, wat hij zelf na zoveel jaar van zijn alom geprezen film vond, antwoordde hij enigszins beduusd dat hij zich er nu voor schaamde. Gevraagd naar de reden antwoordde hij: 'Het belangrijkste heb ik niet ter sprake gebracht – de vernietiging.'

Noten

- 1 De details in dit stuk zijn voornamelijk ontleend aan de beschrijving van de film in het archief van de Rijksvoorlichtingsdienst/Nederlands Audiovisueel Archief, documentnummer 850002294000000, archiefnummer 07-0070. Titel: DE VLAG (1955); regie: Kees Stip; camera Piet Buis; productie: Polygon-Profilti in opdracht van de Rijksoverheid; duur: 10 minuten 7 seconden, zwart-wit.

- 2 Voor een uitvoerige analyse en productie- en receptiegeschiedenis van deze niet onomstreden, tot op regeringsniveau besproken film zie: A. van Eekelen en B. Meertens, 'WIJ LEVEN VRIJ!' 1950-1952, Rijksuniversiteit Utrecht (doctoraalscriptie), 1988; Idem, 'WIJ LEVEN VRIJ! Analyse van een propaganda-film', in: *Jaarboek Mediageschiedenis* 2, 1990. Stip, vanaf 1945 in dienst van de Legervoorlichtingsdienst, werd eerst herhaaldelijk 'uitgeleend' aan de RVD om vervolgens in dienst te komen van Polygoon, dat optrad als producent van de RVD.
- 3 Zie o.a.: K. Stip, *Beestenboel van Trijntje Fop*, Amsterdam 1981. Voor biografische gegevens zie o.a.: *NRC Handelsblad* 22 april 1983 en *Hervormd Nederland* 8 september 1983. Vgl. Van Eekelen en Meertens, 'Wij leven vrij!'.
- 4 J. Young, *Writing and rewriting the holocaust. Narrative and the consequences of interpretation*, Bloomington 1988; Idem, *The texture of memory. Holocaust memorials and meaning*, New Haven/Londen 1993; Idem (red.), *The art of memory. Holocaust memorials in history*, New York/München 1994.
- 5 Patrick H. Hutton in *History and Theory* 33/1, 1994, p. 96-97.
- 6 Zie voor een uitvoeriger behandeling van de herdenkingscultuur: F. van Vree, *In de schaduw van Auschwitz. Herinneringen, beelden, geschiedenis*, Groningen 1995.
- 7 De Nationale Commissie werd eind 1946 door de regering opgericht, en bouwde voort op de in 1945 ingestelde Centrale Commissie en provinciale commissies. De Nationale Commissie stond onder auspiciën van de Koningin en had prins Bernhard als erevoorzitter. *Verslag van de Nationale Monumenten Commissie voor Oorlogsgedenktekens*, Utrecht 1949. Stukken en notulen in: Secr. Archief Stedelijk Museum Amsterdam (verder: SASM), map 59/1 (Cent. Comm.) en 60/1 (Nat. Comm.).
- 8 Interne 'Nota betreffende het aantal, de plaats en de betekenis van nationale gedenktekens op te richten tot herdenking der gebeurtenissen 1940-1945', in: SASM 60/1.
- 9 Zie voor een behandeling van NIET TEVERGEEFS: F. van Vree, *In de schaduw van Auschwitz*, p. 52 e.v.
- 10 H.J.A. Hofland, *Tegels lichten of ware verhalen over de autoriteiten in het land van de voldongen feiten*, Amsterdam 1972, p. 143-144.
- 11 Dat de regering er geen been in zag dergelijke RVD-films ook in de minister-raad aan de orde te stellen – zoals in het geval van WIJ LEVEN VRIJ! (1952), een andere film van Stip – bewijst welke grote symbolische waarde aan deze films werd toegekend. Bovendien zal dit zijn uitwerking niet hebben gemist op de beslissingen van producent en regisseur. Vgl. A. van Eekelen en B. Meertens, 'WIJ LEVEN VRIJ!' 1950-1952.
- 12 Vgl. J. Withuis, 'Het verhaal van de een en het zwijgen van de ander', in: *Vier wijzen van omzien*, Assen 1994; I. de Haan, *Na de ondergang. De herinnering aan de Jodenvervolgung in Nederland 1945-1995*, Den Haag 1997; Chris Vos, *Televisie en bezetting. Een onderzoek naar de documentaire verbeelding van de Tweede Wereldoorlog in Nederland*, Hilversum 1995.
- 13 DE BEZETTING, samenstelling en presentatie: Lou de Jong; regie: Milo Anstadt; productie: Milo Anstadt en Ben Klokman. DE BEZETTING werd gemaakt op initiatief van Vara-chef J.W. Rengeling in opdracht van de Neder-

- landse Televisie Stichting en eenmaal per drie maanden live uitgezonden. De totale duur van de serie bedroeg zesentwintig uur. Het citaat komt uit deel 14: DE HULP AAN ONDERDUIKERS, uitgezonden op 1 oktober 1963.
- 14 Herzberg in zijn woord vooraf bij de hoofdstukken van de *Kroniek der Jodenvervolging* in *Onderdrukking en verzet* III 5, gepubliceerd herfst 1950; Herzbergs relaas verscheen spoedig als zelfstandige studie. Eerder, in 1946, was van zijn hand een bundel over zijn ervaringen in Bergen-Belsen verschenen, *Amor Fati*.
 - 15 Zie o.a. R. Bosworth, *Explaining Auschwitz and Hiroshima. History writing and the Second World War 1945-1990*, Londen/New York 1993; I. Buruma, *Het loon van de schuld. Herinneringen aan de oorlog in Duitsland en Japan*, Amsterdam/Antwerpen 1994; A. Gevers, *Façades. Oostenrijkers en het oorlogsverleden*, Amsterdam 1995; L. Kritzman, *Auschwitz and after. Race, culture and 'the Jewish Question' in France*, New York/Londen 1995; Ch. Maier, *The unmasterable past. History, holocaust and German national Identity*, Cambridge Mass. 1988; H. Rousso, *Le Syndrome de Vichy, 1944-1986*, Parijs 1987; M. Steinlauf, *Bondage to the dead. Poland and the memory of the holocaust*, Syracuse 1997; vgl. F. van Vree, *In de schaduw van Auschwitz*.
 - 16 Zie hiervoor met name D. Hondius, *Terugkeer*, Den Haag 1998.
 - 17 Zie o.a. *Haagsche Courant*, 30 april 1955, *Het Vaderland*, 30 april 1955 en *Het Parool*, 28 april 1955.
 - 18 Zie o.a. *NRC Handelsblad*, 30 april 1955 en *De Tijd*, 29 april 1955.
 - 19 *De Telegraaf*, 29 april 1955.
 - 20 B. van Bohemen en W. Ramaker, *Sta een ogenblik stil... Monumentenboek 1940-1945*, Kampen 1980. Vgl. B. Stigter, 'Beelden om nooit te vergeten', in: *Kunst en beleid in Nederland*, 6 (1992), p. 13-61, met een aanvulling in *Boekmancabier* 17/5 (1993), p. 339-344. Voor een bespreking van deze problematiek vgl. F. van Vree, *In de schaduw van Auschwitz*.
 - 21 A.M. Hammacher, *Beeldhouwkunst van deze eeuw*, Amsterdam 1955, p. 40.