



EN WAT DOE IK DAN IN DEZE JONGENSCLUB?

De verbeelding van vrouwen in naoorlogse
Nederlandse speelfilms over de Duitse bezetting

Bachelorwerkstuk Geschiedenis
Radboud Universiteit Nijmegen
Inleverdatum: 15 juni 2019

Inhoud

Inleiding	2
Hoofdstuk 1 – Vrouwen in onderzoek naar oorlog, film en collectieve herinnering	3
Gender als een analytische categorie	3
De ‘vergeten’ vrouw in de Tweede Wereldoorlog	4
De film als historische bron	6
De oorlog in populaire cultuur en collectieve herinnering	7
Inkadering en methodologie	9
Hoofdstuk 2 – De jaren zestig	11
Het harmonieuze gezin in <i>De overval</i> (1962)	11
Ontevredenheid, wantrouwen en bedrog in <i>Als twee druppels water</i> (1963)	14
Hoofdstuk 3 – De jaren zeventig en tachtig	17
Losbandige moffenhoeren en ongedwongen seks in <i>Soldaat van Oranje</i> (1977)	17
Van studente naar verzetsheldin in <i>Het meisje met het rode haar</i> (1981)	19
Hoofdstuk 4 – De jaren nul	23
Aanpappen met een hoge mof in <i>Zwartboek</i> (2006)	23
Passiviteit en emotionaliteit in <i>Oorlogswinter</i> (2008)	26
Conclusie	28
Bronvermelding	30
Literatuur	30
Films	32
Kranten	32
Internetpagina’s	32

Inleiding

“Wat heb ik te verliezen?”, zegt Rachel. “Je leven”, is het antwoord.¹

Van liefhebbende echtgenote in *De overval* tot onbevreesde verzetsstrijdster in *Zwartboek*, de vrouw wordt in de naoorlogse Nederlandse speelfilm op uiteenlopende manieren gepresenteerd. Vrouwen worden verbeeld als slachtoffer, dader, omstander, verzetsstrijder of collaborateur. Sinds de jaren zestig is een opmerkelijke ontwikkeling te signaleren in de representatie van vrouwen in speelfilms over de Tweede Wereldoorlog. De verbeelding van de oorlog op het witte doek wordt namelijk beïnvloedt door, en beïnvloedt, het collectieve geheugen. De voortdurende verschijning van vrouwen in films geeft ons een inzicht in de contemporaine gedachtestromingen over vrouwen tijdens de oorlog. Dit stelt een belangrijke vraag ter discussie, net zo relevant als de vraag naar de werkelijke ervaring van vrouwen, namelijk welke plaats de vrouw krijgt toebedeeld in de collectieve herinnering aan de oorlog.

Dit onderzoek analyseert hoe en waarom de beeldvorming van vrouwen in naoorlogse Nederlandse speelfilms over de Duitse bezetting is veranderd. De ontwikkeling wordt geschetst aan de hand van een diepgaande genderanalyse van enkele toonaangevende Nederlandse films over de Tweede Wereldoorlog. Wegens de tijdsduur van dit onderzoek is gekozen voor een beperkte selectie van de oorlogsfilms. De criteria op basis waarvan de keuze is gemaakt zullen later worden toegelicht. De films centraal in dit onderzoek zijn *De overval* (1962), *Als twee druppels water* (1963), *Soldaat van Oranje* (1977), *Het meisje met het rode haar* (1981), *Zwartboek* (2006) en *Oorlogswinter* (2008). Door middel van een intensieve filmanalyse wordt een inzicht geboden in de beeldvorming van vrouwen in de oorlogsfilms.

Het eerste hoofdstuk van dit onderzoek betreft een historiografische analyse om de vak in- en externe ontwikkelingen in kaart te brengen die bepalend zijn geweest voor de tot nu toe bestaande kennis over de verbeelding van vrouwen in films en de plaats van vrouwen in de herinnering aan de oorlog. De daaropvolgende hoofdstukken behandelen de analyses van de zes gehanteerde films. De films zijn gecategoriseerd in drie tijdperiodes. Een dergelijke categorisering is problematisch aangezien de geschiedenis zich per definitie niet in hokjes laat plaatsen. Desalniettemin is de tijdsindeling noodzakelijk om de chronologische ontwikkeling in de beeldvorming van vrouwen inzichtelijk te maken. De indeling is hierbij gebaseerd op de verschillende ‘fases’ van het naoorlogse nationale herstel.² Dit alles leidt tot een ontrafeling van de dynamische en gecompliceerde relatie tussen oorlog, gender, film, collectieve herinnering en historische representatie.

¹ Paul Verhoeven, *Zwartboek* (2006), 00:24:50-00:26:20.

² Chris van der Heijden, *Grijs verleden: Nederland en de Tweede Wereldoorlog* (Amsterdam, 2001), 399.

Hoofdstuk 1 – Vrouwen in onderzoek naar oorlog, film en collectieve herinnering

“De oorlog was erg maar het verhaal maakte de oorlog nog erger”.³ Zo stelt de Nederlandse historicus Chris van der Heijden in zijn toonaangevende boek over de herinnering aan de Tweede Wereldoorlog. Toen in 1945 de geallieerde troepenmachten een einde maakten aan de Duitse overheersing was de oorlog voor de Nederlandse bevolking nog niet voorbij. De bevrijding resulteerde in een nieuw gevecht om het pijnlijke verleden onder ogen te komen. Voor de vrouw was in de herinnering aan de oorlog geen plaats.⁴ Uit de onderstaande historiografische analyse blijkt waarom een onderzoek naar de verbeelding van vrouwen in Nederlandse speelfilms over de Tweede Wereldoorlog een plek in de hedendaagse historiografie verdient. Dit hoofdstuk biedt inzicht in de theoretische benaderingen waarop dit onderzoek is gebaseerd en geeft tevens een argumentatie voor de wijze waarop de bronnen zijn geselecteerd en benaderd.

Gender als een analytische categorie

Om de ontwikkeling in de verbeelding van vrouwen te analyseren is het van belang om het construerende karakter van het concept gender te begrijpen. Gender wordt in dit onderzoek niet beschouwd als het biologische verschil tussen mannen en vrouwen, maar verwijst naar de sociaal-culturele constructies van mannelijkheid en vrouwelijkheid. Het concept wordt voorgesteld als een relationele categorie: vrouwen en mannen worden niet langer apart bestudeerd, maar samen. De betekenis van het concept is afhankelijk van de tijd en plaats waarin het wordt gebruikt, direct verbonden met de sociaaleconomische positie van mannen en vrouwen. De opvatting van gender is daarom niet stabiel en coherent, maar veranderlijk en gecompliceerd.⁵

De oorsprong van dit denken is te herleiden naar de Franse filosoof Michiel Foucault. Zijn invloedrijke boek *The History of Sexuality* focust op de macht van het discours en de deconstructie van homogeniserende categorieën. Volgens Foucault is er geen sprake van een aangeboren seksualiteit. Integendeel, seksualiteit wordt gestructureerd en gekanaliseerd door het vertoog, het geheel van woorden gebaseerd op culturele codes en machtsrelaties.⁶ Dit inzicht leidde tot een zoektocht onder feministische wetenschappers in de jaren tachtig naar een manier om de verschillende en veranderlijke seksuele identiteiten te conceptualiseren.

Toonaangevend is de publicatie van de Amerikaanse historica Joan W. Scott waarin gender wordt voorgesteld als een analytische term voor historisch onderzoek naar vrouwelijkheid en mannelijkheid. Scott definieert de term als een constructie van sociale relaties gebaseerd op de

³ Van der Heijden, *Grijs verleden*, 9.

⁴ Ibidem, 9-17.

⁵ Diane Richardson, *Introducing Gender and Women's Studies* (Londen, 2007), 10-11.

⁶ Michiel Foucault, *The History of Sexuality* (New York, 1978).

waargenomen verschillen tussen de seksen. Daarnaast stelt Scott gender voor als een elementaire manier om machtsrelaties te duiden. Gender is het primaire veld waarbinnen of waardoor macht wordt uitgesproken. Degenen die op basis van hun lichamelijke kenmerken worden ingedeeld in de categorie man of vrouw, worden geacht zich te voegen naar wat binnen een vertoog wordt aangemerkt als mannelijk dan wel vrouwelijk.⁷

De Amerikaanse filosofe Judith Butler voegt hieraan het begrip ‘performativiteit’ toe. Butler beschouwt gender als een culturele verbeelding die voortdurend geïnternaliseerd en opnieuw uitgevoerd wordt. Gender is geen natuurgegeven collectief, maar wordt bepaald door veranderlijke individuele, historische en politieke blikken. Butler stelt hiermee de universele categorie van vrouwen ter discussie en pleit voor een gebruik van gender in relatie, en interactie, met ras, klasse en etniciteit. Gender is onmogelijk te analyseren zonder de politieke en culturele snijpunten waarop het geproduceerd en in stand gehouden wordt.⁸

De ‘vergeten’ vrouw in de Tweede Wereldoorlog

Gender gaat over mannen en vrouwen, met name wanneer sprake is van oorlogsvoering. Oorlog baseert zich namelijk op reeds bestaande noties van mannelijkheid en vrouwelijkheid, maar weet de relaties tevens te herstructureren en te hervormen. De Amerikaanse historica Margaret Higonnet beschouwt oorlog daarom als een bij uitstek gegenderde activiteit, een allesbepalende gebeurtenis met een grote impact op het dagelijkse leven, met name op de verhoudingen tussen mannen en vrouwen. Higonnet pleit voor een perspectief op vrouwen in relatie tot mannen en als onderdeel van een identificeerbaar gendersysteem. Volgens Higonnet is de stem van vrouwen in het naoorlogse debat verloren gegaan, terwijl vrouwen weldegelijk bewuste politieke keuzes maakten uit eigen beweging.⁹

Verschillende veronderstellingen verklaren waarom de naoorlogse geschiedschrijving de rol van vrouwen is ‘vergeten’ te vermelden. De nationaalsocialistische ideologie had voorheen veel waarde gehecht aan de rol van de vrouw binnen het gezin. De vrouw zou zich toelagen op de verzorging van het huishouden en de kinderen en zich weinig met politiek bemoeien. De naoorlogse overheden hielden dit conventionele beeld in stand met een beleid gericht op de familie als een plaats van rust en stabiliteit in een onzekere periode. In de naoorlogse herdenking was tevens geen plaats voor vrouwen. Het leed van vrouwen was immers ondergeschikt aan het leed van mannen.¹⁰ Tenslotte was de geschiedenis van de Tweede Wereldoorlog opgeschreven door mannen. De geschiedschrijving over de oorlog weerspiegelde de universele binaire opvatting

⁷ Joan Wallach Scott, ‘Gender: A Useful Category of Historical Analysis’, *American Historical Review* 91:5 (1986), 31-50.

⁸ Judith Butler, *Gender trouble* (Oxford, 1990), 29-35.

⁹ Margaret Higonnet, *Behind the Lines*, 1-17.

¹⁰ Annette F. Timm en Joshua A. Sanborn, *Gender, Sex and the Shaping of Modern Europe: A History from the French Revolution to the Present Day* (Londen, 2007), 157-197.

over de superieure man en de ondergeschikte vrouw. Oorlogsvoering was van oudsher een mannelijke aangelegenheid, de man – van nature moedig en onverschrokken – vocht aan het front terwijl de vrouw achterbleef. Echter, sinds de jaren tachtig is het door mannen gedomineerde canon structureel betwist door feministische onderzoekers.¹¹

In de jaren tachtig domineerde het geschil tussen de Duitse historica Gisela Bock en de Amerikaanse historica Claudia Koonz het academische debat over de rol van vrouwen tijdens oorlog. De onenigheid, ook wel bekend als de *Historikerinnenstreit*, centreerde zich rondom de vraag of de vrouw beschouwd diende te worden als een dader of – gezien haar ondergeschikte positie – als een slachtoffer van het nationaalsocialistische bewind. Volgens Bock was de vrouw, opgesloten in de privésfeer, het slachtoffer van onderdrukking en agressie in een regime gebaseerd op racisme en seksisme. Koonz daarentegen benadrukte de rol van de vrouw binnen het gezin en de wijze waarop vrouwen als moeders en echtgenotes een bijdrage leverden aan de wreedheden van het systeem.¹² In een publicatie gewijd aan het controversiële debat pleitte de Duitse historica Adelheid von Saldern voor een middenweg waarin vrouwen – afhankelijk van plaats en tijd – beide rollen konden vervullen.¹³

Als gevolg van de *Historikerinnenstreit* raakten geschiedwetenschappers zich bewust van de onzichtbare rol van vrouwen in de Tweede Wereldoorlog. De traditionele geschiedschrijving richtte zich op de militaire ontwikkelingen en diplomatieke vraagstukken, waarbinnen vrouwen een marginale rol speelden.¹⁴ De toenemende focus op specifieke bezigheden toegankelijk – of meer toegankelijk dan voorheen – voor vrouwen leidde tot een veelomvattend beeld van de uiteenlopende mogelijkheden voor vrouwen tijdens de oorlog.¹⁵ Daarnaast maakte het moreel geladen perspectief plaats voor een bredere vraagstelling naar de motivatie en participatie van omstanders en volgelingen. De toenemende aandacht voor de gewone man resulteerde in een groeiende belangstelling voor de rol van de gewone vrouw.¹⁶ Deze onderzoeksvelden hebben zich echter met name ontwikkeld in Duitsland en in landen met een sterk thuisfront, zoals Groot-Brittannië en de Verenigde Staten.¹⁷

¹¹ Eveline Buchheim, 'Under fire: Women and World War II', *Yearbook of Women's History* 34 (2014), 8.

¹² Gisela Bock, *Zwangssterilisation im Nationalsozialismus: Studien zur Rassenpolitik und Frauenpolitik* (Opladen, 1986); Claudia Koonz, *Mothers in the Fatherland: Women, the Family, and Nazi Politics* (New York, 1987).

¹³ Adelheid von Saldern, 'Victims or Perpetrators? Controversies about the Role of Women in the Nazi State', in: Christian Leitz, *The Third Reich: the essential readings* (Oxford, 1999), 209-227.

¹⁴ Margaret Higonnet, *Behind the Lines*, 1.

¹⁵ Barbara Mortimer, *Sisters: Heroic true-life stories from the nurses of World War Two* (Londen, 2013); Mercedes Graf, *To Heal and To Serve: Women Army Doctors in World War Two* (Hellgate Press, 2013).

¹⁶ R. Gellately, *Backing Hitler: Consent and Coercion in Nazi Germany* (Oxford, 2001); E.A. Johnson en K. Reuband, *What we knew: Terror, Mass Murder and Everyday Life in Nazi Germany* (New York, 2005); R. Gildea, O. Wieviorka en A. Warring (red.), *Surviving Hitler and Mussolini: Daily life in Occupied Europe* (Oxford, 2006).

¹⁷ Eveline Buchheim, 'Under fire: Women and World War II', 12.

In de Nederlandse historiografie is tevens sprake van het stelselmatig negeren van de heldhaftige, monsterlijke of onopvallende daden van vrouwen. Een handjevol studies heeft zich gericht op de rol van vrouwen binnen met name illegale organisaties, maar een werkelijke integratie, waarbij de notie van gender een rol speelt, is ver te zoeken.¹⁸ Het lijkt nochtans een recente ontwikkeling dat vrouwen een prominente plaats krijgen in het Nederlandse oorlogsverleden. Hedendaags onderzoek richt zich op de persoonlijke verhalen van de vrouwen en biedt daarmee een inzicht in de uiteenlopende en gecompliceerde vrouwelijke ervaring.¹⁹

De film als historische bron

In dit onderzoek wordt de fictieve speelfilm als een belangrijke bron van informatie beschouwd. De Duitse cultuurhistoricus Siegfried Kracauer wordt ook wel beschouwd als de grondlegger van de hedendaagse filmtheorie. Kracauer betoogt de kracht van films als een reflectie van de mentaliteit van een natie.²⁰ In de jaren zestig en zeventig ontwikkelt het internationale filmonderzoek zich in twee verschillende richtingen. ‘Film Studies’, ontstaan uit de Engelse literatuurwetenschap stelt de tekst centraal in een structurele en theoretische analyse van individuele films. Als voortvloeisel van de geschiedwetenschap geeft ‘Cinema History’ de hoogste prioriteit aan de (historische) context van de films. Desalniettemin hebben beide benaderingen sinds de jaren negentig toenadering tot elkaar gezocht. ‘Cinema History’ historici hebben meer aandacht voor de theoretische kaders en ‘Film Studies’ wetenschappers trachten films in een historische context te plaatsen. Filmwetenschappers vandaag de dag presenteren zich veeleer als culturele historici of media historici.²¹

Ondanks de toenemende aandacht voor films in de tweede helft van de twintigste eeuw heeft het enige tijd geduurd voordat historici het belang van speelfilms in de wetenschappelijke geschiedschrijving erkenden. Speelfilms representeerden een ‘onwerkelijkheid’, een door een regisseur geconstrueerde weergave van de realiteit, inclusief studiosets, decors en acteurs.²² De Franse historicus en filmtheoreticus Pierre Sorlin beschouwt de film als ‘slechts een beeld verkocht op de markt’. Een beeld is geen weergave van de werkelijkheid, maar een representatie en reproductie van verschillende visies op de werkelijkheid. De film als een beeld vormt een

¹⁸ Marjan Schwegman, *Het stille verzet: Vrouwen in illegale organisaties, Nederland 1940-1945* (Amsterdam, 1980); Bob de Graaff en Lidwien Marcus, *Kinderwagens en korsetten: een onderzoek naar de sociale achtergrond en de rol van vrouwen in het verzet, 1940-1945* (Amsterdam, 1980).

¹⁹ Monica Diedrichs, *Wie geschoren wordt moet stil zitten: De omgang van Nederlandse meisjes met Duitse militairen* (Amsterdam, 2006); Zonneke Matthée, *Voor Volk en Vaderland: Vrouwen in de NSB 1931-1948* (Amsterdam, 2007); *Verzwegen levens: Vrouwen uit een fout gezin* (Amsterdam, 2013).

²⁰ Siegfried Kracauer, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality* (Oxford, 1960), 5.

²¹ Jeffrey Richards, ‘Film and Television: the moving image’, in: Sarah Barber en Corinna M. Peniston-Bird (red.), *History Beyond the Text: A student’s guide to approaching alternative sources* (New York, 2009), 72-88, alhier 74-75.

²² Marnie Hughes-Arrington, *History Goes to the Movies: Studying History on Film* (New York, 2007), 35.

sleutel tot een perceptie van de wereld.²³ De opvatting van Sorlin sluit aan op de ontwikkeling van het narrativisme in de geschiedfilosofie. Het narrativisme toont aan dat de geschiedschrijving, gebaseerd op geschreven bronmateriaal, niet kon ontkomen aan fictionele elementen. De historicus geeft immers orde en duiding aan het verleden middels zijn of haar interpretatie van de verleden werkelijkheid. Alle vormen van geschiedschrijving zijn dus representaties en constructies van de verleden werkelijkheid.²⁴

Als de fictieve speelfilm gebruikt kan worden voor wetenschappelijk onderzoek, wat kan de historicus dan met de historische film? Hoewel een nauwkeurige historische verfilming de kijker herinnert aan een vergane tijd, kunnen wij niet hetzelfde niveau van historische accuraatheid verwachten van de bioscoopfilm als een wetenschappelijke publicatie. Volgens de Amerikaanse historicus Robert Rosenstone vormt de film een uniek medium dat op een eigen manier over het verleden vertelt. De historische film vertelt ons namelijk meer over de tijd waarin de film is geproduceerd, dan de tijd gepresenteerd op het scherm. De film dient dus niet beschouwd te worden als representatie van de historische waarheid, maar als archief voor opvattingen en gedachtestromingen uit de tijd van productie. De films verschaffen een inzicht in denkwijzen en perceptie van de 'silent majority'.²⁵

Sinds de prille aanvang van de filmtheorie in de jaren zestig staan kwesties als klasse, sekse en etniciteit centraal in het nieuwe vakgebied. De prominente plaats van seksualiteit binnen de filmwetenschap is te herleiden naar de Oostenrijkse neuroloog Sigmund Freud, die stelt dat erotiek begint met kijken.²⁶ Volgens filmtheoretici is het medium van de film gebaseerd op het verlangen om te kijken. De Engelse filmtheoreticus Laura Mulvey koppelt het verlangen om te kijken aan de passieve en actieve kant van de seksen; de man kijkt, de vrouw wordt bekeken. De verbeelding van de vrouw is daarmee doordrongen van voyeurisme, fetisjisme en narcisme.²⁷ Hedendaagse feministische filmwetenschappers trachten te achterhalen hoe de sociaal-culturele constructies van mannelijkheid en vrouwelijkheid zijn vormgegeven in de films.²⁸

De oorlog in populaire cultuur en collectieve herinnering

Om de wisselwerking tussen de historische oorlogsfilm en het collectieve geheugen te begrijpen is het essentieel om de film te beschouwen als een invloedrijk onderdeel van de populaire cultuur. De Amerikaanse kunsthistoricus David Morgan ziet populaire cultuur als een significant aspect

²³ Pierre Sorlin, *The Film in History* (Oxford, 1980), 5-10.

²⁴ Robert Rosenstone, *History on Film/Film on History* (New York, 2006), 30-41.

²⁵ Robert Rosenstone, *Film on History*, 31.

²⁶ Sigmund Freud, 'Three essays on the theory of sexuality', in: *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud 7* (Londen, 1905), 125-245.

²⁷ Laura Mulvey, *Visual and other pleasures* (Londen, 1989).

²⁸ Anneke Smelik, 'Lara Croft, Kill Bill en de strijd om theorie in feministische filmwetenschap', in: Rosemarie Buikema, Iris van der Tuin (red.), *Gender in media, kunst en cultuur* (Bussum, 2007), 187-195.

van het dagelijks leven. Uitingen van populaire cultuur vertellen ons iets over onze herinneringen aan de mensen, plaatsen, instellingen en gebeurtenissen die ons dagelijks leven hebben vormgegeven, vaak op een vergankelijke en tegelijkertijd vasthoudende manier. Dit collectieve geheugen wordt beïnvloedt door, en beïnvloedt, verbeeldingen van het verleden.²⁹

De Nederlandse historicus Kees Ribbens omschrijft het historisch besef als de omgang van een moderne samenleving met haar verleden. Volgens Ribbens kenmerkt populaire historische cultuur zich als een middel voor gewone mensen om het verleden te integreren in het alledaagse leven. Dit historische bewustzijn binnen een samenleving leidt volgens Ribbens tot een vorm van nostalgische fascinatie en het voortdurend herschrijven van het verleden. In dit onderzoek wordt de film – als meest directe vorm van culturele expressie – beschouwd als een product van het historisch bewustzijn.³⁰

Pierre Sorlin onderstreepte reeds enkele decennia geleden de invloedrijke rol van het Europese filmtheater op de collectieve herinnering. Sorlin beschouwt de Europese oorlogsfilm als een barometer voor contemporaine gedachtestromingen over de oorlog.³¹ Met betrekking tot het Nederlandse filmtheater hebben tevens enkele wetenschappelijke publicaties de revue gepasseerd. In de jaren tachtig benadrukten de historici David Barnouw en Egbert Barten de complexe rol van oorlogsfilms in de populaire cultuur en de connectie tussen films en het historisch bewustzijn. Barnouw schrijft de significante wijzigingen in de verbeelding van de oorlog toe aan de voortdurende herinterpretatie van het oorlogsverleden.³² Barten beschouwt de drastische afname van de heldhaftige verzetsfilm als een teken van de ontkenning van de schuldvraag en de heersende zwijgcultuur binnen de Nederlandse samenleving.³³

In het boek *In de schaduw van Auschwitz* van de Nederlandse historicus Frank van Vree komt de gecompliceerde relatie tussen populaire cultuur en collectieve herinnering nogmaals naar voren. Volgens de Nederlandse historicus fungeren monumenten, films en documentaires als ankerplaatsen van het cultureel geheugen, gefixeerde vormen die getuigen van de manier waarop de samenleving de herinneringen aan de oorlog levend houdt. Van Vree beschouwt films als een belangrijke plaats van herinnering, een 'lieux de mémoire'.³⁴ In *Images of Occupation in Dutch Film* onderzoekt de Britse historica Wendy Burke de relatie tussen de Nederlandse oorlogsfilms

²⁹ David Morgan, *Visual Piety: A History and Theory of Popular Religious Images* (Londen, 1998).

³⁰ Kees Ribbens, *Een eigentijds verleden: alledaagse historische cultuur in Nederland 1945-2000* (Hilversum, 2002), 367-375.

³¹ Pierre Sorlin, *European Cinemas, European Societies, 1939-1990* (New York, 1991), 61.

³² David Barnouw, 'The Image of Occupation', in: *Occupation, Collaboration and Resistance in Dutch Film* (Utrecht, 1986), 24-26.

³³ Egbert Barten, 'Toenemende vrijheid: De verwerking van de Tweede Wereldoorlog in de Nederlandse speelfilm', in: D.H. Schram e.a., *Overal Sporen: De verwerking van de Tweede Wereldoorlog in kunst en literatuur* (Amsterdam, 1990), 215.

³⁴ Frank van Vree, *In de Schaduw van Auschwitz: herinneringen, beelden, geschiedenis* (Groningen, 1995).

en het nationale bewustzijn. Burke signaleert een betekenisvolle transitie van een contrast tussen 'goed' en 'fout' naar een 'grijs' tijdsbeeld.³⁵

Hoewel Burke aandacht besteedt aan de verbeelding van het dagelijkse leven, waarin de vrouw een rol speelt, blijft een dusdanige genderanalyse van de Nederlandse oorlogsfilm achterwege. De Ierse historica Ingrid Lewis richt zich in haar onderzoek op de beeldvorming van vrouwen in Europese Holocaust films. Op het eerste gezicht heeft de studie thematische en geografische raakvlakken met dit onderzoeksthema. Desalniettemin richt dit onderzoek zich uitsluitend op de Nederlandse filmindustrie en wordt de joodse genocide zo veel mogelijk buiten beschouwing gelaten. Lewis geeft ons desondanks een bruikbaar inzicht in de veranderlijkheid van de beeldvorming van vrouwen in historische films over de Tweede Wereldoorlog.³⁶

Inkadering en methodologie

In dit onderzoek zal inspelen op de huidige trends in de historiografie. In lijn met de theorie van Joan Scott en Judith Butler wordt gender gebruikt als een analytisch concept om de sociale constructies in de relaties tussen mannen en vrouwen te duiden. Hoewel de vrouw centraal staat in dit onderzoek wordt de man niet buiten beschouwing gelaten. Dit onderzoek baseert zich daarnaast op de theorie van Pierre Sorlin en Robert Rosenstone waarbij de historische film wordt beschouwd, niet als een representatie van de historische werkelijkheid, maar als een barometer voor de heersende gedachtestromingen uit de tijd van productie. Films zijn daarmee een visuele representatie van de voortdurende herinterpretatie van het verleden. De filmbenadering wordt bovendien gekoppeld aan de feministische filmtheorie die stelt dat films zijn doordrongen van onevenredige genderverhoudingen. Ten slotte is het van belang om de wisselwerking tussen populaire cultuur en collectieve herinnering in acht te nemen. In navolging van Kees Ribbens wordt de film beschouwd als een product van het historisch bewustzijn. Dit onderzoek zoekt aansluiting op een veelvoud van onderzoeksvelden en vormt daarmee een interdisciplinaire aanvulling op de hedendaagse historiografie.

De bronnen die benut worden in dit onderzoek geven een inzicht in de veranderlijke verbeelding van vrouwen in Nederlandse speelfilms over de Tweede Wereldoorlog. Wegens de beperkte tijdsduur is gekozen voor een onderzoek naar zes toonaangevende speelfilms. De zes films betreffen een historische representatie van Nederland ten tijde van de Duitse bezetting. De films zijn geproduceerd in Nederland en zijn enige tijd vertoond in het Nederlandse filmtheater in de periode van de jaren zestig tot nu. Daarnaast hebben de films een groot publiek bereikt en

³⁵ Wendy Burke, *Images of Occupation in Dutch Film: Memory, Myth, and the Cultural Legacy of War* (Amsterdam, 2017), 211-214.

³⁶ Ingrid Lewis, *Women in European Holocaust Films: Perpetrators, Victims and Resisters* (Cambridge, 2017), 1-5.

zijn daarmee van invloed geweest op het collectieve geheugen van een deel van de bevolking.³⁷ Ten slotte speelt ten minste één vrouwelijk karakter een aanzienlijke rol gedurende de film. Op basis van de bovenstaande punten kwalificeren de volgende zes films zich als bronnen voor dit onderzoek: *De overval* (1962), *Als twee druppels water* (1963), *Soldaat van Oranje* (1977), *Het meisje met het rode haar* (1981), *Zwartboek* (2008) en *Oorlogswinter* (2008).

Om de hoofdvraag – hoe vrouwen worden gepresenteerd in naoorlogse Nederlandse speelfilms over de Tweede Wereldoorlog – te kunnen onderzoeken, is het van belang om de historische context van de speelfilms in acht te nemen. De verbeelding van de vrouwen wordt in verband gebracht met de bestaande kennis over vrouwen tijdens de oorlog en de politieke, culturele en sociale opvattingen over vrouwen in de tijd van productie. Centraal staat de vraag hoe de categorieën van mannen en vrouwen zijn verwerkt in de beeldvorming over de oorlog. De films zijn in eerste instantie in totaliteit bestudeerd om enkele toonaangevende scènes voor de representatie van vrouwen te selecteren. De achterliggende visies worden vervolgens achterhaald door middel van een intensieve dieptelezing van de geselecteerde scènes.³⁸ De verbeelding van de karakters wordt daarin gecodeerd op basis van de classificatie van mannelijkheid en vrouwelijkheid en met een bijzondere aandacht voor genderstereotypingen.³⁹ In het onderzoek zijn enkele krantenartikelen en recensies gebruikt. Dit betreft echter geenszins een systematische analyse, maar vormt een aanvulling op de secundaire literatuur over de films.

Veronderstelt dient te worden dat dit onderzoek bepaalde beperkingen niet wist te ontkomen. Ten eerste bevat de selectie van zes naoorlogse speelfilms hiaten in de chronologische tijdslijn. Het hiaat tussen 1981 en 2008 is het meest opmerkelijk, maar tegelijkertijd onontkoombaar.⁴⁰ Daarnaast geeft de kwalitatieve benadering van de films de onderzoeker ruimte voor eigen interpretatie. De receptie van films is afhankelijk van de leeftijd, sekse, klasse en ideologische overtuiging van de individuele toeschouwers.⁴¹ De filmonderzoeker is tevens een toeschouwer en wordt beïnvloedt door zijn of haar persoonlijke achtergrond. Een dergelijke subjectieve interpretatie zal desalniettemin zo veel mogelijk voorkomen worden door een nauwgezette analyse gebaseerd op gefundeerde theorieën uit de film- en genderstudies.

³⁷ De films centraal in dit onderzoek werden in de tijd van productie beschouwd als succesvolle speelfilms in de zin van bioscoopantallen en filmprijzen.

³⁸ De diepteanalyse is gebaseerd op het artikel van Jeffrey Richards, 'Film and Television', alhier 78-79.

³⁹ Denk aan karaktereigenschappen, gedrag, kleding en denkwijze. De stereotypingen zijn gebaseerd op bepaalde assen van verschil zoals passief vs. actief, emotioneel vs. rationeel, afhankelijk vs. zelfstandig zoals gesteld in Willy Jansen, 'De vele gezichten van genus. Een agenda voor onderzoek naar de culturele constructies van vrouwelijkheid en mannelijkheid', in: M. Brüggemann (red.), *Vrouwen in opspraak: Vrouwenstudies als cultuurkritiek* (Nijmegen, 1987), 48-49, 52-53.

⁴⁰ Naast *Het meisje met het rode haar* zijn een tweetal films verschenen in de jaren tachtig met vrouwelijke bijrollen, te weten *De aanslag* (1986) en *In de schaduw van de Overwinning* (1986). *De bunker* (1992) is de enige Nederlandse speelfilm over de Tweede Wereldoorlog in de jaren negentig. De film heeft echter een volledig mannelijke cast en was van minder groot succes dan de gehanteerde films in dit onderzoek.

⁴¹ Jeffrey Richards, 'Film and Television', 81-82.

Hoofdstuk 2 – De jaren zestig

In dit hoofdstuk staan *De overval* (1962) en *Als twee druppels water* (1963) centraal. De films staan symbool voor een nieuwe fase van hernieuwde interesse in het oorlogsverleden. *De overval* symboliseert een unaniem verzet met een verbeelding van het traditionele familielevens in een sobere verfilming van de historische heldendaad. *Als twee druppels water* geeft een nagenoeg tegenovergesteld beeld. Ontevredenheid, wantrouwen en bedrog bepalen het sfeer in de duistere verfilming van *De donkere kamer van Damocles*. Vrouwen spelen in beide films een kleine doch belangrijke rol. De films staan symbool voor elementen van de Nederlandse bevolking in de jaren zestig, weliswaar ieder op een significant andere wijze.

Het harmonieuze gezin in *De overval* (1962)

Op 8 december 1944 verrichtten Friese verzetsstrijders een heldendaad: zij pleegden een overval op het Huis van Bewaring in Leeuwarden en wisten zonder bloedvergieten tientallen gevangenen te bevrijden. Voor sommige gevangenen, ernstig verzwakt door de martelingen, kwam de bevrijding op het nippertje. *De overval* is een hommage aan het verzet. Het biedt een sober, onopgesmukt beeld van de historische gebeurtenis. De Engelse documentairemaker en regisseur Paul Rotha en de Nederlandse historicus en scenarioschrijver Lou de Jong wilden een zo zuiver mogelijk historisch verhaal presenteren. Een recensent in *De Volkskrant* beoordeelt de film als een ultieme verzetsfilm: “een typisch Fries brok verzet, waarin weinig plaats was voor menselijke zwak- en hebbelijkheden. Stoer en simpel”.⁴²

Egbert Barten beschouwt *De overval* als een symbool voor een nieuwe fase van hernieuwde interesse in het oorlogsverleden. *De overval* was de eerste Nederlandse filmproductie over de oorlog sinds *De dijk is dicht* in 1950.⁴³ De film was daarnaast een onmiddellijk kassucces met binnen enkele weken meer dan één miljoen toeschouwers. De sobere verteltrant, de verbeelding van een collectief verzet en de typering van ‘goede’ en ‘slechte’ karakters doet ons nochtans denken aan de kort na de oorlog verschenen verzetsfilms waar een heldhaftig verzet centraal staat. Volgens Barten is *De overval* echter de laatste Nederlandse speelfilm waarin dat onproblematische goed-fout-schema ‘zo puur’ naar voren komt.⁴⁴ Wendy Burke beschouwt de verbeelding van het unanieme verzet en het harmonieuze gezinsleven, niet als een reflectie van de historische werkelijkheid, maar als een weerspiegeling van de manier waarop de Nederlandse bevolking in de vroege jaren zestig zichzelf wilde zien.⁴⁵

⁴² B.J. Bertina, ‘De echte films over het verzet werden nog niet gemaakt’, *De Volkskrant* (1 mei 1970).

⁴³ Barten koppelt de stilte rondom filmproducties over de oorlog aan een voortschrijdende worsteling met het oorlogsverleden, wat volgens hem leidde tot een ‘zwijgcultuur’ in de Nederlandse samenleving.

⁴⁴ Barten, ‘Toenemende vrijheid’, 231-232.

⁴⁵ Burke, *Image of Occupation in Dutch Film*, 144.

De film begint met een mislukte aanval van het verzet op een militaire auto met daarin inspecteur Bakker. Een vergeldingsactie van de Duitse bezetter volgt en een vrachtwagen met zes veroordeelde mannen rijdt langs de bakkerij van medeverzetsstrijder Bultsma. Vanuit het raam van de woonkamer kijkt de camera neer op de wagen, de gevangenen zitten angstig tussen de Duitse bewakers. De camera verplaatst zich terug naar de woonkamer en de vrouw van Bultsma leidt haar dochtertje van het raam naar de salontafel. Het meisje eet rustig haar brood terwijl het andere kind – een jongetje – zit te lezen. Op de achtergrond is een oude vrouw bezig met haar breiwerk. Wanneer ook Bultsma zich wegdraait van het raam, vraagt zijn vrouw “Was het Dirk?”, waarop hij antwoordt, “Ja... en de oude Van Rijn”. Bultsma pakt zijn jas en loopt de kamer uit. De camera zoomt in op de vrouw, verschrikt houdt zij haar hoofd tussen haar handen, terwijl de oude vrouw op de achtergrond haar breiwerk rustig voortzet.⁴⁶

De familie van de verzetsheld Bultsma verbeeldt het traditionele Nederlandse gezinsleven met een zorgzame moeder, gehoorzame kinderen, wijze grootmoeder en patriarchale vader. De moeder – in het midden van de woonkamer – vormt het centrum van het gezin. Omringd door haar kinderen bevindt zij zich in de huiselijke sfeer, de vader verlaat de privésfeer om, in dit geval, deel te nemen aan allerlei verzetsactiviteiten. Het aantal scènes met betrekking tot de familie en de huiselijke sfeer zijn veelvuldig. Het verhaal brengt een duidelijke boodschap van liefde, loyaliteit en steun tussen man, vrouw en kinderen naar voren. De uitgelichte scène symboliseert de eenheid en gemeenzaamheid met alle leden van het gezin aanwezig in de kamer. *De overval* legt hiermee de nadruk op een stabiel, betrouwbaar en harmonieus familieleven.

De vrouw van Bultsma speelt in *De overval* een onopvallende doch onmisbare rol als liefhebbende echtgenote en zorgzame moeder. Hoewel Bultsma en zijn vrouw gedurende de film nauwelijks een woord met elkaar wisselen, is de krachtige band tussen de twee personages overduidelijk. Het is de avond van de overval en de verzetsmannen hebben zich verzameld in de bakkerij van Bultsma. Onopvallend sluipt Bultsma door een deur naar de achterliggende kamer. De vrouw achter de toonbank kijkt verbaasd terwijl haar echtgenoot de winkel binnenloopt. De twee wisselen geen woord. Bultsma legt zijn hand op haar schouder en geeft haar een lange kus. De vrouw kijkt bezorgd maar geeft dan, zonder iets te zeggen, zijn jas aan. De camera blijft op de vrouw gericht terwijl Bultsma de kamer geruisloos verlaat.⁴⁷ De echtgenote is een toevluchtoord, een veilige haven voor de dappere verzetsheld. De vrouw levert daarmee een belangrijke bijdrage aan het beeld van moed, integriteit en eerzaamheid van de knokploeg.

De grootmoeder – maar liefst drie maal in beeld in dezelfde statische rol – symboliseert tevens de continuïteit en betrouwbaarheid van de familie. Als Bultsma en medeverzetsstrijders Douma en Jellema de overval op de strafgevangenis plannen, begint de scène met het beeld van de breiende grootmoeder. De camera verplaatst zich vervolgens van de kaart van de gevangenis

⁴⁶ Paul Rotha, *De overval* (1962), 00:11:55-00:12:25.

⁴⁷ Ibidem, 01:21:15-01:21:40.

naar de drie mannen aan de tafel. “Maar... is het niet beter als we met z'n drieën zijn?”, vraagt Jellema voorzichtig, verwijzend naar de aanwezigheid van de grootmoeder in de woonkamer. “Zij weet meer dan wij alle drie bij elkaar”, antwoordt Bultsma.⁴⁸ Ondanks haar onschuldige en nietszeggende voorkomen weet de grootmoeder alles van de illegale activiteiten van de mannen. Dit is een voorbeeld van het unanieme verzet van de familie dat zo veelvuldig vertoond wordt in de film, alle leden zijn direct of indirect betrokken bij de verzetsactiviteiten.

Hoewel de grootmoeder en echtgenote een belangrijke bijdrage leveren aan de vertoning van het harmonieuze gezin, kan de representatie van de vrouwen beschouwd worden als passief en oppervlakkig. Enkel de jonge en onafhankelijke koerierster Mies heeft een actieve en bepalende rol voor het verloop van de film. Mies wordt veelvuldig geportretteerd buiten de huiselijke sfeer, op de fiets of te midden van de door mannen gedomineerde verzetsgroep. Nochtans ontkomt het karakter niet aan enkele stereotyperingen op basis van emotie en seksualiteit. Mies wordt gedurende de film gepresenteerd als emotioneel, onwetend en kinderlijk. De zes gevangenen zijn zojuist ter dood veroordeeld en Mies is onderweg naar een ontmoeting met de twee verzetsmannen Bultsma en Kramer. Bij binnenkomst stort Mies neer op de tafel en barst in tranen uit. “Ik kan niet meer”, zegt ze overstuur. De mannen kijken elkaar enigszins gegeneerd aan. Kramer legt zijn hand op haar schouder en zegt nuchter: “kom Mies, dat is niet direct waar we behoefte aan hebben, niet waar?”. Hoewel Mies zichzelf snel herpakt, wordt het karakter onmiddellijk gepresenteerd als emotioneel en instabiel, een schril contrast met de moedige – bijna onverschillige – mannen aan tafel.⁴⁹

Een tweede voorbeeld is de scène waarin Mies ‘per ongeluk’ een goede suggestie geeft. De drie verzetsmannen zitten aan de keukentafel, Mies staat naast de tafel en draait nonchalant een sigaret. Door een tegenslag dreigt het oorspronkelijke plan in het water te vallen. Als Mies zich afvraagt hoe de politie normaal gesproken de gevangenis betreedt, wordt haar opmerking in eerste instantie niet opgemerkt. Pas na enkele seconden beseft Kramer dat Mies zojuist een geschikt alternatief voor hun mislukte plan heeft voorgedragen. De oplossing van Mies was echter eerder het resultaat van het toeval dan van een weloverwogen, rationele opmerking.⁵⁰

Met inachtneming van de feministische filmtheorie van Laura Mulvey is de manier waarop de seksualiteit van Mies wordt vormgegeven opvallend. Mies is een jonge, aantrekkelijke vrouw met blond haar. Nochtans ontwikkelt de vrouw geen liefdevolle of seksuele relatie tot één van haar mannelijke tegenspelers. Integendeel, Mies wordt op een bijna kinderlijke wijze gepresenteerd. “Pas goed op jezelf”, zegt Mies tegen Kramer terwijl de knokploeg de bakkerij verlaat. “Dat zal ik doen”, zegt Kramer vastberaden en geeft haar een klopje op haar schouder.⁵¹

⁴⁸ Ibidem, 00:33:18-00:35:22.

⁴⁹ Ibidem, 00:20:38-00:21:54.

⁵⁰ Ibidem, 00:44:40-00:45:20.

⁵¹ Ibidem, 01:22:07-01:22:20.

De scène is het enige moment van affectie tussen Kramer en Mies. Het klopje op haar schouder verwijst echter veeleer naar een vader-dochterrelatie tussen de twee karakters, dan een relatie tussen twee geliefden.

Ontevredenheid, wantrouwen en bedrog in *Als twee druppels water* (1963)

Er past geen hoera bij deze film. Ook geen applaus. De waarheid die Rademakers ons voorhoudt is daar niet naar, schrijft een recensent na de première van *Als twee druppels water* in 1963. De duistere verfilming van de vijf jaar eerder verschenen roman *De donkere kamer van Damocles* van Willem Frederik Hermans is geen verzetsfilm, maar een psychologisch drama tegen de achtergrond van het verzet.⁵² Chaos, verwarring en bedrog bepalen de sfeer in de film geregisseerd en geproduceerd door Fonds Rademakers. De film staat daarmee in schril contrast met het beeld van unaniem verzet en het stabiele en betrouwbare familieleven in *De overval*.

Hermans was gefascineerd door het menselijk gedrag tijdens de Tweede Wereldoorlog. Hij was het oneens met het in de oorlogsliteratuur gebruikelijke perspectief dat bestond uit valse heroïek gekoppeld aan zwakke verwijten en domme rechtlijnigheid. De werkelijkheid was gecompliceerd – ‘goed’ en ‘fout’ liepen door elkaar. Iemand kon door toeval ‘goed’ zijn en om dezelfde reden ‘fout’. Volgens Chris van der Heijden was Hermans een van de weinige Nederlanders met een dergelijk perspectief. “*Gelukkig voor die samenleving bestond het werk van Hermans merendeels uit romans, ‘leugenboeken’*.”⁵³ Ook de discussie na de première van de verfilming richtte zich voornamelijk op de verschillen tussen de roman en de film in plaats van de kwestie van ‘goed’ en ‘fout’. Volgens Egbert Barten was de Nederlandse bioscoopbezoeker nog niet klaar voor een dusdanige discussie.⁵⁴

Als twee druppels water verkent de grenzen tussen ‘goed’ en ‘fout’, waar en onwaar, verzet en collaboratie. De gespleten hoofdpersoon heeft beide facetten van de oorlogshouding in zich verenigd. De schuchtere sigarenwinkelier Ducker sluit zich, onder invloed van de Britse parachutist Dorbeck, aan bij het verzet en ontpopt zich tot een onverschrokken strijder. De gelijkens tussen Ducker en de mysterieuze Dorbeck is treffend, en langzamerhand vervaagt het onderscheid tussen de twee. Zijn hele wezen, ook zijn relatie tot vrouwen, heeft een ommekeer ondergaan. Als na de bevrijding blijkt dat zijn verzetsdaden rampzalige gevolgen hebben gehad, wordt Ducker opgepakt voor samenwerking met de Duitse bezetters. Zijn vermeende dubbelganger lijkt plotseling spoorloos verdwenen.⁵⁵

Een belangrijke rol in de film wordt vervuld door Ducker’s ontevreden echtgenote, Ria. De grillige sfeer tussen Ducker en Ria komt vrijwel direct in de film naar voren. Ducker werkt

⁵² ‘Moedige “film noir” van Europese allure’, *De Volkskrant* (21 februari 1963).

⁵³ Van der Heijden, *Grijs verleden*, 354.

⁵⁴ Barten, ‘Toenemende vrijheid’, 229-230.

⁵⁵ *Ibidem*, 231-232.

met de winkelhulp aan de etalage van zijn sigarenwinkel. In de andere kamer flirt ondertussen zijn vrouw met de dokter – en nazisymphathisant – Turlings. Wanneer Ducker haar om hulp vraagt, schreeuwt Ria geïrriteerd dat hij een minuut moet wachten. “Hij kan ook niets alleen”, klaagt ze, “als man zou ik hem niet missen”. Turlings kust haar nek en fluistert “zou je mij wel missen?”. Ducker aanschouwt de silhouetten van de dokter en zijn echtgenote door het winkelraam, een blik van onderdrukte woede verschijnt op zijn gezicht.⁵⁶ Als Ducker later die avond thuis komt, brandt het licht nog in de winkel. Argwanend vraagt hij naar de activiteit van zijn vrouw achter de toonbank. Woedend begint Ria een klaagzang over haar zware werklast en de passieve houding van haar echtgenoot:

“Gaat het jou wat aan wat ik hier doe? Alles moet ik hier doen! Jou en je zieke moeder verzorgen. Jij doet helemaal niets! Andere kerels die een sigarenwinkel hebben doen het zwart, die verdienen goud in een tijd als deze... Kankeren tegen de Duitsers is alles wat je kan en nog te beroerd om de administratie te doen”.⁵⁷

De uitgelichte scène geeft ons een inzicht in de plaats van de vrouw binnen het huwelijk en de ontevredenheid van de vrouw hierover. Ria klaagt voortdurend over de onevenredige taakverdeling in het huishouden en de onzinnigheid van haar echtgenoot. Ria is bezwaard met zowel de huishoudelijke als administratieve taken, bovendien neemt zij de verzorging van de ziekelijke moeder van haar echtgenoot voor haar rekening. Ria symboliseert het onbehagen van de vrouw binnen de arbeidssegregatie gespeende industriële samenleving. In 1963 verschijnt het invloedrijke boek *The Feminine Mystique* van Betty Friedan. De Amerikaanse feministe beschrijft hierin de afstomping die het huisvrouwenbestaan tot gevolg had in de jaren zestig. Het ‘huisvrouwensyndroom’ leidde volgens haar tot depressie, eenzaamheid en verveling.⁵⁸ Anders dan de liefhebbende echtgenote en zorgzame moeder uit *De overval* is de vrouw in *Als twee druppels water* ontevreden over haar plaats in het huwelijk.

De uitgesproken karaktereigenschappen van Ducker en Ria geven tevens een inzicht in de genderverhoudingen tussen de man en de vrouw. Enerzijds is de vrouw heethoofdig, prikkelbaar en wispelturig. Zij wordt gepresenteerd als emotioneel en instabiel, terwijl de man zijn emotionele gevoelens weet te onderdrukken. Anderzijds symboliseert de onmacht van de man om een weerwoord te bieden aan de emotionele tirade van zijn vrouw de voortdurende worsteling met zijn mannelijkheid. Ria kleineert en vernedert haar echtgenoot, flirt openlijk met haar minnaar en verraadt hem uiteindelijk aan de Duitsers. Ducker is laf, zwak en passief. Met een revolver

⁵⁶ Fonds Rademakers, *Als twee druppels water* (1963), 00:02:06-00:02:50.

⁵⁷ Ibidem, 00:03:50-00:04:48.

⁵⁸ Daniel Horowitz, *Betty Friedan and the Making of The Feminine Mystique: The American Left, The Cold War and Modern Feminism* (Massachusetts, 2000), 2-3.

ontvangt hij echter zijn mannelijkheid. Hij reageert snel, vastberaden en doodt. Later, vermomd in vrouwenkleren, vlucht hij naar het bevrijde Brabant. Zonder revolver is hij weer ontmand.

Een serie tegenslagen drijft Ducker uiteindelijk tot waanzin: zijn kind is doodgeboren, zijn moeder heeft zelfmoord gepleegd en zijn vrouw heeft hem verraden. Vermomd als zuster opent Ducker de deur van zijn voormalige sigarenwinkel. Uit zijn handtas haalt hij een mes. Het wordt doodstil. Geruisloos loopt Ducker door de winkel, dan opent hij met een ruk de glazen deur van de woonkamer. Verschrikt kijkt Ria op van haar strijdwerk en lacht nerveus naar de onbekende gestalte in de deuropening. “Zuster, ik schrik”, zegt ze. De gestalte nadert geleidelijk, plotseling herkent Ria haar echtgenoot en schreeuwt om hulp. Te laat. Ducker duwt zijn mes in haar buik, opnieuw en opnieuw. Ria valt tegen hem aan, haar hoofd op zijn schouder, bewegend op het ritme van de messteken in haar buik. De camera kijkt over de schouder van Ducker, zijn lichaam drukt tegen het lichaam van Ria. De moord heeft bijna iets seksueels. Hij steekt haar vijf keer, dan valt zijn vrouw op de grond.⁵⁹

Waar de huiselijke sfeer in *De overval* symbool staat voor veiligheid en stabiliteit, representeert het huis in *Als twee druppels water* nagenoeg het tegenovergestelde. Beide karakters – zowel man als vrouw – voelen zich opgesloten in de huiselijke sfeer en zoeken hun toevlucht in buitenechtelijke relaties en de spanning van het verzet. In tegenstelling tot de liefde en loyaliteit gepresenteerd in *De overval* zijn de relaties in *Als twee druppels water* bedrieglijk. Ducker en Ria vertonen geen enkele vorm van affectie. Ook de relaties tussen Ducker en de andere verzetsvrouwen zijn kortstondig, ontuchtig en leugenachtig. Uiteindelijk hebben de opgekropte haatgevoelens tussen Ducker en Ria een rampzalig gevolg. Ducker vermoordt zijn vrouw, kwetsbaar en nietsvermoedend, in de hart van het ‘veilige’ huis. De ongezonde familierelaties en huiselijk geweld laten de toeschouwer gedesillusioneerd achter. *De Volkskrant* spreekt van een ‘film noir’, een psychologische thriller. Wellicht ligt hierin de reden voor het omgekeerde beeld van de genderverhoudingen in de films. *Als twee druppels water* vormt geen beeld van hoe de samenleving zichzelf wilde zien. Integendeel, Rademakers wilde *choqueren*.⁶⁰

⁵⁹ Rademakers, *Als twee druppels water*, 01:17:30-01:19:23.

⁶⁰ ‘Moedige “film noir” van Europese allure’, *De Volkskrant* (21 februari 1963).

Hoofdstuk 3 – De jaren zeventig en tachtig

In dit hoofdstuk staat de analyse van *Soldaat van Oranje* (1977) en *Het meisje met het rode haar* (1981) centraal. De jaren zeventig en tachtig waren decennia van politieke, culturele en sociale verandering. De films bieden – ieder op een eigen manier – een inzicht in de voortschrijdende ontwikkeling in de vrouwenemancipatie, groeiende opstandigheid van de jeugd en toenemende vrijheid op seksueel gebied. In *Soldaat van Oranje* voeren de ongedwongen en losbandige relaties de boventoon in een wereld van helden en schurken. *Het meisje met het rode haar* biedt een inzicht in het trauma van de oorlog en de gecompliceerde ervaring van een vrouw in het verzet.

Losbandige moffenhoeren en ongedwongen seks in *Soldaat van Oranje* (1977)

“Een beetje oorlog, best spannend”, zegt de held uit de Nederlandse oorlogsfilm *Soldaat van Oranje*. De verfilming van Erik Hazelhoff Roelfzema’s oorlogsmemoires betreft een heldenepos met spannende avonturen en meeslepende muziek. Geregisseerd door Paul Verhoeven vertelt de film het verhaal van een groepje Leidse studenten. Wanneer de oorlog uitbreekt, probeert elke student zich op zijn eigen manier aan te passen aan de nieuwe realiteit. De charmante hoofdpersoon, Erik Lanshof, sluit zich aan bij het studentenverzet. Samen met zijn vriend Guus ontsnapt hij naar Engeland en voert allerlei spionageacties in Nederland uit. Ondanks de moed en heldhaftigheid van Erik heeft *Soldaat van Oranje* een cynische ondertoon. Egbert Barten beschouwt de film als een representatie van de ‘onzin’ van het verzet. Vrijwel alles wat de hoofdpersoon onderneemt mislukt. Erik is een waaghals die simpelweg het geluk had te vechten aan de winnende kant tijdens de oorlog. Na de bevrijding, wanneer hij als een van de enige levend terugkeert, vraagt hij zich af of dit het allemaal waard is geweest.⁶¹

Soldaat van Oranje is bij uitstek een voorbeeld van de veranderlijkheid van de historische representatie in Nederlandse oorlogsfilms. De film sluit aan op de stemming van de Nederlandse bevolking met de erotische uitstraling en de verbeelding van zes onbezonnen studenten. Het culturele landschap was aan verandering onderhevig als gevolg van de studentenprotesten, vrouwenemancipatie en seksuele revolutie.⁶² *Soldaat van Oranje* beweegt zich weg uit de huiselijke sfeer van het vorige decennium en past bij een grotere tendens van meer openheid over seksualiteit in de jaren zeventig. De seksuele revolutie heeft geleid tot enkele grensverleggende vertoningen op het witte doek. Verhoeven maakte reeds indruk op de Nederlandse bevolking met de erotische film *Turks fruit* (1973). Over de erotiek in de nieuwe oorlogsfilm vertelde regisseur Paul Verhoeven en product Rob Houwer aan de Nederlandse pers: “*met de erotiek zal de film*

⁶¹ Barten, 231-232.

⁶² Tim and Sanborn, *Gender, Sex and the Shaping of Modern Europe*, 239-240.

*alleen zijdelings te maken hebben, want daar gaat het echt niet over. Stel je voor. Hoewel je natuurlijk niet moet denken dat men daar vroeger niet aan deed”.*⁶³

Een typerend voorbeeld voor de erotische uitstraling van de film is de scène waarin Erik en koningin Wilhelmina door de tuin van haar Londense onderkomen wandelen. De koningin spreekt lovende woorden over de verzetsstrijders. Erik heeft echter moeite zijn aandacht bij het gesprek te houden aangezien op de achtergrond zijn vriend Guus de liefde bedrijft met de Engelse Royal Air Force secretaresse Susan. “De ware adel dat zijn de verzetsstrijders”, zegt de koningin terwijl zij zich omdraait in de richting van het schouwspel. Snel gaat Erik voor haar blikveld staan, maar de koningin lijkt maar al te goed door te hebben wat zich enkele meters van haar vandaan afspeelt. Na afloop van het gesprek stormt Erik de kamer van Guus binnen. “Denk aan de koningin lul”, zegt hij boos, “die zit godverdomme eerste rij”. Guus en Susan lachen om zijn bezorgdheid en Susan trekt hem bij haar in bed.⁶⁴

De relaties tussen mannen en vrouwen in *Soldaat van Oranje* zijn ongeremd, openhartig en humoristisch. Niet alleen de flirterige Royal Air Force secretaresse wisselt gemakkelijk tussen haar twee Nederlandse geliefden. Ook de deugdzame Esther is verwickeld in een driehoeksrelatie tussen Erik en haar verloofde Robbie. Wanneer Erik terugkomt uit de gevangenis, wacht Esther hem op. Het verzet heeft hem nodig. “Dat kan toch niet”, zegt Erik, “de SD staat voor mijn deur”. Erik wijst naar buiten, een man aan de overkant van de straat houdt het huis nauwlettend in de gaten. Zonder iets te zeggen trekt Esther haar jurk uit. Vanuit het perspectief van de mysterieuze man aanschouwt de kijker haar naakte lichaam voor het raam. Erik weet ondertussen onopgemerkt via de achtertuin te ontsnappen. Als hij even later terugkomt, is de seksuele spanning tussen de twee duidelijk voelbaar. “Het moet een keer gebeuren”, fluister Esther in zijn oor.⁶⁵

Het meest opvallend in de film is de beeldvorming van de relaties tussen Nederlandse meisjes en Duitse militairen. Voor het eerst in de Nederlandse filmgeschiedenis komen de relaties op een zodanige prominente wijze naar voren. Na de bevrijding zijn de vrouwen die tijdens de bezetting een relatie hadden met een Duitse militair ten overstaan van een joelend publiek kaalgeschoren en daarna, al dan niet besmeurd met verf, rondgedragen door de stad. Het beeld van de egoïstische en ondoordachte ‘moffenhoer’ is tientallen jaren het geijkte beeld geweest.⁶⁶ Voor een rectificatie op dit beeld is *Soldaat van Oranje* nog te vroeg. De wulpse vrouwen verkopen zichzelf welwillend aan de vijand. Ze zijn verzot op de mannen in uniform: ze kruipen over de grond, springen op schoot en schudden hun opgeduwde borsten in de gezichten van de soldaten. De jonge vrouwen worden gepresenteerd als losbandig, wellustig en ondoordacht.⁶⁷

⁶³ ‘Wij zijn blij met onze nieuwe ontdekking’, *De Telegraaf* (9 oktober 1976).

⁶⁴ Paul Verhoeven, *Soldaat van Oranje* (1977), 01:34:15-01:36:50.

⁶⁵ Ibidem, 01:00:00-01:05:00.

⁶⁶ Diedrichs, *Wie geschoren is, moet stil zitten*, 2-6.

⁶⁷ Verhoeven, *Soldaat van Oranje*, 02:01:00 tot 02:04:25.

Niet geheel onverwacht is de portrettering van de vrouwelijke hoofdrolspelers sterk gerelateerd aan de seksuele verbeelding in *Soldaat van Oranje*. De onmacht en stereotypering van de vrouw komt met name naar voren in het karkater van Esther. Esther is een passief en oppervlakkig karakter. Ze is van joodse komaf, maar heeft klaarblijkelijk geen (uitgesproken) opvatting over de Duitse bezetting of de joodse catastrofe. Haar joods-zijn wordt in de film niet benadrukt, behalve wellicht als oorzaak voor de geforceerde collaboratie van haar verloofde.⁶⁸ Esther ontwikkelt zich niet gedurende de film en heeft tevens geen bepalende invloed op het plot. Esther heeft een rol als geliefde van het hoofdpersonage en slachtoffer van de ellende van de oorlog. De laatste scène uit de film is een typerend voorbeeld voor de droevige en passieve aard van Esther. Na de bevrijding treft Erik de kaalgeschoren Esther aan in een vernield huis. “Een cadeautje van onze bevrijde landgenoten”, zegt Esther met een bescheiden glimlach, “Ik neem het hen niet kwalijk hoor...”⁶⁹

Een uitzondering is de verbeelding van de Engelse Royal Air Force secretaresse Susan. Aangekomen in Engeland wordt Erik in een afgesloten kamer ondervraagd over zijn ontsnapping uit bezet gebied. In eerste instantie betreedt een aantrekkelijke jongedame in een militairuniform de kamer. De vrouw neemt, zonder iets te zeggen, plaats aan de tafel. Ongemakkelijk lacht Erik naar de vrouw. Met een felle blik kijkt de vrouw hem aan, loopt naar het raam en drukt met haar potlood de vlieg op de vensterbank dood.⁷⁰ De scène heeft de toon gezet; Susan laat niet met zich sollen. De legersecretaresse wordt gepresenteerd als een intelligente en geestige vrouw. Ze floreert uitzonderlijk goed in het door mannen gedomineerde leger en weet haar mannelijke tegenspelers gemakkelijk te manipuleren.⁷¹ De onafhankelijkheid van het karakter wordt gedurende de film veelvuldig benadrukt: Susan rijdt in een auto (achter het stuur met de man daarnaast), rookt een pijp en wisselt gemakkelijk van seksuele partners. Desalniettemin krijgt het karakter weinig diepgang en ondergaat geen emotionele ontwikkeling gedurende de film. De Nederlandse bioscoopbezoeker moet nog vier jaar wachten op een diepgaande en complexe vertoning van de vrouw in de oorlog.

Van studente naar verzetsheldin in *Het meisje met het rode haar* (1981)

“Ik maak geen oorlogsfilm, geen verzetsfilm. *Het meisje met het rode haar* gaat over een vrouw in het verzet”.⁷² Ben Verbong is vastberaden; hij maakt geen heldin van Hannie Schaft.

⁶⁸ Ibidem, 02:21:00-02:22:55.

⁶⁹ Ibidem, 01:04:45-01:06:40.

⁷⁰ Ibidem, 01:19:00-01:22:14.

⁷¹ Ibidem, 01:34:15-01:36:50: Als Guus en Eric ruziën over een nieuwe opdracht weet Susan, middels een spelletje, de mannen gemakkelijk te manipuleren en Guus te laten winnen; Ibidem, 02:10:04-02:11:03: Susan zorgt ervoor dat Eric, ondanks zijn slechte ogen, toch piloot bij de luchtvaart wordt.

⁷² ‘Regisseur van “Meisje met het rode haar”: ik maak geen heldin van Hannie Schaft’, *Nieuwsblad van het Noorden* (24 april 1981).

Integendeel, hij poogt een inzicht te bieden in de emotionele gemoedsstemming van de verzetsvrouw. Hoe kon een eenvoudige rechtenstudente veranderen in een onverschrokken strijder? Deze vraag stelt de regisseur centraal in de verfilming van *Het meisje met het rode haar*.⁷³

“Ik studeer niet meer, ik moet voorlopig stoppen. Iemand die rechten studeert, staat voor de keuze: praten of daadwerkelijk iets doen. En ik heb voor dat laatste gekozen”.⁷⁴

Het meisje met het rode haar vertelt het biografische verhaal van Hannie Schaft, een Nederlandse communiste en verzetsstrijdster tijdens de Tweede Wereldoorlog. De film biedt een grondige weergave van de gecompliceerde ervaring van vrouwen tijdens de oorlog. De voorheen oppervlakkige en stereotyperende verbeelding van vrouwen lijkt daarmee verleden tijd. Hannie Schaft is een intelligente en bevlogen vrouw. Vlak voor haar doctoraalexamen besluit de jonge studente te stoppen met haar studie en zich aan te sluiten bij het verzet. “Ik zou het betreuren als u zich in gevaren begeeft waaraan meisjes niet blootgesteld dienen te worden”, probeert de professor haar te overtuigen. Hannie is echter vastberaden om haar overtuigingen niet alleen binnen de studeerkamer te verdedigen, maar ook daarbuiten.⁷⁵ Hoewel Hannie wordt gepresenteerd als ideologisch bevlogen, laat de film enige verwijzing naar haar communistische drijfveren achterwege. De communistische overtuiging van de Nederlandse verzetsheldin had in het verleden weleens voor opschudding gezorgd. Verbong wilde, naar eigen zeggen, daarom geen constructie van het leven maken, maar een beeld van de daden.⁷⁶

Het meisje met het rode haar is in meerdere opzichten een weerspiegeling van de stemming in de jaren tachtig. De sterke vrouwelijke hoofdrol in de film is te herleiden naar de behoefte in de Nederlandse samenleving voor een vrouwenfilm over het verzet. De geleidelijke emancipatie en gelijke rechten voor mannen en vrouwen resulteerden in een herwaardering van vrouwen in de geschiedenis. Vooruitstrevende feministische wetenschappers gingen op zoek naar de ‘vergeten’ vrouw in de geschiedenis. Het duurde niet lang of de feministische wetenschappers vulden boekenplanken vol over de vrouwelijke ervaring in het verleden en het heden.⁷⁷ *Het meisje met het rode haar* symboliseert de herwaardering van vrouwen tijdens de oorlog in het historische bewustzijn van de Nederlandse samenleving.

Vrouwen hebben volgens de film een aanzienlijke impact gemaakt op het verzet, zowel achter de schermen als in aanslagen en liquidaties. De film verweekelt meerdere vrouwelijke personages met een sterker narratief en presenteert meer dialoog tussen de vrouwen. Voor het eerst in de Nederlandse oorlogsfilm staat de vrouw niet in relatie tot een dominant mannelijk

⁷³ Ibidem.

⁷⁴ Ben Verbong, *Het meisje met het rode haar* (1981), 00:04:55-00:17:35.

⁷⁵ Ibidem.

⁷⁶ ‘Het meisje met het rode haar: aangrijpende kortsluiting over wil en weerzin’, *Trouw* (18 september 1981).

⁷⁷ Timm en Sanborn, *Gender, Sex and the Shaping of Modern Europe*, 15.

figuur. De vriendschap tussen Hannie en de andere verzetsvrouw An is hiervan een goed voorbeeld. Hannie en An sorteren en vouwen illegale pamfletten met op de achtergrond het harde geluid van de printmachines. Als Hannie vraagt of de mensen in de organisatie wel eens met elkaar praten, antwoordt An dat je zo min mogelijk van elkaar dient te weten. Hannie kijkt enigszins ontevreden en vraagt hoe het voelt om iemand te vermoorden – of ‘liquideren’ zoals An haar corrigeert. Het verhaal van An maakt een grote indruk op Hannie. “Dat zou ik nooit kunnen”, zegt Hannie aan het einde. “Dit werk is net zo belangrijk”, zegt An, verwijzend naar de distributie van illegale pamfletten en kranten.⁷⁸

Het meisje met het rode haar weerspiegelt daarnaast de donkere en traumatische kant van de bezetting en past daarmee tevens in de stemming van de Nederlandse samenleving ten opzichte van het oorlogsverleden. Net als *Soldaat van Oranje* heeft de film de huiselijke sfeer van de jaren zestig achter zich gelaten. De film speelt zich voor het grootste gedeelte af in verlaten stadspanen, afgelegen boerderijen of vervallen schuren. Wendy Burke noemt de ontwikkeling in de beeldvorming van de bezetting ook wel de ‘growing up’ van de Nederlandse verzetsfilm. De representatie van de oorlog beweegt zich weg van de familiale controle. Wanneer Hannie op de vlucht slaat, is elk gevoel van een veilig thuis verloren. De oorlog heeft het traditionele familieleven kapot gemaakt.⁷⁹ Hoewel de ouders van Hannie in de film worden gepresenteerd als liefdevol en zorgzaam, hebben zij geen idee van de illegale activiteiten van hun dochter. Notabene, de vader van Hannie keurt de verzetsactiviteiten zelfs af.⁸⁰ Dit sluit opnieuw aan op de stemming ten opzichte van de verwerking van het oorlogsverleden, waarbij de negatieve kant van de oorlog steeds meer centraal komt te staan.⁸¹ Dit beeld is tegenovergesteld aan de verbeelding van het unanieme verzet in het vorige decennium.

Ondanks de gecompliceerde en diepgaande weergave van de vrouwelijke ervaring tijdens de oorlog, ontkomt de film niet aan bepaalde genderstereotypingen. Hannie wordt gedurende de film gepresenteerd als emotioneel instabiel, met name ten opzichte van haar mannelijke tegenspeler. Na haar eerste liquidatie vlucht Hannie met medeverzetsstrijder Hugo naar een nabijgelegen schuur. Op de fiets probeert Hannie tevergeefs haar tranen te bedwingen, terwijl Hugo zijn hand op haar schouder legt. Eenmaal in de schuur pakt Hannie haar spiegelkje en poedert haar gezicht. “Ik voelde helemaal niets”, zegt ze snikkend, “ik zou niet eens meer weten hoe hij eruit zag”. Wanneer Hugo haar in zijn armen neemt, barst Hannie in tranen uit. De camera is gericht op de rug van Hugo, maar via de spiegel ziet de kijker zijn serieuze gelaatsuitdrukking.⁸² De scène typeert Hannie als emotioneel ten opzichte van haar rationele – bijna emotioneloze –

⁷⁸ Verbond, *Het meisje met het rode haar*, 00:13:20-00:15:24.

⁷⁹ Burke, *Image of Occupation in Dutch Film*, 166.

⁸⁰ Verbong, *Het meisje met het rode haar*, 00:39:30-00:40:23.

⁸¹ J.H.C. Blom, *In de ban van goed en fout*, 123-131.

⁸² Verbong, *Het meisje met het rode haar*, 00:36:35-00:39:28.

mannelijke tegenspeler. De vrouwelijkheid van Hannie wordt benadrukt door de aandacht voor haar uiterlijk en haar emotionele reactie.

Het gaat mis wanneer Hannie's emoties de overhand krijgen. De dood van haar geliefde Hugo en de arrestatie van haar ouders hebben een traumatiserende werking op het karakter. Wanneer haar lokken donker worden geverfd, transformeert het meisje met het rode haar in een meedogenloze en wraakzuchtige moordenaar. Haar vrienden raden haar aan om te stoppen met het verzet, maar Hannie is vastberaden om haar werk voort te zetten. "Wat ik te pakken krijg, schiet ik overhoop", zegt ze weerbarstig, "Ik heb niets te verliezen".⁸³ Uit wraak voor de dood van Hugo wacht Hannie urenlang in het landhuis van een Duitse officier om hem neer te schieten. Hannie laat zich gedurende de film volledig leiden door haar emoties. De regisseur wilde naar eigen zeggen een wereld van kwetsbaarheid, verdriet en fijne gevoelens oproepen.⁸⁴ De kwetsbaarheid en het verdriet geldt blijkbaar alleen voor de vrouwelijke hoofdpersoon en niet voor haar mannelijke collega's. Hannie wordt geportretteerd als een bang en onwetend meisje, alleen al de naam het 'meisje' met het rode haar heeft een kinderlijke ondertoon. Hoewel Hannie wordt getypeerd door haar bevlogen en vastberaden karakter, raakt het karakter al snel oververhit door de ellende van de oorlog.

⁸³ Ibidem, 01:21:00-01:27:00.

⁸⁴ 'Het meisje met het rode haar', *Trouw*.

Hoofdstuk 4 – De jaren nul

In dit hoofdstuk staat de analyse van *Zwartboek* (2006) en *Oorlogswinter* (2008) centraal. De oorlog lijkt inmiddels steeds verder verwijderd van de actualiteit. Bibliotheken en boekhandels worden overstelpt met geschriften over verzetshelden, collaborateurs, daders en slachtoffers. De moreel geladen beoordeling van ‘goed’ en ‘fout’ heeft plaats gemaakt voor een ‘grijs’ tijdsbeeld in het naoorlogse discours. In *Zwartboek* speelt de vrouw de actieheld; zij is kwiek, vlijtig en manipulatief. Haar seksualiteit wordt echter voortdurend benadrukt als een manier om haar mannelijke tegenspelers te beïnvloeden. *Oorlogswinter* presenteert een conventioneel beeld van de vrouw met de nadruk op de passiviteit en emotionaliteit van de vrouwelijke karakters.

Aanpappen met een hoge mof in *Zwartboek* (2006)

“Wie zit anno 2006 nog te wachten op een film over de oorlog?”, stelt een Nederlandse recensent zichzelf de vraag na de première van *Zwartboek*.⁸⁵ Het is enige tijd geleden sinds een oorlogsfilm van eigen bodem in de Nederlandse bioscoop is vertoond – om precies te zijn veertien jaar geleden met de vertoning van *De Bunker* in 1992. Met *Zwartboek* heeft regisseur Paul Verhoeven een tweede succesvolle oorlogsfilm op zijn naam weten te zetten. De film vertelt het verhaal van de joodse revuezangeres Rachel Stein – losjes gebaseerd op de verzetsstrijder én collaborateur Esmée van Eeghen.⁸⁶ Na een bombardement op haar onderduikadres sluit Rachel zich, na een mislukte vlucht poging naar het zuiden, aan bij het verzet. Bekend als Ellis de Vries leidt zij een dubbelleven wanneer ze verliefd wordt op een hoge SS-officier, een Duitser met een oorlogstrauma vergelijkbaar met het hare. De vrijheid brengt voor Ellis geen goede afloop, maar het begin van een nieuw onheil als zij wordt beschuldigd van verraad.⁸⁷

De morele ambiguïteit van de karkaters weerspiegelt een groeiend besef van de duistere kant van de oorlog in de Nederlandse samenleving. Verhoeven liet zich niet leiden door het morele vertoog, maar richtte zich in plaats daarvan op de ‘schaduwzijden van de oorlogshelden’. Dit is een andere oorlog dan de oorlog van de Engelandvaarder uit *Soldaat van Oranje*. Dit is een oorlog van inhalige onderduikverleners, opportunistische verzetsstrijders, onverwachte collaborateurs, onschuldige moffenmeisjes en sympathieke bezetters.⁸⁸ Het beeld sluit aan op de ‘grijze’ opvatting over de oorlog in het invloedrijke boek van Chris van der Heijden. De

⁸⁵ Lea van Essen, ‘Oorlogsfilm / Goed en fout is in ‘Zwartboek’ wat dubbelzinnig gemixt’, *Trouw* (12 september 2006).

⁸⁶ Elias van der Plicht, ‘Eeghen, Esmée Adrienne’, *Digitaal Vrouwenlexicon van Nederland* (22 december 2017). <http://resources.huylens.knaw.nl/vrouwenlexicon/lemmata/data/Eeghenesmee> (geraadpleegd op 10 juni 2019).

⁸⁷ Dana Linssen, ‘Zwartboek’ walst grijs verleden uit’, *NRC* (13 september 2006).

⁸⁸ *Ibidem*.

Nederlandse samenleving heeft zich, inmiddels vijftig jaar na de bezetting, gedistantieerd van de morele beoordeling en het schrille contrast tussen ‘goed’ en ‘fout’.⁸⁹

Op het eerste gezicht lijkt Rachel op de verzetsheldin Hannie Schaft, die haar familie verliest, haar uiterlijk transformeert en zich aansluit bij het verzet om te vechten tegen de Duitse bezetter. Rachel is echter niet alleen een verzetsheldin, maar tevens een onderduikster, vluchteling, collaborateur en ‘moffenhoer’. Als een superheld zonder bovennatuurlijke krachten overleeft Rachel de een na de andere ramspoed zonder kleerscheuren. Dit allemaal dankzij een onvermoeibare overlevingsdrang. De vrouw in *Zwartboek* is sterk, onafhankelijk, rationeel en manipulatief – voorheen eigenschappen toegeschreven aan de mannelijke held. Rachel verliest hierdoor niet haar vrouwelijke aantrekkelijkheid, maar wel het zorgzame, liefdevolle en menselijke karakter van de conventionele vrouwelijke personages.

In de openingsscène wordt Rachel afgebeeld op een manier zoals wij gewend zijn; als een toonbeeld van vrouwelijkheid en zorgzaamheid. Gekleed in een jurk geeft zij zingend les aan een groep kinderen. Na een ontmoeting met haar oude vriendin Ronnie treffen wij haar huilend aan de waterkant. Rachel wordt emotioneel en kwetsbaar in beeld gebracht.⁹⁰ De film blikt terug in de tijd en de kijker ziet een jonge en naïeve vrouw tijdens de oorlog. “Het is niet de tijd om iemand blindelings te vertrouwen”, wordt haar op het hart gedrukt door de oude notaris Smaal.⁹¹ In het eerste gedeelte van de film wordt Rachel gepresenteerd volgens het klassieke filmbeeld: mooi, passief en hulpeloos.

Dit verandert wanneer Rachel haar familie tijdens een mislukte vluchtpoging naar het zuiden verliest en zich aansluit bij een verzetsgroep in Den Haag. Rachel heet voortaan Ellis de Vries en heeft blond haar. Ook haar karaktereigenschappen veranderen; Ellis is actief, vlijtig en rationeel. Geen enkel moment ziet de kijker haar huilen om het verlies van haar familieleden. Als de verzetsleider Gerben Kuipers haar vraagt om als koerierster in te vallen, neemt Ellis het aanbod – zonder aarzeling – aan. “Ook als het gevaarlijk is?”, stelt Gerben haar de vraag. “Wat heb ik te verliezen?”, vervolgt Ellis. “Je leven”, is zijn antwoord.⁹² Waar Rachel Stein naïef en onbezonnen overkomt op de kijker, maakt Ellis de Vries rationele en verstandige beslissingen.

Het is echter dankzij haar vrouwelijkheid dat Ellis een belangrijke positie in het verzet verwerft. Als een actie van Ellis en medeverzetsstrijder Hans in een trein dreigt te mislukken door een koffercontrole, pakt Hans zijn pistool om te agenten dood te schieten. De agressiviteit en gewelddadigheid van Hans sluit aan op het traditionele beeld van mannelijkheid. Ellis is echter intelligent en vindingrijk en weet de controle te omzeilen door plaats te nemen in een coupé met een man in een Duits legeruniform. De officier, genaamd Ludwig Müntze, kijkt op van zijn

⁸⁹ Van der Heijden, *Grijs verleden*, 12.

⁹⁰ Paul Verhoeven, *Zwartboek* (2006), 00:01:45-00:03:56.

⁹¹ *Ibidem*, 00:13:00-00:14:55.

⁹² *Ibidem*, 00:24:50-00:25:00.

postzegelverzameling en begroet de aantrekkelijke, blonde vrouw. “Schöne Frauen sollten keine schweren Koffer tragen”, zegt Müntze en hij neemt de koffers van Ellis aan. Ellis liegt dat zich in de koffers haar grammofoon en muziekplaten bevinden en vertelt over haar vroegere leven als revuezangeres in Berlijn. “Sehen Sie nicht das ich beschäftigt bin?”, zegt Müntze geïrriteerd tegen de agenten en stuurt hen weg.⁹³ Müntze valt als een blok voor Ellis en al snel weet ze het Duitse hoofdkwartier als spionne te infiltreren. Ellis gebruikt haar vrouwelijkheid om de mannen te misleiden en krijgt daardoor een onmisbare positie in het verzet.

Ellis is niet de enige vrouw in de film die haar seksualiteit gebruikt om haar mannelijke tegenstanders te manipuleren. Ook de seksualiteit van Ronnie, werkzaam als secretaresse op het Duitse hoofdkwartier, wordt voortdurend benadrukt. Als de twee vrouwen elkaar tijdens een feest op het toilet treffen, vraagt Ronnie of Ellis is aangenomen voor de baan, waarop Ellis antwoordt dat ze niet bij de NSB hoort. “Ik toch ook niet”, lacht Ronnie. “Maar lekker eten, lekker drinken” giechelt ze, “je moet alleen zorgen dat zo’n hoge mof geen genoeg van je krijgt”.⁹⁴ Ronnie is een voorbeeld van de ‘moffenhoer’, ze collaboreert met de bezetter en onderhoudt seksuele relaties met de Duitsers. De mensen uit het verzet hebben geen goed woord voor haar over. “Vuile moffenhoer, die pakken we wel na de oorlog”, zegt een vrouw. “Kaal knippen en de kop in de teer”, zegt een ander.⁹⁵ De toeschouwer ontwikkelt echter empathie voor het vriendelijke karakter van Ronnie. Uiteindelijk redt Ronnie het hoofdpersonage door de Duitse soldaten af te leiden met haar natte en ontblote bovenlichaam.⁹⁶ Beide vrouwen gebruiken hun vrouwelijkheid en seksualiteit om te manipuleren en te bereiken wat ze willen.

Bepaalde elementen van het karakter van Ellis verwijzen naar een mannelijke manier van handelen, echter uiteindelijk kiest Ellis voor haar emoties en legt – omwille van de liefde – haar leven in de handen van de vijand. Om Müntze uit de gevangenis te redden, infiltreert Ellis voor een laatste maal het Duitse hoofdkwartier. De zaak is echter verraden en Ellis loopt rechtstreeks in een valstrik. Terwijl de verzetshelden in de kelder van de gevangenis worden doodgeschoten, probeert Ellis via de af luisterapparaat de achtergebleven leden van het verzet te waarschuwen. Haar mond wordt echter letterlijk gesnoerd door de Duitse militairen.⁹⁷ Ellis is opnieuw hulpeloos. Na de oorlog wordt Ellis beschuldigd voor verraad wegens haar relatie met de Duitse officier. Door haar liefde voor Müntze eindigt Ellis in een strafkamp.⁹⁸

Hoewel Ellis na de oorlog wordt beschouwd als een collaborerende Jodin, een op een SD-officier verliefde opportuniste, weet Ellis dankzij haar vindingrijkheid en puurheid van karakter het verhaal tot een goed einde te leiden. De film eindigt met opnieuw het beeld van Ellis, of beter

⁹³ Ibidem, 00:29:19-00:33:35.

⁹⁴ Ibidem, 00:51:40-00:53:16.

⁹⁵ Ibidem, 01:03:55-01:04:05.

⁹⁶ Ibidem, 01:34:00-01:34:20.

⁹⁷ Ibidem, 01:31:05-01:34:10.

⁹⁸ Ibidem, 00:50:50-00:52:00.

gezegd Rachel, op het Israëlische strand. Een man met twee kinderen loopt naar haar toe en begroet haar. Rachel loopt, omringd door haar echtgenoot en kinderen, terug naar huis. Om hen heen woekert de oorlog in Israël voort, maar de verbeelding van het gezin zorgt voor een beeld van rust en stabiliteit, van geluk en liefde.⁹⁹

Passiviteit en emotionaliteit in *Oorlogswinter* (2008)

Het is nacht. Een jongen wordt gewekt door een aanzwellend gerommel. Hij staat op, krabt de ijsbloemen van het slaapkamerraam en ziet in de verte een brandend vliegtuig neerstorten.¹⁰⁰ Zo begint *Oorlogswinter*, geregisseerd door Martin Koolhoven en gebaseerd op het gelijknamige kinderboek van Jan Terlouw. De jongen is vijftien jaar, heet Michiel en komt in aanraking met een neergestorte Engelse piloot in het bos nabij zijn dorp. Eindelijk kan Michiel zijn heldenmoed bewijzen; hij verzorgt de piloot en houdt hem uit de handen van de Duitsers. Michiel wordt echter op de proef gesteld als zijn vader wordt doodgeschoten en zijn oom een verrader blijkt.

Hoewel Wendy Burke de recente oorlogsfilms niet onderzocht, stelt de historica dat de films na de jaren tachtig geen significante verandering aantonen in de verbeelding van de oorlog. Burke beschouwt de films zowaar als een merkwaardige stap terug in de tijd.¹⁰¹ De aanname van Burke is gedeeltelijk terecht als wij kijken naar de verfilming van *Oorlogswinter* in 2008. De film representeert op het eerste gezicht een conventioneel beeld van de heldhaftige verzetsstrijder, de sluwe verrader en de gewelddadige bezetter. Het is echter van belang om te beseffen dat de film is gebaseerd op een kinderboek uit 1972. Het verhaal is gebaseerd op de eigen ervaringen van de schrijver tijdens de oorlog. Koolhoven doet met de verfilming van het boek geen poging om een nieuwe visie op de oorlog te presenteren.¹⁰²

De verbeelding van de familie Van Beusekom in *Oorlogswinter* geeft ons een inzicht in de genderverhoudingen binnen de familie. De vader van Michiel is de burgemeester van het dorp, een man met een kalm en bedachtzaam karakter. Hij probeert diplomatiek met de Duitsers om te gaan om de ellende voor het dorp te beperken.¹⁰³ De moeder is werkzaam in de huiselijke sfeer, haar zachte en moederlijke aard wordt benadrukt door haar zorg voor de trekkende en zieke mensen tijdens de hongerwinter.¹⁰⁴ De kinderen van Johan en Lia van Beusekom zijn attent en gehoorzaam. De dochter, Erica, ondersteunt haar moeder in het huishouden, terwijl Michiel verantwoordelijk is voor de verzorging van het paard.¹⁰⁵ Ondanks de onaangename omstandigheden, heerst binnen de familie een stabiele en gemoedelijke sfeer. De film

⁹⁹ Ibidem, 02:12:03-02:13:00.

¹⁰⁰ Martin Koolhoven, *Oorlogswinter* (2008), 00:00:00-00:01:22.

¹⁰¹ Burke, *Images of Occupation in Dutch Film*, 213.

¹⁰² Jos van der Brug, 'Oorlogswinter', *Het Parool* (26 november 2008).

¹⁰³ Koolhoven, *Oorlogswinter*, 00:15:08-00:15:53.

¹⁰⁴ Ibidem, 00:31:16-00:32:17.

¹⁰⁵ Ibidem, 00:10:02-00:10:22.

representeert hiermee een traditioneel gezinsleven, zoals we herkennen uit *De overval*, met een zorgzame moeder, gehoorzame kinderen en een patriarchale vader.

Bijzonder is de verhouding tussen Michiel en zijn oudere zus, Erica. Voor de verzorging van de verwondingen van de Engelse piloot vraagt Michiel zijn zus om hulp. Michiel weigert haar iets te vertellen over de schuilplaats of de identiteit van het slachtoffer. “Hoe minder je weet, hoe beter”, zegt hij. Erica is ontevreden over het antwoord en blijft doorvragen. “Ik zorg voor Jack en jij houdt je kop”, zegt Michiel geïrriteerd.¹⁰⁶ Ondanks het leeftijdsverschil neemt Michiel de leiding gedurende de film. Hij spreekt, zij zwijgt. Hij bepaalt, zij gehoorzaamt. Het vrouwelijke karakter krijgt een passieve en ondersteunende rol toegewezen in de film.

Het verschil tussen de passieve houding van de vrouwelijke karakters en de actieve rol van het mannelijke hoofdpersonage komt nadrukkelijk naar voren wanneer de vader van Michiel wordt afgevoerd. Langzaam rijdt de vrachtauto met daarin de onschuldige Johan het pad af. Michiel rent terug naar het huis en treft zijn zus huilend aan de keukentafel. Zijn moeder hangt overstuur aan de telefoon. “Kom op, het is geen tijd om te janken”, zegt Michiel, “we gaan hem toch niet zo maar laten zitten, we moeten iets doen”.¹⁰⁷ Terwijl de vrouwen overspoeld raken door hun emoties, roept Michiel op om tot actie te komen. Het is echter de vraag of zijn actieve karakter in de scène is te herleiden naar een mannelijke rationaliteit of een kinderlijke naïviteit.

Uiteindelijk vertrekt Michiel, samen met zijn moeder, naar het gemeentehuis. Snel rent Michiel naar de ingang van het statige gebouw. Even houdt zijn moeder hem tegen, aait over zijn hoofd en vertelt hem beleefd te blijven. Als echter blijkt dat bezoekers niet worden toegelaten, raakt zijn moeder oververhit. Schreeuwend en huilend probeert Lia door de bewaking te dringen. Terwijl de bewakers haar proberen tegen te kalmeren, sluipt Michiel naar binnen.¹⁰⁸ Opnieuw houdt Michiel het hoofd koel, terwijl zijn moeder de controle over haar emoties verliest. Zijn zus zoekt ondertussen troost in de armen van de piloot.

¹⁰⁶ Ibidem, 00:34:20-00:39:25.

¹⁰⁷ Ibidem, 00:54:00-00:59:08.

¹⁰⁸ Ibidem.

Conclusie

Aansluitend op het snijvlak van gender, film, oorlog, historische representatie en collectieve herinnering staat in dit onderzoek de vraag centraal hoe de representatie van vrouwen in naoorlogse Nederlandse speelfilms over de Tweede Wereldoorlog is veranderd en zich verhoudt tot de denkwijzen en gedachtestromingen over vrouwen in het collectieve geheugen aan de oorlog. De historiografische kennis over vrouwen in de oorlog en de verbeelding van het oorlogsverleden wordt toegepast op de casus van de Nederlandse oorlogsfilm. De filmanalyse baseert zich hierbij op de gefundeerde theorieën over gender, film, populaire cultuur en collectieve herinnering. De analyse is – waar mogelijk – aangevuld met wetenschappelijke literatuur en krantenartikelen. De drie tijds categorieën schetsen een chronologische ontwikkeling in de representatie van de vrouw in de Nederlandse speelfilm over de Tweede Wereldoorlog van 1960 tot nu.

De overval is ontvangen als een sobere en waarachtige verfilming van een historische gebeurtenis. De film dient echter beschouwd te worden, niet als een reflectie van de historische werkelijkheid, maar als een weerspiegeling van de manier waarop de bevolking zichzelf in de jaren zestig wilde zien. De verbeelding van een harmonieus gezinsleven sluit aan op de stemming in de Nederlandse samenleving gericht op een traditioneel familieleven. De vrouw symboliseert de veiligheid en betrouwbaarheid van de familie in een onzekere periode. *Als twee druppels water* biedt een tegenstrijdig beeld van de familie. De man en vrouw in *Als twee druppels water* voelen zich opgesloten in de huiselijke sfeer. Beide karakters zoeken hun toevlucht in buitenechtelijke relaties of de spanning van het verzet. De film heeft een choquerende werking op de kijker en is daarom destijds beschouwd als een psychologische thriller, een ‘film noir’.

Als twee druppels water lijkt een voorbode voor de ontwikkelingen in de jaren zeventig en tachtig. De verfilmingen van *Soldaat van Oranje* en *Het meisje met het rode haar* ontsnappen uit de familiale controle en weerspiegelen de toenemende seksuele vrijheid en de voortschrijdende emancipatie van de vrouw in de Nederlandse samenleving. In *Soldaat van Oranje* staat de mannelijke held centraal, de vrouw heeft een ondergeschikte en passieve rol. De Engelse Royal Air Force secretaresse vormt echter een uitzondering met haar onafhankelijke, intelligente en manipulatieve karaktereigenschappen. Het accent op de ongedwongen seksuele relaties en de verbeelding van losbandige moffenmeisjes past in een grotere tendens van meer seksualiteit op het witte doek. De toenemende belangstelling voor de rol van vrouwen in de Tweede Wereldoorlog resulteert in de eerste vrouwenfilm over het verzet. *Het meisje met het rode haar* biedt een inzicht in de complexe vrouwelijke ervaring van de oorlog en de rol van vrouwen binnen illegale organisaties. De vrouw is de verzetsheld, maar wordt getypeerd als emotioneel, instabiel en kinderlijk – met name in vergelijking tot haar rationele, mannelijke collega’s.

In 2006 verschijnt opnieuw een Nederlandse oorlogsfilm met een vrouw in de hoofdrol. Ditmaal is de vrouw echter geen bang ‘meisje’ met een pistool. Integendeel, de verzetsstrijdster in *Zwartboek* is een actieheld met dezelfde allure als de Engelandvaarder in *Soldaat van Oranje*. Te midden van de door mannen gedomineerde wereld van het verzet houdt de vrouw zich staande door haar vlijtige, rationele en manipulatieve karakter. Haar seksualiteit wordt voortdurend benadrukt als een manier om haar mannelijke tegenstanders te beïnvloeden. In *Oorlogswinter* lijkt het traditionele beeld van de familie teruggekeerd in de Nederlandse bioscoop. De film, vertelt vanuit een mannelijk perspectief, benadrukt de passiviteit en emotionaliteit van de vrouwelijke karakters. Verondersteld dient te worden dat de film is gebaseerd op een kinderboek verschenen in 1972. De regisseur heeft desondanks geen poging gedaan om een nieuwe visie op de oorlog – en de genderverhoudingen – te presenteren.

Dit onderzoek heeft aangetoond een significante verandering in de verbeelding van vrouwen in naoorlogse Nederlandse speelfilms over de Tweede Wereldoorlog te signaleren. De vrouw krijgt tot en met de jaren zeventig een kleine en onopvallende rol toebedeeld. In *Het meisje met het rode haar* en *Zwartboek* lijkt de vrouw haar plaats in het collectieve geheugen te hebben verworven. De verandering in de beeldvorming van vrouwen in de Nederlandse oorlogsfilms sluit aan op de ontwikkeling in het publiek-wetenschappelijke debat. Dit onderzoek biedt daarmee een inzicht in de voortdurende herinterpretatie van het (oorlogs)verleden en de dynamische constructies van mannelijkheid en vrouwelijkheid.

Verondersteld dient te worden dat hoewel de vrouw een grotere rol krijgt toebedeeld in de herinnering aan de Tweede Wereldoorlog, de verbeelding van de vrouw in de oorlogsfilms niet ontkomt aan genderstereotyperingen. De vrouw is emotioneel, instabiel, passief, ondersteunend, kinderlijk en onwetend. De Engelse Royal Air Force secretaresse uit *Soldaat van Oranje* en de joodse verzetsstrijdster uit *Zwartboek* vormen een uitzondering op de regel. Echter, beide vrouwen gebruiken hun seksualiteit om hun mannelijke tegenspelers te manipuleren. De beeldvorming van de vrouwen sluit aan op de feministische filmtheorie. De vrouwelijke karakters hebben een passieve rol ten opzichte van de man of worden geërotiseerd.

Dit onderzoek heeft getracht een multidisciplinaire kijk toe te voegen aan de hedendaagse historiografie. Het geeft hiermee een inzicht in de – tot op heden – weinig onderzochte thematiek over de representatie van vrouwen in speelfilms over de oorlog. Voor verder onderzoek is aan te raden om het bronnencorpus te vergroten. Ten eerste is het mogelijk het bronmateriaal uit te breiden door te kijken naar meerdere facetten van de populaire cultuur, denk aan boeken, toneelstukken en televisieseries. Ten tweede brengt een internationale benadering een nieuw perspectief op het grensoverschrijdende karakter van gender. Ten slotte vormen tal van andere Nederlandse speelfilms een interessant bronnencorpus voor een onderzoek naar de beeldvorming van de vrouw in de Nederlandse bioscoop.

Bronvermelding

Literatuur

- Barnouw, D. 'The Image of Occupation', in: *Occupation, Collaboration and Resistance in Dutch Film* (Utrecht, 1986).
- Barten, E., 'Toenemende vrijheid: De verwerking van de Tweede Wereldoorlog in de Nederlandse speelfilm', in: D.H. Schram e.a., *Overal Sporen: De verwerking van de Tweede Wereldoorlog in kunst en literatuur* (Amsterdam, 1990).
- Blom, J.C.H., *In de ban van goed en fout: Geschiedschrijving over de bezettingstijd in Nederland* (Amsterdam, 2007).
- Bock, G., *Zwangssterilisation im Nationalsozialismus: Studien zur Rassenpolitik und Frauenpolitik* (Opladen, 1986).
- Buchheim, E., 'Under fire: Women and World War II', *Yearbook of Women's History* 34 (2014).
- Burke, W., *Images of Occupation in Dutch Film: Memory, Myth, and the Cultural Legacy of War* (Amsterdam, 2017).
- Butler, J., *Gender trouble* (Oxford, 1990).
- Diedrichs, M., *Wie geschoren wordt moet stil zitten: De omgang van Nederlandse meisjes met Duitse militairen* (Amsterdam, 2006).
- Foucault, M., *The History of Sexuality* (New York, 1978).
- Freud, S., 'Three essays on the theory of sexuality', in: *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud* 7 (Londen, 1905), 125-245.
- Gellately, R., *Backing Hitler: Consent and Coercion in Nazi Germany* (Oxford, 2001).
- Gildea, G., O. Wieviorca en A. Warring (red.), *Surviving Hitler and Mussolini: Daily life in Occupied Europe* (Oxford, 2006).
- Graaff, B. de, en Marcus, L. *Kinderwagens en korsetten: een onderzoek naar de sociale achtergrond en de rol van vrouwen in het verzet, 1940-1945* (Amsterdam, 1980).
- Graf, M., *To Heal and To Serve: Women Army Doctors in World War Two* (Hellgate Press, 2013).
- Heijden, C. van der, *Grijs verleden: Nederland en de Tweede Wereldoorlog* (Amsterdam, 2001).
- Higonnet, M. *Behind the Lines: Gender and the Two World Wars* (Londen, 1987).
- Horowitz, D., *Betty Friedan and the Making of The Feminine Mystique: The American Left, The Cold War and Modern Feminism* (Massachusetts, 2000).
- Hughes-Arrington, M., *History Goes to the Movies: Studying History on Film* (New York, 2007).

- Jansen, W., 'De vele gezichten van genus. Een agenda voor onderzoek naar de culturele constructies van vrouwelijkheid en mannelijkheid', in: M. Brüggmann (red.), *Vrouwen in opspraak: Vrouwenstudies als cultuurkritiek* (Nijmegen, 1987).
- Johnson, E.A. en Reuband, K., *What we knew: Terror, Mass Murder and Everyday Life in Nazi Germany* (New York, 2005).
- Koonz, C., *Mothers in the Fatherland: Women, the Family, and Nazi Politics* (New York, 1987).
- Kracauer, S., *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality* (Oxford, 1960).
- Lewis, I., *Women in European Holocaust Films: Perpetrators, Victims and Resisters* (Cambridge, 2017).
- Matthée, Z., *Verzwegen levens: Vrouwen uit een fout gezin* (Amsterdam, 2013).
- Matthée, Z., *Voor Volk en Vaderland: Vrouwen in de NSB 1931-1948* (Amsterdam, 2007).
- Morgan, D., *Visual Piety: A History and Theory of Popular Religious Images* (Londen, 1998).
- Mortimer, B., *Sisters: Heroic true-life stories from the nurses of World War Two* (Londen, 2013).
- Mulvey, L., *Visual and other pleasures* (Londen, 1989).
- Ribbens, K., *Een eigentijds verleden: alledaagse historische cultuur in Nederland 1945-2000* (Hilversum, 2002).
- Richards, J., 'Film and Television: the moving image', in: Sarah Barber en Corinna M. Peniston-Bird (red.), *History Beyond the Text: A student's guide to approaching alternative sources* (New York, 2009), 72-88.
- Richardson, D., *Introducing Gender and Women's Studies* (Londen, 2007).
- Rosenstone, R., *History on Film/Film on History* (New York, 2006).
- Saldern, A. von, 'Victims or Perpetrators? Controversies about the Role of Women in the Nazi State', in: Christian Leitz, *The Third Reich: the essential readings* (Oxford, 1999), 209-227.
- Schwegman, M., *Het stille verzet: Vrouwen in illegale organisaties, Nederland 1940-1945* (Amsterdam, 1980).
- Scott, J.W., 'Gender: A Useful Category of Historical Analysis', *American Historical Review* 91:5 (1986),
- Smelik, A., 'Lara Croft, Kill Bill en de strijd om theorie in feministische filmwetenschap', in: Rosemarie Buikema, Iris van der Tuin (red.), *Gender in media, kunst en cultuur* (Bussum, 2007), 187-195.
- Sorlin, P., *European Cinemas, European Societies, 1939-1990* (New York, 1991), 173.
- Sorlin, P., *The Film in History* (Oxford, 1980).

- Timm, A.F. en Sanborn, J.A., *Gender, Sex and the Shaping of Modern Europe: A History from the French Revolution to the Present Day* (Londen, 2007).
- Vree, F. van, *In de Schaduw van Auschwitz: herinneringen, beelden, geschiedenis* (Groningen, 1995).

Films

- Rotha, P., *De overval* (1962).
- Rademakers, F., *Als twee druppels water* (1963).
- Verhoeven, P., *Soldaat van Oranje* (1977).
- Verhoeven, P., *Zwartboek* (2006).
- Verbong, R., *Het meisje met het rode haar* (1981).
- Koolhoven, M., *Oorlogswinter* (2008).

Kranten

- ‘Het meisje met het rode haar: aangrijpende kortsluiting over wil en weerzin’, *Trouw* (18 september 1981).
- ‘Moedige “film noir” van Europese allure’, *De Volkskrant* (21 februari 1963).
- ‘Regisseur van “Meisje met het rode haar”: ik maak geen heldin van Hannie Schaft’, *Nieuwsblad van het Noorden* (24 april 1981).
- ‘Wij zijn blij met onze nieuwe ontdekking’, *De Telegraaf* (9 oktober 1976).
- Bertina, B.J. ‘De echte films over het verzet werden nog niet gemaakt’, *De Volkskrant* (1 mei 1970).
- Essen, L. van, ‘Oorlogsfilm / Goed en fout is in ‘Zwartboek’ wat dubbelzinnig gemixt’, *Trouw* (12 september 2006).
- Jos van der Brug, ‘Oorlogswinter’, *Het Parool* (26 november 2008).
- Linssen, D., ‘“Zwartboek” walst grijs verleden uit’, *NRC* (13 september 2006).

Internetpagina's

- Elias van der Plicht, ‘Eeghen, Esmée Adrienne’, *Digitaal Vrouwenlexicon van Nederland* (22 december 2017).
<http://resources.huygens.knaw.nl/vrouwenlexicon/lemmata/data/Eeghenesmee>
(geraadpleegd op 10 juni 2019).