

SOLDAAT VAN ORANJE

Traumaverwerking en de notie van spel



Bo Le Granse

ANR 571921

Begeleider: Prof. dr. L.H.M. Hanssen

Tweede lezer: G.A.B. de Vugt (Promovendus)

Maart 2014

“In het leven van ieder mens komen ogenblikken voor waarop hij tot zichzelf zegt: ‘Tja, dat kán niet.’ En dan dóet hij iets.”

Erik Hazelhoff Roelfzema

SOLDAAT VAN ORANJE

Traumaverwerking en de notie van spel

Inhoudsopgave

Voorwoord	4
Inleiding	6
Onderzoek en probleemstelling	8
Hoofdstuk 1 Traumastudies	9
1.1 Dominick LaCapra's <i>Writing History, Writing Trauma</i>	10
1.2 Representaties van de Holocaust	14
Hoofdstuk 2 Speltheorie	17
2.1 Huizinga: Grondlegger van de culturele speltheorie	17
2.2 Wendy Donigers ' <i>Homo Ludens</i> and Gallows Humor about the Holocaust and Terrorism'	18
Hoofdstuk 3 Soldaat van Oranje	22
3.1 De Soldaat van Oranje	22
3.2 Versies; boek, film, musical	25
3.2.1 Soldaat van Oranje; het boek	26
3.2.2 Soldaat van Oranje; de film	28
3.2.3 Soldaat van Oranje; de musical	31
3.3 Verschuiving; popularisering?	40
3.4 Belang(stelling)	44
3.5 Soldaat van Oranje en traumastudies	46
Conclusie	49
Referentielijst	52
Bijlage	54

Voorwoord

Voor u ligt mijn Master Thesis, welke de afsluiting vormt van mijn master Kunsten, Publiek en Samenleving, onderdeel van Kunst- en Cultuurwetenschappen aan de Universiteit van Tilburg. Zoals elke Master Thesis zal ook deze beginnen met een persoonlijk voorwoord, waarin ik terugblik op mijn studietijd, als ook op het onderzoeksproces. Ook zullen de personen bedankt worden die hebben geholpen in het totstandkomen van deze Master Thesis.

Direct na het behalen van mijn VWO diploma op het Odulphus lyceum te Tilburg, ben ik begonnen aan mijn Bachelor opleiding Theater-, Film- en Televisiewetenschap. Deze opleiding had ik al in de vierde klas gekozen en ik werd enthousiast na het bezoeken van verschillende open dagen en meeloop dagen. Deze had ik bezocht met een vriend van mij en terwijl ik steeds enthousiaster werd, had het een geheel andere uitwerking op hem. Dat het hem zo had afgeschrokken, versterkte mijn gevoel dat het de juiste keuze zou zijn voor mij. Hoewel ik toen, en ook soms nu, nog niet precies wist wat ik er nou mee wilde worden, spraken alle aan de orde gestelde onderwerpen me wel erg aan en was ik erg geïnteresseerd. Mijn interesse voor theater, film en televisie werd steeds groter en steeds passievoller. Het idee van theaterstukken bezoeken, films en series kijken voor school, spraken mij erg aan. Ook de tweede stap, de analyse vond ik erg interessant.

Na mijn Bachelor wilde ik in eerste instantie geen vervolgopleiding meer doen, met name omdat de Masteropleidingen in Utrecht me niet genoeg aanspraken. Toen ik verder ging kijken en met een vriend sprak over deze opleiding besloot ik, mede om een nieuwe uitdaging aan te gaan, toch een Master te gaan doen, maar dan aan een andere universiteit. Zo kwam ik terecht bij Kunsten, Publiek en Samenleving aan de Universiteit van Tilburg. Het was in het begin een uitdaging om mijn draai te vinden binnen de opleiding en de andere leerlingen, die allemaal een geheel andere achtergrond hadden dan ik. Maar na enige tijd leerde ik dat mijn andere achtergrond juist niet minder of slechter was, maar het juist een nieuwe en andere aanpak was. Er kwamen verschillende perspectieven bij elkaar door alle verschillende vooropleidingen, maar dit heeft juist voor extra lering gezorgd en heeft het ook constant interessant gehouden. Ik heb zo dus veel nieuwe dingen geleerd en heb me meer open kunnen stellen voor nieuwe perspectieven en aanpakken.

Tijdens een van mijn vakken, verandering in Beleving, heb ik een paper geschreven over Soldaat van Oranje. Deze voorstelling spreekt mij al zeer lange tijd aan en boeit mij nog steeds

zeer. Ik wilde graag nog doorgaan met dit onderwerp en dat heeft ertoe geleid dat ik mijn Master Thesis ook zou gaan schrijven over dit onderwerp. Omdat je natuurlijk voor een redelijk lange tijd aan een en hetzelfde onderwerp aan het schrijven bent, moet het je echt boeien. Dat had ik met Soldaat van Oranje. Wat ik wilde onderzoeken was tweeledig; ik wilde kijken hoe deze voorstelling, een vorm van amusement, ons kan helpen met het behappen van het idee van de Tweede Wereldoorlog en ook kijken naar de belangstelling voor het verhaal dat al jaren bestaat en al meerdere malen is gerepresenteerd.

Vele middagen in de bibliotheek en vele uren heb ik thuis gewerkt aan mijn Thesis. Wat ben ik blij dat het erop zit. Ondanks dat ik het zelf een interessant onderwerp vind en de voorstelling absoluut een van mijn favorieten is, moet ik zeggen dat het af en toe moeilijk was om zo veel tijd aan een onderwerp te besteden en me er op te concentreren. Daarom wil ik graag Michelle Vleugels bedanken voor haar steun bij de lange dagen in de bibliotheek. Zij hield mij aan het werk en gefocust. Ook als er een pauze moest worden ingelast heeft ze mij even goed los kunnen krijgen van het werk, zodat ik er daarna weer met een frisse kijk tegenaan kon.

Ook wil ik natuurlijk mijn begeleider Léon Hanssen erg bedanken. Met name voor het mede bepalen van het uiteindelijk onderwerp en de juiste afbakening, als mede het idee om de notie van spel en de speltheorie te introduceren in mijn onderzoek. Zijn feedback heeft mij erg geholpen om de juiste weg te vinden in mijn onderzoek.

Als laatste wil ik mijn ouders, familie en vrienden bedanken voor hun steun gedurende het hele proces. Er waren momenten dat ik er echt helemaal doorheen zat. Ik ben blij met hun geduld welke ze in deze tijd voor mij hebben opgebracht. Daarnaast zijn ze mijn klaagmuur geweest, als ook mijn klankbord en steun en hebben ze mij op de juiste momenten geholpen om rust te nemen, om er daarna met nieuwe inzichten en een frisse blik weer in te kunnen springen. Allen bedankt voor jullie liefde en gezelligheid, zonder dit had ik me niet staande gehouden en het project nooit af kunnen ronden.

Bo Le Granse

Tilburg, Maart 2014

Inleiding

Soldaat van Oranje, de musical die op 28 december 2013 de geschiedenis in ging als de langstlopende voorstelling uit de Nederlandse theatergeschiedenis, is dan al ruim drie jaar een groot succes. De musical is gebaseerd op het waargebeurde verhaal van de Soldaat van Oranje en verzetsheld, Eric Hazelhoff Roelfzema. Het verhaal van de verzetsheld werd als eerste uitgeschreven in 1970 in boekvorm en heette ook *Soldaat van Oranje*. Later werd het in 1977 uitgebracht als film, met Rutger Hauer in de titelrol. De laatste versie, de ‘musical’¹, speelt tot op heden nog avond aan avond in de Theaterhangaar op voormalig vliegveld Valkenburg in Katwijk.

We kunnen dus zeggen dat *Soldaat van Oranje* een verhaal is dat steeds opnieuw weer verteld wordt en een diep gewortelde culturele invloed lijkt te hebben in onze maatschappij. Dit is voor mij aanleiding geweest om eens te gaan kijken naar dit verhaal. Het is een succesvol verhaal met veel cultureel en sociaal belang voor de samenleving, omdat het een verhaal is van een voor de maatschappij traumatische gebeurtenis, dat wordt omgezet in een vorm van amusement, wat ons helpt omgaan met deze traumatische gebeurtenis. Deze master thesis zal dan ook gaan over het omzetten van trauma in spel, in een vorm van amusement. Er zal worden gekeken naar de notie van spel in relatie tot trauma en traumaverwerking.

Het onderzoek zal ingaan op de functionaliteit van de verwerking van trauma, langs de weg van amusement, toegespitst op de versies van *Soldaat van Oranje*, waarin met name zal worden gekeken naar de musicalversie. Als we kijken naar de musicalversie, zien we een vorm van spel, van amusement, dat de thematiek van trauma behandelt en in essentie voortkomt uit een trauma. Dit geeft aan dat er een zekere rol, zelfs een productieve, helende rol, is weggelegd voor spel en spelen in het overwinnen van trauma. Er ligt dus een functie van spel en amusement in de verwerking van trauma. We zien ook dat het omzetten naar spel of het omzetten naar een amusementsversie, ons kan helpen omgaan met het idee van de Tweede Wereldoorlog. De focus op het gebied van de casus van *Soldaat van Oranje* zal liggen op de musicalversie, maar het feit dat dat er al eerder een boek- en filmversie zijn gemaakt zal niet worden genegeerd.

¹ De voorstelling wordt gepresenteerd als een ‘musical’; *Soldaat van Oranje; de Musical*. In deze analyse zal de term musical dan ook wel aan bod komen als we het hebben over de voorstelling, hoewel ik deze term liever zou vermijden. In mijn ogen dekt deze term de lading van de voorstelling niet en vind ik deze term bovendien te suggestief. Ik zou het eerder ‘muziektheater’ willen noemen dan dat ik het zou bestempelen als ‘musical’. De term ‘muziektheater’ is in mijn ogen een betere benaming en deze dekt de lading veel meer. Deze twee termen zullen echter wel beide gebruikt worden in deze thesis in de context van de voorstelling, maar onthoud dat de term ‘musical’ meer wordt bedoeld in een meer naar ‘muziektheater’ neigende context.

Om onderzoek te kunnen doen naar deze functie van verwerking zal eerst in worden gegaan op de notie van trauma en trauma verwerking. Dit zal worden gedaan aan de hand van Dominick LaCapra's belangrijke en gerenommeerde werk *Writing History, Writing Trauma*, waarin hij het heeft over de interpretatie van historische trauma's, zoals bijvoorbeeld de Holocaust. Ook kijkt hij naar de langdurige effecten van deze trauma's en analyseert hij hoe traumatische gebeurtenissen wetenschappelijke interpretaties van de geschiedenis kunnen beïnvloeden en zo ons collectieve begrip over deze gebeurtenissen kunnen vormen. Wat in dit onderzoek een belangrijk aspect zal zijn.

Vervolgens zullen we overgaan naar de notie van spel. We zullen hier de speltheorie beschrijven en zullen dan ook Johan Huizinga's *Homo Ludens* uit 1938 aanhalen. Dit is een essentieel werk in het veld van de speltheorie, op het gebied van cultuurstudies. Als we overgaan naar de rol van spel, welke rol spel kan spelen zal ook Wendy Doniger's lezing '*Homo Ludens and Gallows Humor about the Holocaust and Terrorism*' worden aangehaald. Doniger is als het ware een soort aanvulling op Huizinga; zij pakt de theorie van spel van Huizinga, past deze aan en komt zo tot nieuwe perspectieven in de speltheorie, zeker voor hedendaagse toepassing. Doniger incorporeert daarnaast de notie van spel in het idee van de Tweede Wereldoorlog en zet deze tegen elkaar af. Ook gebruikt zij een medium uiting, in dit geval een film, als representatie en casus in haar onderzoek.

Uit deze notie van spel en de rol die deze kan spelen in trauma en traumatische gebeurtenissen, zal ook worden ingegaan op de kritiek die veel artistieke en mediale representaties van de Holocaust hebben gekregen, namelijk dat het de Tweede Wereldoorlog zou trivialisieren; het zou zo te veel afdoen aan de ernst van de gruweldaden. Deze thematiek zal ook bij mij een rol gaan spelen in het onderzoek, omdat dit altijd een centrale vraag blijft in dit soort uitingen van cultuur en representaties van de Holocaust. Een onderdeel hier zal ook de schijnbare popularisering in de mediale uitingen waarin het verhaal wordt geuit zijn en de romantisering van het oorspronkelijke verhaal. Het zal met name ingaan op het idee of dit af zou doen aan de ernst van van deze gruwelijke gebeurtenissen.

Het onderzoek gaat zo in op de productieve rol die spel kan spelen in het overwinnen en verwerken van trauma en hoe het ons kan helpen omgaan met de traumatische gebeurtenis van de Tweede Wereldoorlog. De productieve, sublimerende en helende werking van spel staat dan ook centraal en de vorm waarin dit gebeurd, namelijk de musicalvoorstelling. Het middel voor de verwerking is het spel en het manifesteert zich in de media-uiting van deze musical. De twee, op eerste gezicht tegengestelde elementen, van spel/amusement en de notie van trauma worden zo bij elkaar gebracht en zullen leiden tot nieuwe en interessante perspectieven voor zowel de speltheorie als de traumastudies.

Onderzoek en probleemstelling

Mijn onderzoek zal een interdisciplinair onderzoek worden waarin elementen uit het veld van trauma onderzoek, speltheorie, dramaturgie, cultuurtheorie en medialisering naar voren zullen komen. Het onderzoek zal een hermeneutisch en interpretatief onderzoek zijn, gericht vanuit een specifieke casus, *Soldaat van Oranje*, waarin de focus op de musicalversie zal liggen. Het beginpunt is het uitgangspunt dat spel een productieve rol kan spelen en een helende en sublimerende werking kan hebben in het verwerken van een trauma. Het zal zo een onderzoek zijn naar de functionaliteit van de verwerking van trauma, langs de weg van amusement, in dit geval de casus *Soldaat van Oranje*, waarbij de nadruk ligt op de musicalversie.

De grondslag hiervoor ligt bij LaCapra en zijn idee over trauma en schrijven over trauma. Dit hebben we nodig om het onderzoek in te bedden in het debat over traumastudies. Vervolgens zal een link worden gelegd naar de speltheorie door middel van Huizinga, de vader van de speltheorie op cultureel gebied, en Doniger, die een moderne en gerichte uitwerking van Huizinga's theorie toepast op een specifieke casus, waarin mijn onderzoek als het ware in het verlengde zal komen te liggen, omdat in beide onderzoeken het gaat om het integreren van het spelelement in het idee van de Tweede Wereldoorlog.

Mijn onderzoek is dus gericht op een analyse van *Soldaat van Oranje* in het licht van de speltheorie en het veld van traumastudies/trauma writing. Het onderzoek zal vooral interpretatief en hermeneutisch zijn en zal door het samenvoegen van deze velden zowel behoren in het veld van traumastudies, maar het zal ook aspecten hebben uit de dramaturgie (in de analyse van de voorstelling), speltheorie, cultuurtheorie (analyse cultuuruiting en culturele casus) en medialisering (verschillende versies en popularisering; boek - film - musical). Het onderzoek is dus een studie naar de functionaliteit van spel in de verwerking van trauma, langs de weg van amusement, waarbij we ons met name toespitsen op de versies van *Soldaat van Oranje*, maar met name in zullen gaan op de musicalversie.

Hoofdstuk 1 Traumastudies

Het veld van de Traumastudies houdt zich natuurlijk bezig met het fenomeen trauma. Dit wordt bestudeerd in de breedste zin van het woord; het kan gaan om individueel trauma, familie trauma's of zelfs trauma's die gelden voor gehele gemeenschappen, samenlevingen of volkeren. Het kan gaan om traumatische gebeurtenissen die reeds hebben plaatsgevonden, een bestaande dreiging daarvoor of het kan zelfs gaan om huiselijk of politiek geweld, oorlog en zelfs natuurrampen kunnen onderwerp van studie zijn. Vaak is er sprake van onderzoek in verschillende velden; psychoanalytisch, historisch, literair, tekstanalytisch, filosofisch of politiek. Traumastudies is een gebied dat de laatste jaren veel aandacht krijgt, zeker gezien de grote trauma's die zich voor hebben gedaan in de 20e en begin 21e eeuw, zoals de Holocaust, maar ook recenter de aanslagen op het World Trade Center in 2001.

Met deze recentere gebeurtenissen lijkt trauma en traumastudies een groter veld te kunnen worden en zeker ook gezien te kunnen worden in het licht van de cultuurstudies. Maar als we denken aan trauma, denken we niet aan een kritische rede of reflectie, maar eerder aan een ramp, een soort wond, een gat in het leven van een bepaald persoon of collectief trauma bij bevolkingsgroepen of generaties. Toch kan dit zeker onderzocht worden in het licht van de wetenschap, omdat de psychologische, sociale en zelfs politieke impact dat trauma historisch gezien kan hebben interessant kunnen zijn om te onderzoeken. Sommige studies naar trauma zijn specifiek gericht op bijvoorbeeld de Holocaust, andere trachten objectiever te werk te gaan, om zo toepasbaar te zijn op trauma in het algemeen, zoals andere moderne vormen van trauma zoals 9/11, nucleaire rampen, natuurrampen of zelfs individueler trauma als verkrachting.

Dit onderzoek zal met name ingaan op een bepaalde representatie van de Holocaust, die al meerdere malen net anders, is uitgewerkt, maar dezelfde oorsprong heeft, namelijk het verhaal van de Soldaat van Oranje Erik Hazelhoff Roelfzema. Het gaat dus in eerste instantie om een redelijk individueel trauma, een eigen ervaring of beleving van de Tweede Wereldoorlog, maar we kijken ook naar de maatschappij en hoe deze amusementsversies ons kunnen helpen in het behappen van de Tweede Wereldoorlog en de functionaliteit van deze versie voor de Nederlandse samenleving. We spreken dus ook over een soort gezamenlijk trauma.

Een gezamenlijk trauma, dat geldt voor een gehele gemeenschap, is ook wel een cultureel trauma. Jeffrey C. Alexander schrijft een theorie van 'cultural trauma' en geeft de

volgende definitie van de term: “Cultural trauma occurs when members of a collectivity feel they have been subjected to a horrendous event that leaves indelible marks upon group consciousness, marking their memories forever and changing their identity in fundamental and irreversible ways”². De analytische spin hier is de relatie tussen cultureel trauma en collectieve identiteit; als er geen dreiging is voor de groepsidentiteit, dan is er geen sprake van cultureel trauma. In twee andere artikelen³ toont Alexander ook aan dat de Holocaust niet direct werd waargenomen als een universeel betekenend kwaad voor de Westerse maatschappij, maar dat het eerder zodanig geconstrueerd is door een lang proces van vertelling en betekenisgeving.

Toch heeft dit impact gehad op de gehele Westerse gemeenschap en zullen we zien dat het verhaal van Erik Hazelhoff Roelfzema een bepaalde impact heeft gehad op onze eigen Nederlandse gemeenschap. Voor we verder gaan naar de casus van *Soldaat van Oranje* zullen we eerst verder kijken in het veld van de traumastudies. We zullen ingaan op LaCapra’s gerenommeerde werk *Writing History, Writing Trauma*, waarin LaCapra met name ingaat op de Holocaust en op collectieve representaties en begrip dat hierover ontstaat.

1.1 Dominick LaCapra’s *Writing History, Writing Trauma*

Dominick LaCapra (1939) was professor in de Geesteswetenschappen en hield zich voornamelijk bezig met het veld van de geschiedenis, zowel intellectuele geschiedenis, die zich bezig houdt met de geschiedenis van de menselijke gedachten in geschreven vorm, en culturele geschiedenis, die zich met name bezig houdt met het onderzoeken van populaire culturele tradities en culturele interpretaties van historische ervaringen, door zowel benaderingen te gebruiken uit de antropologie als die van het veld van de geschiedkundigen. Daarnaast hield hij zich ook bezig met Vergelijkende Literatuurstudies, Romantiek studies, Joodse studies en ‘Critical Theory’ studies⁴.

LaCapra heeft het in zijn boek *Writing History, Writing Trauma* over de interpretatie van historische trauma’s, zoals met name de Holocaust. Ook kijkt hij naar de langdurige effecten van deze trauma’s. Hij analyseert hoe traumatische gebeurtenissen wetenschappelijke interpretaties van de geschiedenis kunnen beïnvloeden en zo ons collectieve begrip over deze gebeurtenissen kunnen vormen. LaCapra gebruikt hiervoor onder andere hedendaagse ‘critical

² Jeffrey C. Alexander, “Toward a Theory of Cultural Trauma,” in *Cultural Trauma and Collective Identity*, ed. Jeffrey D. Alexander et. al., (Berkeley: University of California Press, 2004), p. 1.

³ Jeffrey C. Alexander, “On the Social Construction of Moral Universals: The “Holocaust” from War Crime to Trauma Drama,” in *The Meanings of Social Life: A Cultural Sociology*, (New York: Oxford University Press, 2003), p. 27-84 en Jeffrey C. Alexander en Shai M. Dromi, “Holocaust and Trauma: Moral Restriction in Israel,” in *Trauma: A Social Theory*, (Cambridge: Polity Press, 2012), p. 31-96.

⁴ “Dominick LaCapra,” 2009, <http://history.arts.cornell.edu/faculty-departmnet-lacapra.php>

theory', maar gaat ook verder. Dit doet hij als hij de invloed van trauma op de hedendaagse geschiedschrijving aankaart.

LaCapra probeert aan de hand van grote historische gebeurtenissen als de Holocaust een breed en kritisch beeld te geven op het probleem en de notie van trauma. Dit probleem is in modern denken belangrijk geworden en is prominent in het denken van na de Tweede Wereldoorlog, maar ook als we kijken naar het heden en de voorzienbare toekomst. Hij kaart aan dat trauma en zijn symptomatische nasleep zorgen voor bijzonder acute problemen voor historische representaties en begrip. Hij wil via theoretisch en literair kritische pogingen proberen te komen tot de notie van trauma, als ook de cruciale rol die post-traumatische getuigenissen, voornamelijk Holocaust getuigenissen, hebben aangenomen in recent denken en schrijven. Om dit te kunnen doen past hij psychoanalytische concepten aan aan historische analyse, als ook socio-culturele en politieke kritiek in het ophelderend van trauma en de nawerking in cultuur en mensen⁵.

LaCapra heeft het in zijn boek over twee belangrijke benaderingen in de historiografie. De eerste benadering is het documentatieve onderzoeksmodel (documentary research model) en de tweede het radicaal constructivistische model. In het documentatieve model probeert de historicus objectieve feiten te verkrijgen via verschillende primaire bronnen en andere archiefbronnen, om zo vast te stellen wat er 'echt' is gebeurd in het verleden. Positivism is in deze benadering de uiterlijke vorm⁶. In de radicaal constructivistische benadering gaat men meer uit van het idee dat geschiedschrijving slecht een manier is van schrijven, net als filosofisch of literair schrijven. Het gaat uit van een constructivistisch beeld, waarin performatieve, figuratieve, esthetische, retorische, ideologische en politieke factoren een belangrijke rol spelen in het 'construeren' van narratieven en argumentatieve structuren⁷. Het gaat er zo van uit dat geschiedschrijving niet per definitie objectiever is of een hoger waarheidsgehalte heeft dan een literair boek bijvoorbeeld. Bij deze benadering erkennen ze echter wel een onderscheid tussen geschiedenis en fictie in het licht van echte gebeurtenissen, maar ze zien wel een soort identiteit of essentiële overeenkomst tussen geschiedeins en fictie, op een meer structureel niveau⁸. Centraal idee van LaCapra is dat het relativisme impliciet in deze positie onaanvaardbare gevolgen kan hebben, vooral voor de representatie van traumatische historische gebeurtenissen.

⁵ Dominick LaCapra, *Writing History, Writing Trauma*, (Baltimore: The John Hopkins University Press, 2001), p ix.

⁶ LaCapra, p.1.

⁷ LaCapra, p.1.

⁸ LaCapra, p.8.

In het hoofdstuk ‘Trauma, Absence, Loss’ bespreekt LaCapra de psychologische vertakkingen van trauma, verlies en herstel in verschillende culturen, door te kijken naar verschillende benaderingen op het gebied van traumatische gebeurtenissen, door schrijvers, filosofen en psychoanalytici. Slachtoffers worden vaak achtervolgd door het originele drama en worden gevangen in een soort dwangmatige herhaling hiervan. LaCapra noemt twee verschillende fundamentele vormen van het herinneren van traumatische gebeurtenissen, namelijk ‘acting out’ en ‘working through’⁹. Hij stelt dat de reactie van de observerende, waarnemende historicus, naar aanleiding van gebeurtenissen die geladen zijn met emotie en waarde, waarschijnlijk betrekking zullen hebben tot ‘transference’, of de neiging zullen hebben om te herhalen of ‘na te spelen’ in het eigen discours of de relatieprocessen, die actief zijn in het onderzoeksobject¹⁰.

‘Working through’ is in de ogen van LaCapra een proces waarin de persoon ‘critical distance on the problem’ probeert te zoeken¹¹. Het proces van ‘working through’, is een oneindig proces dat nooit compleet is. Het stelt het individu, dan wel het slachtoffer dan wel de secundaire observant, echter wel in staat om onderscheid te maken tussen de ervaring die hem/haar overweldigde en zijn/haar hedendaagse leven, waardoor het individu nooit geheel gevangen kan zijn in het verleden. Dit is tegengesteld aan ‘acting out’ waarin het individu de traumatische gebeurtenissen uit het verleden blijft herleven in het heden. Kijkend naar de noties van ‘working through’ en ‘acting out’ komt ook de notie van empathie de kop op steken, zeker in het licht van het historisch besef. LaCapra beweert dat ‘desirable empathy’ een ‘empathic unsettlement’ impliceert als een noodzakelijke affectieve reactie op trauma¹².

Andere bijkomende noties zijn die van afwezigheid of verlies. Het verschil hiertussen onderscheiden is voor LaCapra van groot belang. Afwezigheid is trans-historisch en betekent een existentieel gebrek. Verlies is daarentegen altijd historisch specifiek en tastbaar. Dit strikte onderscheid vooronderstelt een verder onderscheid tussen structureel trauma en historisch trauma¹³. Structureel trauma wordt ervaren als de afwezigheid van een oorspronkelijke voorwaarde van een perfecte harmonie, die gerepresenteerd wordt in de religieuze traditie van het Bijbelse verhaal van de val uit het paradijs¹⁴. Voor LaCapra is de juiste reactie op

⁹ Dominick LaCapra, *Writing History, Writing Trauma*, (Baltimore: The John Hopkins University Press, 2001), p. 22.

¹⁰ LaCapra, p. 36.

¹¹ LaCapra, p. 143-144.

¹² LaCapra, p. xi.

¹³ LaCapra, p. 76.

¹⁴ LaCapra, p. 76-82.

afwezigheid het idee van ‘working through’, dat leidt tot een onderscheid tussen afwezigheid en verlies aan de ene kant en een begrip van de ware aard van pseudo-oplossingen zoals de zondebok; de stempel die de Joden door Duitsland en het Nazisme werd opgedrukt, maar ook al eerder in het Christendom.

Het hoofdstuk ‘Perpetrators and Victims’ is voor LaCapra het deel om te praten over het populaire, doch controversiële boek van Daniel Goldhagen *Hitler’s Willing Executioners: Ordinary Germans and the Holocaust*. (1996) en het hele debat dat hieromheen is ontstaan onder geschiedkundigen en in de wetenschapswereld. Hij be vraagt hier wat de taak is van de historicus en geschiedwetenschapper en doet dit onder andere door een kritiek te geven op het boek van Goldhagen en het hele debat dat eromheen is ontstaan. Moet de historicus zich compleet identificeren met het slachtoffer van traumatische gebeurtenissen, of moet hij volledig objectief blijven. LaCapra onderzoekt Goldhagens vrijzinnige gebruik van literaire technieken voor emotionele effecten, zoals speculaties over gevoelens, retorische vragen en verzonden beschrijvingen, als ook het focussen op bepaalde slachtoffers, wat hij met name doet als hij het voornamelijk heeft over kinderen als slachtoffer. Door velen werd dit gezien als niet wetenschappelijk, toch hebben andere geschiedkundigen hieruit inspiratie gevonden voor verder onderzoek. LaCapra pleit dan ook voor een soort middenweg waarin er wel empathie en zorg mag worden opgewekt voor het slachtoffer, maar de objectiviteit moet ook zo veel mogelijk worden gehandhaafd, door te kijken naar hoe de gebeurtenissen feitelijk zijn gebeurd en ook in samenspraak met andere getuigenissen bijvoorbeeld.

De hoofdlijn van LaCapra gaat dus over de factoren die een rol spelen in geschreven verslagen van traumatische gebeurtenissen, waarin hij met name ingaat op Holocaust getuigenissen en de rol die deze (kunnen) spelen in het historisch begrip. LaCapra wijst erop dat auteurs en historici chaotische gebeurtenissen als het ware moeten transformeren in een betekenisvol verhaal, maar tegelijkertijd ook de historische feiten moeten presenteren en uitbalanceren tegenover de esthetische ambities, zonder af te wijken van wat theoretisch en wetenschappelijk wordt geaccepteerd als ‘objectief’. Hij beargumenteert echter wel dat die objectiviteit afhankelijk is van de feiten en traumatische gebeurtenissen die overlevers vaak niet willen confronteren en zo erg terughoudend zijn in het delen hiervan of het te confronteren. Dit alles wordt nog verder bemoeilijkt door het feit dat er vaak sprake is van van een soort ‘negative sublimity’ of ‘displaced sacralization’¹⁵, wat een modern fenomeen is waarin de traumatische gebeurtenis wordt verheven tot het niveau van het buitengewone. Deze dynamiek is volgens LaCapra vooral terug te vinden in Holocaust geschriften als gevolg van

¹⁵ Dominick LaCapra, *Writing History, Writing Trauma*, (Baltimore: The John Hopkins University Press, 2001), p. 23.

bijna onbegrijpelijkheid van de gebeurtenis zelf. Narratieven over ervaren en beleefde trauma's zijn natuurlijk erg subjectief, zo bemerkt ook LaCapra, maar hij weerlegt dit als het ware door te argumenteren dat de uiteindelijke interpretatie van de gebeurtenissen in de handen ligt van zowel de auteur als de lezer en zijn persoonlijke omstandigheden, als ook andere elementen die zorgen voor empathie, wat uiteindelijk wel kan leiden tot potentieel significante interpretatieve consequenties. *Writing History, Writing Trauma* is zo een interdisciplinair werk dat zowel psychoanalytische, ethische en hermeneutische benaderingen combineert in een poging om te komen tot trauma als een significante factor in historisch onderzoek en historisch begrip.

1.2 Representaties van de Holocaust

Primo Levi bevraagt zich in *Is dit een mens* (originele Italiaanse titel: *Se questo è un uomo*) of we ooit de Holocaust echt geheel kunnen representeren en begrijpen. "Toen hebben we voor het eerst begrepen dat onze taal geen woorden heeft voor die misdaad, het vernietigen van een mens.", zo zegt hij (p. 28). Ondanks deze woorden van Levi, die een soort onmogelijkheid tot representatie of kenbaarheid lijken weer te geven, zijn er toch vele pogingen gedaan om om de Holocaust de begrijpen, representeren en analyseren. Is het mogelijk om de gebeurtenissen van deze periode uit te drukken, te representeren of analyseren? Of blijft de Holocaust een unieke, catastrofale gebeurtenis, die elke betekenis lijkt te ontsnappen? Is het mogelijk om het te herinneren en representeren? En hoe doe je dat dan op een juiste en verantwoorde manier die de werkelijkheid kan weergeven?

Deze vragen liggen ten grondslag aan de Holocaust studies en zijn erg van belang in dit veld. Geleerden als Saul Friedländer¹⁶ en Dominick LaCapra hebben een grote bijdrage geleverd aan ons begrip van Holocaust representatie en herinnering. LaCapra is in zijn idee van representatie van de Holocaust zeer kritisch tegenover Hayden White die argumenteert dat de 'middle voice' (term die hij leent van Roland Barthes) de enige juiste manier van representatie van de Holocaust is. De 'middle voice' wordt gezien als een soort middenweg tussen het documentatieve onderzoeksmodel en het radicaal constructivisme, wat we hierboven hebben behandeld. Er wordt wel gebruik gemaakt van objectieve feiten en waarheden, maar er blijft ook ruimte voor performatieve, figuratieve, esthetische, retorische, politieke en ideologische factoren, die structuren construeren, als ook narratief. In deze 'middle voice' wordt de

¹⁶ zie Saul Friedländer, *Probing the Limits of Representation: Nazism and the "Final Solution"* (Cambridge: Harvard University Press, 1997) en Dominick LaCapra, *Representing the Holocaust: History, Theory, and Trauma* (Ithaca: Cornell University Press, 1994).

handeling benadrukt, in plaats van het subject of object¹⁷. LaCapra argumenteert dat dit het onderscheid tussen dader en slachtoffer kan uitwissen. Hij merkt namelijk op dat moderne talen geen ‘middle voice’ hebben in de grammatica, maar in het beste geval slechts kunnen zorgen voor een ‘discursive analogue’ ervan¹⁸. In navolging van Jean-Paul Sartre in *La Nausée*, stelt White dat het leven slechts een opeenhoping is van ervaringen die pas worden omgezet in een betekenisvol verhaal, wanneer het achteraf wordt verteld. Gezien het feit dat het organiseren van de ervaringen achteraf in verschillende manieren kan geschieden, bestaat er geen vast criterium voor een verhaal dat beter of geprivilegieerd zou zijn. In navolging van deze logica van de positie van White, kunnen we zeggen dat de geschiedenis van de Holocaust zo ook op verschillende manieren kan worden verteld, waarvan sommige verhalen erg wreed kunnen zijn. White geeft echter wel toe dat in het geval van het Derde Rijk wij wel gerechtvaardigd en gelegitimeerd zijn om komische en pastorale verhalen te elimineren uit de lijst van concurrerende verhalen¹⁹.

Ondanks dat LaCapra zeer kritisch is over het gebruik van de ‘middle voice’, wijst hij het idee en gebruik ervan niet geheel af. Hij suggereert dat het mogelijk passend zou kunnen zijn voor de ‘grijze zone’ van Primo Levi, waarin de slachtoffers gedwongen werden om zich te gedragen als onderdrukkers²⁰. LaCapra beschouwt de objectiviteit van de derde persoon referentiële uitspraken als ongeschikt voor historische verhalen met betrekking tot extreem trauma. Hij beargumenteert dat zulke gebeurtenissen het ‘empathic unsettlement’ van de historicus nodig hebben. Dit ‘empathic unsettlement’ is een manier van schrijven dat het binaire onderscheid tussen historicus en slachtoffer als het ware vervaagt²¹. Het verhaal van de auteur kan dan een geheel eigen leven gaan leiden en te empathisch zijn; de schrijver kan zo te veel overheersen. ‘empathic unsettlement’ impliceert als een noodzakelijke affectieve reactie op trauma²². LaCapra betoogt sterk dat geen enkel, stabiel narratief van de Holocaust kan ontstaan, omdat het representeren van de gebeurtenis moet leiden tot een eeuwigdurend ‘working through’ van het verleden, wat nooit een definitieve conclusie kan bereiken. Een

¹⁷ Hayden White, “Historical Emplotment and the Story of the Truth,” in *Probing the Limits of Representation: Nazism and the “Final Solution,”* Saul Friedländer, ed. (Cambridge: Harvard University Press, 1992), p.37-53, aangehaald in LaCapra, *Writing History, Writing Trauma*, p. 16-17.

¹⁸ Dominick LaCapra, *Writing History, Writing Trauma*, (Baltimore: The John Hopkins University Press, 2001), p. 19.

¹⁹ Hayden White, “Historical Emplotment and the Story of the Truth,” in *Probing the Limits of Representation: Nazism and the “Final Solution,”* Saul Friedländer, ed. (Cambridge: Harvard University Press, 1992), p.37-53, aangehaald in LaCapra, *Writing History, Writing Trauma*, p. 18.

²⁰ LaCapra, p. 30.

²¹ LaCapra, p xi.

²² LaCapra, p. xi.

veelheid aan perspectieven en benaderingen moet bestaan, om een blijvende betekenisontwikkeling af te wenden.

Hoofstuk 2 Speltheorie

2.1 Huizinga: Grondlegger van de culturele speltheorie

“Spel is ouder dan cultuur”²³; zo begint Huizinga zijn eerste hoofdstuk van zijn boek *Homo Ludens; Proeve eener bepaling van het spel-element der cultuur* (origineel uit 1938). Dit boek is de grondlegging geweest van de culturele speltheorie. Nederlands historicus Johan Huizinga heeft met dit boek een zeer belangrijke bijdrage geleverd aan het debat over de culturele betekenis van het fenomeen ‘spel’. Het gaat hem niet om de betekenis van het spel als cultuurverschijnsel, maar om het ‘ludieke’ als wezenlijk kenmerk van de menselijke beschaving. Dat kenmerk werkt hij uit in beschouwingen over bijvoorbeeld taal, rechtspraak, oorlogvoering, filosofie, kunst en sport.

Volgens Huizinga is de mens niet zozeer te karakteriseren als homo sapiens (kennende mens) of homo faber (mens als maker) maar vooral als homo ludens: de mens is en moet een spelende mens zijn. Spelen is dus een wezenlijk onderdeel van de mens. Deze notie zien we ook mooi verwoord terugkomen in deze uitspraak van de Duitse filosoof-dichter Friedrich Schiller: ‘De mens speelt alleen, waar hij in de volle betekenis van het woord mens is, en hij is alleen daar volledig mens, waar hij speelt’²⁴. Huizinga probeert niet alleen om speldomeinen te benoemen in de cultuur, maar probeert juist ook aan te tonen dat cultuur zelf wezenlijk uit spel bestaat. In zijn *Homo Ludens* bespreekt Huizinga het spelelement in verschillende culturele domeinen en van verschillende culturele domeinen en hij analyseert het spelelement in de verschillende tijdperken, met een nadruk op de (toen) tegenwoordige tijd. Daarbij stelt hij zich ook de vraag of het spelelement in de hedendaagse cultuur is afgenomen of juist toegenomen.

Huizinga zegt definiërend over spel dat: “Naar den vorm beschouwd kan men dus, samenvattend, het spel noemen een vrije handeling, die als ‘niet gemeend’ en buiten het gewone leven staande bewust is, die niettemin den speler geheel in beslag kan nemen, waaraan geen direct materieel belang aan verbonden is of nut verworven wordt, die zich binnen een opzettelijke bepaalde tijd en ruimte voltrekt, die naar bepaalde regels ordelijk verloopt, en gemeenschapsverbanden in het leven roept, die zich gaarne met geheim omringen of anders door vermomming dan anders dan de gewone wereld accentueren”²⁵. Daarnaast vult hij aan dat het “een vrijwillige handeling of bezigheid [is], die binnen zekere vastgestelde grenzen van tijd

²³ Johan Huizinga, *Homo Ludens*, (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2008), p 28.

²⁴ Friedrich Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, 1795, Vijftiende brief.

²⁵ Huizinga, p 41.

en plaats wordt verricht naar vrijwillig aanvaarden doch volstrekt bindende regel, met haar doel in zichzelf, begeleid door een gevoel van spanning en vreugde, en door een besef van ‘anders zijn’ dan het ‘gewone leven’²⁶. Spel is zo dan ook niet slechts vertier of plezier hebben, maar spel en spelen heeft ook diepere implicaties, omdat ze een belangrijke rol spelen in sociale, educatieve en fysieke domeinen. De centrale notie in het boek is dan ook de invloed van het spelelement op cultuur en samenleving.

Als we spel willen gaan bekijken in een meer ernstig en serieus licht, zien we des te meer dat spel niet alleen over vertier en plezier gaat. Huizinga geeft namelijk ook aan dat spel ernst is. Spel is spel, maar heeft ook een zekere mate van ernst en vereist zo ook een zekere mate van serieusheid. Spel is ernst, of wil dat zijn door de notie van de spelregels die we ook terugvinden in de definitie van spel. En ook ernst kan worden gemaakt tot spel.

Het volgende deel zal gaan over de Huizinga-lezing van Wendy Doniger. Hierin wordt de speltheorie overgeheveld naar een meer modernere toepassing en wordt de theorie, waar deze tekortschiet voor hedendaagse mediale analyses, bijgewerkt. Doniger bemerkt dat Huizinga nog dingen laat liggen op het gebied van het trauma; hij laat dingen als traumatische gebeurtenissen en traumatische ervaringen links liggen, waardoor Huizinga te kort schiet voor dit soort onderzoek. Doniger incorporeert de notie van spel in het idee van de Tweede Wereldoorlog en zet deze tegen elkaar af. Het zijn beide elementen die niet op het eerste oog samen lijken te horen of kunnen, maar door ze samen te brengen kom je toch tot nieuwe ideeën. Ook gebruikt zij een medium uiting, in dit geval een film, als representatie en casus in haar onderzoek. Zij is zo een goede aanvulling op de speltheorie en de notie van spel, zoals die ook hier aan bod zal gaan komen.

2.2 Wendy Donigers ‘*Homo Ludens* and Gallows Humor about the Holocaust and Terrorism’

Wendy Doniger (1940) was gerenommeerd hoogleraar aan de universiteit van Chicago en gaf les in de geschiedenis van religies, Hindoeïsme, Sanskriet literatuur en mythologie. Daarnaast doceerde ze ook aan het departement van Zuid-Aziatische talen en culturen. Veel van haar werk is gericht op vertalen, interpreteren en vergelijken van elementen uit de Hindoe mythologie door het te bekijken in de context van gender, seksualiteit en identiteit. Haar onderzoeken in het veld van de mythologie behandelen thema's als de dood, dromen, het kwaad, paarden, seks en vrouwen. Haar onderzoeken in het veld van het Hindoeïsme

²⁶ Johan Huizinga, *Homo Ludens*, (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2008), p 56.

behandelen ook deels deze thema's maar ze analyseert hier ook literatuur, recht, gender en zoölogie²⁷.

Ter ere van de 30e editie van de jaarlijkse Huizinga-lezing geeft Wendy Doniger een lezing genaamd '*Homo Ludens* and Gallows Humor about the Holocaust and Terrorism'²⁸. Deze lezing is uitgesproken op 14 december 2001 in de Pieterskerk in Leiden. De Huizingalezing is een jaarlijkse lezing in Nederland over een cultuurhistorisch of cultuur- of maatschappijkritisch onderwerp. De lezing wordt al sinds 1972 georganiseerd door de Faculteit der Geesteswetenschap van de universiteit van Leiden in samenwerking met het NRC Handelsblad en de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde. Het onderwerp is vrij, maar dient altijd gerelateerd te zijn aan de historicus en cultuurfilosoof Johan Huizinga.

In deze lezing '*Homo Ludens* and Gallows Humor about the Holocaust and Terrorism' analyseert en bediscussieert Doniger het gebruik van humor, gevolgd op grote tragedies uit de geschiedenis. Zo analyseert ze de humor in de nasleep van de grote tragedies zoals de Holocaust en 9/11 en doet dit in het licht van Huizinga's *Homo Ludens*. Het uitgangspunt van haar onderzoek is een verbreding en uitbreiding van de speltheorie van Huizinga. Ze kijkt naar het gebruik van spel en humor in de voor de Joden levensbedreigende situatie in een concentratiekamp, zoals gerepresenteerd in de film *La Vita è Bella* (1997), die ze gebruikt als casus. Maar ook historische tragedies als 9/11 komen aan bod. In haar lezing komt naar voren dat Doniger van mening is dat humor juist in zulke vreselijke situaties een wezenlijk element van het bestaan vormt. Ze bekijkt deze casus van *La Vita è Bella* in het licht van Johan Huizinga's theorie van spel, zoals hij heeft omschreven in zijn *Homo Ludens* uit 1938.

Doniger's startpunt is de film *La Vita è Bella* en zijn kritieken die het over zich heen kreeg over dat het sentimenteel, walgelijk en banaal zou zijn. Het is de film zelfs verweten dat het de Holocaust zelfs zou ontkennen. De film kreeg deze kritieken over zich heen omdat in de film de hoofdpersoon Guido het hele idee van het concentratiekamp voor zijn zoontje wil representeren alsof het een spel is om zo zijn zoontje en zichzelf er doorheen te slepen en hij zegt ook tegen zijn zoontje dat als je het spel uiteindelijk wint, je een tank krijgt. Aan het einde overleeft de vader het niet, maar zijn zoontje wel. Hij komt zijn schuilplaats uit en ziet een tank het verlaten kampterrein oprijden, waarop hij uitroept 'è vero!' (het is waar!), hij heeft gewonnen en de prijs is, in zijn ogen, echt een tank. Hij klimt de tank op en na een eindje rijden komen ze zijn moeder tegen, die het ook heeft overleefd. Hij zegt tegen haar dat ze hebben gewonnen en zij antwoordt 'Ja, we hebben gewonnen'.

²⁷ "Wendy Doniger," 2013, <http://divinity.uchicago.edu/wendy-doniger>

²⁸ Van dit onderzoek bestaan verschillende versies; ik richt me op de versie die is uitgesproken op de 30e Huizingalezing genaamd '*Homo Ludens* and Gallows Humor about the Holocaust and Terrorism'

De kritieken waren dat het de Holocaust tot een klucht of een karikatuur maakte en zo geen eer deed aan de gruwel die de Joden hebben meegemaakt ten tijde van de Tweede Wereldoorlog. Toch waren er ook positieve stemmen en heeft de film drie Oscars gekregen. Doniger wil dan ook aan de hand van het uit 1938 daterende boek *Homo Ludens* van Johan Huizinga aantonen dat deze theorie ons kan vertellen waarom de film een goede, zo niet geweldige film is, maar ook van belang is om te begrijpen hoe en waarom het een goede film is.

Huizinga's *Homo Ludens* leert ons dat de speelsheid die tot uiting komt als we een grapje maken over een ramp, een wezenlijk element is van ons menszijn. Spel is onmisbaar en kan ook zeker in het licht van de ernst worden gezien; spel kan zeer goed ernstig zijn. Doniger behandelt drie aspecten van spel die Huizinga aanhaalt in zijn *Homo Ludens*; oorlog als spel, spel als illusie en spel als toneel. De ernst van spel en de ernstige rol die spel kan spelen is hierin het belangrijkste, maar ook het onderscheid tussen de kwalificatie spel of ernst. Oorlog is niet langer spel als de meest fundamentele ethische en morele principes van beschaving worden geschonden; het wordt dan ernst. Het begrip spel blijkt echter wel van een hogere orde voor Huizinga dan spel, want ernst tracht spel uit te sluiten, terwijl spel aan de andere kant wel de ernst kan omsluiten.

Vervolgens behandelt Doniger nog een aantal andere films die ingaan op de Holocaust. Ze beargumenteert hier dan ook dat *La Vita è Bella* zeker niet de enige of eerste film is waarin grappen worden gemaakt over de Tweede Wereldoorlog. Ook is het niet de eerste film die daarom is bekritiseerd. Doniger verklaart dat *La Vita è Bella* niet bedoeld is als een poging om de nazi's of de toeschouwers ervan te overtuigen dat de Holocaust een spel was, maar dat de film zegt dat er een Holocaust was, waarin één kind dat erin verzeild raakte het heeft overleefd, door te doen of hij dacht dat het een spelletje was. Zo is de film zeker niet komisch, ondanks sommige komische elementen die erin zijn verwerkt, maar toch eerder tragisch of een tragedie te noemen, omdat het zeker niet wil lachen met de gruwelen van de Holocaust.

Er worden dus wel grapjes gemaakt over de gruweligheden van de Holocaust in de film *La Vita è Bella*, maar deze konden nog net door de beugel, zo bemerkt Doniger. Toch kreeg de film een Oscarnominatie op zijn naam. Dit zorgde voor felle discussie omdat niemand het verwijt wilde krijgen een film te hebben goedgekeurd die de Holocaust ontkende. Want, zo zegt Doniger, “toestemming om grappen te maken wordt op geheel verschillende momenten verleend aan de slachtoffers, de toeschouwers en de daders (of degenen die met de daders worden geassocieerd) of hen die tot terreur hebben aangezet (ook al zijn de laatsten niet persoonlijk schuldig aan enig kwaad) of iedereen die van gebrek aan medelijden met de slachtoffers kan worden verdacht, want medelijden is een voorwaarde voor een geslaagde grap.”

Zoals al eerder aangegeven door Doniger, in verwijzing naar Huizinga, zijn grappen over rampen en tragedies nodig, omdat dit ons menselijk maakt. Grappen en humor zijn dus nodig, maar wanneer zijn grappen geoorloofd en wanneer niet? Doniger verwijst voor het antwoord naar de conclusie van Huizinga's *Homo Ludens*, want hier zegt hij dat het een kwestie is van persoonlijk geweten. Persoonlijk moet men naar geweten oordelen over wat ethisch, moreel, normenswaardig en zedelijk is en in hun besluit kijken naar de waarheid en gerechtigheid.

Maar deze zwarte humor, galgenhumor, wat is daarvan het nut? Zoals Doniger aantoont gaan het grappige en het gruwelijke vaak samen. Dit zien we volgens Doniger ook al bij de oude Grieken waar ze na een cyclus van drie tragedies telkens een satire, ofwel komisch spel, opvoerden, om zo het leven van de mens te representeren, dat ook bestaat uit een mengeling van komedie en tragedie. Maar zeker ook omdat de vrolijkheid de angst lijkt te kunnen herscheppen en de tegenstelling meer tot zijn recht kan laten komen.

Doniger concludeert dat *La Vita è Bella* een film is over galgenhumor, omdat we in deze humor een wereld zien die hopeloos is, maar niet ernstig. Dit soort humor is niet bedoeld om te spreken tot de vijand of de daders, noch tot diegenen die de Holocaust ontkennen. Galgenhumor is juist bedoeld als een manier waarop “we met elkaar praten, met de slachtoffers, met degenen die weten dat het is gebeurd, die ermee moeten leven en die ondanks de ontkenningen moeten doorleven.” Het is belangrijk dat we door gaan met leven en dat er grappen worden gemaakt, omdat als we zelf “niet meer lachen om onze eigen tragedies dan hebben zij gewonnen. Maar als we de rotzakken die ons willen vernietigen kunnen uitlachen dan hebben wij gewonnen [...]”. Humor over tragedie is essentieel in ons menszijn en zo ook een essentieel onderdeel van verwerking.

Spel en humor zijn zo dus essentieel in ons menszijn en beide hebben een helende, productieve en licht makende rol te spelen. Dit zien we ook zeker als we kijken naar ‘spel’ versies van traumatische gebeurtenissen of -ervaringen, zoals ook zal worden getoond in de casus van *Soldaat van Oranje*. We leren van Doniger dat het dus zeker nodig is om het om te zetten in spel en humor, om er mee om te kunnen gaan, maar dat we wel rekening dienen te houden met het feit dat het niet moet doorslaan en er moet worden opgelet dat er geen trivialisering ontstaat. Het is nodig voor een verwerkingsproces, maar het mag nooit afdoen aan de ernst van de gruwelijkheden.

Hoofdstuk 3 Soldaat van Oranje

Nadat de Tweede Wereldoorlog voorbij is en bezonken is schrijft de Soldaat van Oranje Erik Hazelhoff-Roelfzema zijn autobiografische verhaal van de Tweede Wereldoorlog op. Het boek wordt in 1970 uitgegeven onder de titel *Het hol van de ratelslang* en wordt later in 1971 nogmaals uitgebracht onder de titel *Soldaat van Oranje 1940-1945*. In dit autobiografische boek dat zowel een spannend verhaal is als ook een historisch document, beschrijft verzetsheld Hazelhoff-Roelfzema zijn persoonlijke ervaringen en belevenissen ten tijde van de bezetting en de bevrijding gedurende de Tweede Wereldoorlog. Het verhaal wordt verfilmd in 1977 en later wordt er ook een musical gemaakt die in première gaat op 30 oktober 2010, die ook weer gebaseerd is op hetzelfde verhaal. Het verhaal is echter voor zowel de filmversie als de musical wat veranderd ten opzichte van het originele verhaal.

3.1 De Soldaat van Oranje



foto 1: Erik Hazelhoff Roelfzema

Erik Hazelhoff Roelfzema werd geboren op 3 april 1817 te Soerabaja op Java, Nederlands Indië. Hij was de zoon van een welgestelde planter Siebren Erik Hazelhoff Roelfzema sr. en zijn vrouw Cornelia Vreede en broer van een twee jaar oudere zus Ellen. In de jaren dertig verhuisde het gezin naar Nederland om de kinderen een goede opleiding te kunnen geven. Aanvankelijk wordt Den Haag gekozen als woonplaats, maar later wordt het Wassenaar. Hazelhoff Roelfzema begint in 1937 aan een studie Rechten aan de Rijksuniversiteit van Leiden en wordt hij lid van het Leidsch Studenten Corps, heden ten dage bekend als LSV Minerva. Maar de sterke drang naar avontuur en een ondernemende geest zorgen ervoor dat Hazelhoff Roelfzema veelal verblijft in het buitenland. Zo maakt hij in 1938 een liftend grote rondreis in het land. In 1939 en 1940 verslaat hij als journalist en correspondent de Winteroorlog; de inval van Rusland in Finland. Beide reizen werden later bewerkt tot boeken; zijn Amerika reis in het boek *Rendez-vous* en *Het Smeulende vuur* over zijn tijd in Finland. We zien hier al het begin van zijn schrijverscarrière, maar de inval van de Duitsers zette dit op een laag pitje.

In eerste instantie lijkt Hazelhoff Roelfzema niet veel mee te krijgen van de oorlog. Hij geniet met volle teugen van zijn onbezorgde studentenleventje en wat hem dit allemaal te bieden heeft; vriendinnen, feesten en genieten. Dit verandert echter als de Duitsers Nederland invallen mei 1940. Eerst lijkt er niet zo veel te veranderen voor de jongens, maar later merken ze dat de Joodse medewerkers en studenten van de Universiteit steeds meer worden uitgesloten van algemene zaken en dat zij steeds meer in een isolement worden geplaatst. Hazelhoff Roelfzema besluit al snel, samen met studiegenoot en medecorpslid Chris Krediet, om zich in te willen zetten in het Nederlandse verzet. Dit deed Hazelhoff Roelfzema uit een gevoel van onrechtvaardigheid en een liefde voor het vaderland. De vele maatregelen die de Duitsers nemen tegen de Joden inspireren Hazelhoff Roelfzema in februari 1941 tot het schrijven van het 'Leids Manifest'²⁹. Dit zelf geschreven en op eigen kosten gedrukte en verspreide pamflet was een document waarin de Leidse studenten zich tegen de bezetter keerden en blijk gaven van hun ongenoegen over de Duitse bemoeienis. De Duitsers zijn furieus en sluiten de Universiteit voor enige tijd en Hazelhoff Roelfzema duikt voor onder. In april wordt hij alsnog opgepakt door de Duitsers, omdat ze hem verdenken van betrokkenheid bij een overval. Hij moet een week doorbrengen in het beruchte huis van bewaring in Scheveningen, het Oranjehotel. Als hij na een week vrijkomt ziet hij in dat hij vanuit het buitenland veel meer kan betekenen voor het verzet.

10 Juni 1941 studeert Hazelhoff Roelfzema snel af met het behalen van zijn doctoraalexamen en vrijwel direct wil hij bezet Nederland ontvluchten met het Zwitserse schip St. Cergue. Aan boord komt hij enkele bekenden tegen waaronder corpslid Bob van der Stok en Peter Tazelaar. Tijdens de vaart maken de heren al plannen over hoe ze het verzet kunnen steunen vanuit Engeland. Als enige tijd later ook Chris Krediet zich aansluit bij de groep, wil Hazelhoff Roelfzema zo snel mogelijk aan de slag om het verzet te gaan helpen. Een machtig bondgenoot hiervoor vindt hij in koningin Wilhelmina. Zij is erg enthousiast over het idealisme en de dadendrang die de jongen mannen met zich meebrengen. In deze zelfde periode bloeit ook een vriendschap op tussen prins Bernard en Erik Hazelhoff Roelfzema.

De groep Engelandvaarders stelt aan de Centrale Inlichtingen Dienst voor om een nieuwe radionetwerk met bezet gebied op te zetten; Contact Holland. Hazelhoff Roelfzema en zijn kameraden steken meerdere malen de Noordzee over om radioapparatuur te brengen aan de Nederlandse ondergrondse. De zee en de branding zijn een groot obstakel, maar vooral betrappt worden door de Duitsers kan fataal zijn voor de mannen. Gelukkig ontsnappen ze telkens weer aan de Duitsers en ze worden dan ook beloond voor hun moedige daden met een

²⁹ zie bijlage voor een kopie van het 'Leids Manifest'

Militaire Willemsorde. De operatie leidt echter niet tot groot succes, want de Duitsers pakken de gedropte agenten op en infiltreren in het communicatiesysteem.

Na de mislukte operatie Contact Holland, wil Hazelhoff Roelfzema in 1942 een nieuwe uitdaging aan gaan; hij wil piloot worden bij de Royal Air Force (RAF). Er is echter een klein probleem, want het zicht van Hazelhoff Roelfzema is niet voldoende om piloot te kunnen worden. Met een listige truc slaat hij zich echter toch door de keuring heen en mag hij deelnemen aan het programma. Hij zal uiteindelijk 72 missies vliegen.

Het contact met het koningshuis is altijd gebleven, ook in ballingschap, en op 23 april 1945 wordt Hazelhoff Roelfzema aangesteld tot de adjudant van koningin Wilhelmina. Op 2 mei, nog geen twee weken na zijn aanstelling, begeleidt hij de koningin en prinses Juliana tijdens hun terugkeer naar het bevrijdde deel van Nederland, als ze landen op vliegveld Gilze-Rijen.



Foto 2: Erik Hazelhoff Roelfzema als adjudant van koningin Wilhelmina 1945

Na de capitulatie van de Duitsers vindt Hazelhoff Roelfzema dat zijn taak als adjudant erop zit, hoewel koningin Wilhelmina hem nog graag aan wilde houden. Hij vertrekt naar Canada en neemt hier een post aan als directeur van de Regerings Voorlichtings Dienst (R.V.D). Later probeert hij in Hollywood als acteur en scenarioschrijver aan de bak te komen, maar dit lukt hem niet en hij wordt journalist bij de NBC. In de jaren vijftig raakt hij betrokken bij een in München gevestigde propagandazender van de Amerikanen, genaamd Free Europe.

Hazelhoff Roelfzema is echter na de oorlog nog steeds betrokken bij een verzetsmissie om wapens te leveren aan de vechters voor de vrije Republiek der Zuid Molukken. Hij probeerde het transport zelf te voltooien met behulp van een watervliegtuig. Hij werd echter ontdekt door de Indonesiërs. Maar ondanks dat de geheime missie mislukte, heeft het echter

wel voor veel publiciteit gezorgd. Hazelhoff Roelfzema heeft dit aangewend om vervolgens aandacht te vragen voor de Zuid-Molukse zaak.

Na twee decennia getrouwd te zijn geweest met Midge, zijn Britse echtgenote met wie hij zijn zoon Erik jr. kreeg, scheidt Hazelhoff Roelfzema en hertrouwt hij in 1965 met Karin Steensma, met wie hij samen blijft tot zijn overlijden op 90-jarige leeftijd in 2007. Ze verhuisden naar Hawaii en eind jaren zestig zet Hazelhoff Roelfzema zich tot het afmaken van zijn verhaal, het opschrijven van zijn herinneringen. Hij was net na de oorlog al begonnen met het opschrijven van deze herinneringen en gebeurtenissen, want hij bleef een journalist en had al verslag gedaan van alles wat hij had meegemaakt. Het plan voor het boek was dus pas iets van later. Dit was mede omdat er ook net na de oorlog nog geen belangstelling voor was. Iedereen was blij dat alle ellende voorbij was en alles stond in het teken van de toekomst, niet terugkijken. Deze mentaliteit veranderde echter met het naderen van de viering van 25 jaar bevrijding. Rond deze periode verschijnen de eerste boeken over de oorlog en wordt de oorlog weer een bespreekbaar onderwerp. Dus ook een uitgever ziet wel iets in het werk van Hazelhoff Roelfzema. Het boek, met de titel *Het bol van de ratelslang*, verscheen in 1970. De verkoopcijfers vallen tegen, ze blijven steken op 30.000 exemplaren. Een jaar later is het boek dan ook opnieuw uitgebracht, maar dan onder de nu bekende titel *Soldaat van Oranje 1940-1945*.³⁰

3.2 Versies; boek, film, musical

Soldaat van Oranje vertelt dus het verhaal van verzetsheld Erik Hazelhoff Roelfzema. Erik en zijn vrienden studeren in Leiden en wonen samen in een huis van studentenvereniging Minerva. Ze genieten van het onbezorgde studentenleven, totdat de oorlog uitbreekt en de Duitsers in 1940 Nederland binnenvallen. Al snel komt de realisatie bij de dan ongeveer 23-jarige studenten dat niets meer hetzelfde is en hun levens drastisch zullen veranderen; vriendschappen zijn niet meer vanzelfsprekend en de oorlog zet alles op zijn kop. Alle relaties en verhoudingen onderling worden op scherp gezet en iedereen moet keuzes gaan maken; vechten voor vrijheid, volk en vaderland en het verzet ingaan, collaboreren met de Duitsers en dus doelbewust kiezen voor de vijand of berustend doorgaan met studeren en je kop in het zand steken. Ze moeten allemaal kiezen wie ze werkelijk zijn en waar hun loyaliteit ligt. Daarnaast is het de vraag wie vertrouw je en wie is te vertrouwen? Aan het begin vertrouwt

³⁰ Deze informatie is verkregen door het samenvoegen van twee bronnen: "Erik Hazelhoff Roelfzema: Soldaat van Oranje," Roy Sprangers, 2013, bezocht op 2 januari, 2014, <http://www.isgeschiedenis.nl/invloedrijke-mannen/erik-hazelhoff-roelfzema-soldaat-van-oranje/> en Robert Haagsma et. al., "Het verhaal van de Soldaat van Oranje," in *Soldaat van Oranje; de musical* (programmaboek). (Amersfoort: Drukkerij Wilco, 2013), p. 4-7.

Erik nog veel mensen, maar geleidelijk aan wordt hij steeds wantrouwiger. We zien ook dat kleine aspecten, beslissingen en keuzes een grote impact kunnen hebben op onderlinge verhoudingen, maar ook in het grotere geheel van de oorlog.

3.2.1 Soldaat van Oranje; het boek

Het boek is (grotendeels) autobiografisch en vertelt dus dit verhaal van de Leidse student, Engelandvaarder en piloot Erik Hazelhoff Roelfzema en zijn belevenissen ten tijde van de Tweede Wereldoorlog. Het boek, dat is opgedeeld in vier delen en 27 titelloze hoofdstukken vertelt per deel een onderdeel van de belevenissen van Erik Hazelhoff Roelfzema. Het eerste deel vertelt over de groep studenten waar Erik Hazelhoff Roelfzema ook deel van uit maakt. Eerst zijn het nog gewoon studenten, genietend van het studentenleven en we ontmoeten ze bij hun ontgroening voor de sociëteit Minerva. De jongeren denken dat het allemaal niet zo'n vaart zal lopen en dat Nederland neutraal zal blijven. Als vervolgens de Duitsers in mei 1940 Nederland binnenvallen en Nederland al na vijf dagen capituleert, verandert alles.

Het studeren op de universiteit gaat enige tijd door, alsof er niets aan de hand is, totdat de Duitse bezetters regels invoeren met betrekking tot de Joden op de universiteit en deze worden geweigerd. Er ontstaat protest onder de studenten en Hazelhoff Roelfzema schrijft dit protest uit in het 'Leidsch Manifest', ondertekend door de Leidse Studenten. De Duitsers sluiten hierop de universiteit voor enige tijd en dus moeten de studenten na gaan denken wat nu te doen en moeten ze keuzes maken; één gaat rustig verder met zijn studie, één loopt over naar de Duitsers en wordt uiteindelijk lid van de SS, een Joodse student moet onderduiken en de rest besluit, net als Erik Hazelhoff Roelfzema uiteindelijk ook doet (nadat hij enige tijd verder is gegaan met studeren en zijn doctoraalexamen heeft gehaald), om zich te gaan verzetten, te strijden voor het Vaderland. Hazelhoff Roelfzema merkt op een gegeven moment dat hij voelt dat hij iets moet doen en hij sluit zich aan bij het verzet. In eerste instantie door kleine dingen te doen voor het Nederlands verzet, maar later wil hij vluchten naar Engeland om vanuit daar het verzet te ondersteunen. Na vele mislukte pogingen om de oversteek naar Engeland te maken, lukt het uiteindelijk met het schip de St. Cergue.

In het tweede deel is Hazelhoff Roelfzema aangekomen in Engeland en wordt hij door de koningin onthaalt als Engelandvaarder. Hij is enige tijd luitenant bij de verbindingdienst en is ook verwickeld bij verschillende geheime diensten. Er blijkt sinds de capitulatie amper tot geen contact meer te zijn geweest met het Nederlands verzet en daarom zetten Hazelhoff Roelfzema en een paar oude bekenden een project op, genaamd 'Contact Holland'. Dit is een project om de communicatie weer op gang te krijgen en ze ondernemen voor deze operatie verschillende nachtelijke tochten terug naar Nederland om geheime agenten en

radioapparatuur naar Nederland te smokkelen. Dit project lijkt uiteindelijk minder succesvol te blijven en Hazelhoff Roelfzema besluit dat hij actief iets wil doen tegen de Duitse bezetters; hij wil piloot worden in het leger van de Britten. Deel drie vertelt over deze tijd als piloot bij de Royal Air Force (RAF), waar hij ondanks zijn slechte ogen toch slinks door de keuring heen komt. Als RAF-piloot voerde hij 72 missies uit, waarvan 25 op Berlijn. Voor zijn goede werk voor het verzet krijgt hij een onderscheiding in de Militaire Willemsorde en wordt hij adjudant van de koningin. Het vierde en laatste deel vertelt over de veilige terugkeer naar het bevrijdde Nederland en Hazelhoff Roelfzema's laatste dagen als adjudant van de koningin. Met de terugkeer in Nederland komt bij Hazelhoff Roelfzema het besef van de impact van de oorlog en wat dit voor effect heeft op de Nederlandse bevolking en ook op hem zelf. Hij heeft enige tijd nodig om dit te verwerken en schrijft dan het boek, om dit alles te kunnen verwerken.

Het boek is in vele oplagen verschenen sinds de eerste druk uit 1970. De verkopen rezen de pan uit toen Hazelhoff Roelfzema werd gevraagd door Willem Duys voor zijn dan veelbekeken praatprogramma. Hierna wordt *Soldaat van Oranje* een bestseller. Bovendien wordt hij de eerste auteur van een boek waarvan in Nederland meer dan een miljoen exemplaren worden verkocht³¹. Het boek is ten tijde van de film en ook met de komst van de musical ook meerdere malen opnieuw uitgegeven en de drukken lopen op tot de negentiende. Hazelhoff Roelfzema wordt als auteur van deze oorlogsmemoire de verpersoonlijking van het verzet en de Nederlandse ondergrondse ten tijde van de Tweede Wereldoorlog. De oorlogsmemoire van Hazelhoff Roelfzema laat zien wat de oorlog met de mensen doet en welke keuzes men dan maakt of moet maken.



foto 3: Verschillende kanten van de boekversie van *Soldaat van Oranje* (ca. 1970 - 2010)

³¹ Robert Haagsma et. al., "Het verhaal van de Soldaat van Oranje," in *Soldaat van Oranje; de musical* (programmaboek). (Amersfoort: Drukkerij Wilco, 2013), p. 6.

3.2.2 Soldaat van Oranje; de film

Onder dezelfde titel, *Soldaat van Oranje*, is het verhaal ook in 1977 verfilmd door Paul Verhoeven, met in de titelrol Rutger Hauer. Het scenario is geschreven door Gerard Soeteman, Rob Houwer is de producent, het camerawerk is van Jost Vacano en de muziek is van Rogier van Otterloo. De film ging in première op 22 september 1977 in het Tuschinski Theater in Amsterdam. *Soldaat van Oranje* werd destijds de grootste en met een budget van ongeveer 2,5 miljoen de duurste Nederlandse speelfilm en trok 1,5 miljoen bezoekers³². Het epos over de meest dramatische periode uit de Nederlandse geschiedenis werd over het algemeen ook zeer goed ontvangen, in zowel binnen- als buitenland en was de officiële Nederlandse inzending voor de Oscars van 1977. De film is in 2006 ook door filmwereld.net uitgeroepen tot beste Nederlandse film aller tijden³³.

De film begint met een flashforward van een bioscoopjournaal, waarbij een voice-over het blijde nieuws vertelt van de terugkomst van koningin Wilhelmina op Nederlandse bodem. We zien Erik Lanshof (zoals Hazelhoff Roelfzema wordt genoemd in de film) als adjudant van de koningin. Vervolgens zijn we in Leiden, eind jaren dertig; we zien verschillende jonge studenten die een vernederende ontgroening ondergaan om lid te worden van de Minerva sociëteit. Guus, de praeses, gooit een soepterrine over het hoofd van Erik en hij raakt gewond. Na het incident en als de ontgroening erop zit worden de twee vrienden en Erik gaat in een kamer wonen in het studentenhuis waar Guus ook woont. Samen met Alex, Jan, Jack en Robbie, nemen ze een borrel op de nieuwe vriendengroep.

Hierna gaan we over naar de tennisbaan, waar de jongens een potje aan het tennissen zijn. De radio onderbreekt hen en een aankondiging wordt gedaan waarin wordt gezegd dat de Britten de Duitsers de oorlog hebben verklaard. In eerste instantie nemen de jongens het allemaal niet te zwaar op en gaan ze ervan uit dat Nederland weer neutraal zal blijven, net als in de Eerste Wereldoorlog. Jan, de Joodse jongen uit de groep en Alex, wiens moeder Duits is en lid is van de NSB, gaan beiden het leger in. Als de Duitsers bombardementen beginnen uit te voeren op Nederland proberen Erik en Guus ook om zich aan te melden voor het leger. In rok vertrekken ze naar een basis om zich in te schrijven, waar echter door een getraumatiseerde legerofficier hen wordt gezegd dat ze over tien dagen terug moeten komen. Kort hierna capituleert Nederland.

³² Aart van Grootheest (2007). "Soldaat van Oranje: The making of". *nederlandsfilmdoek.nl* (gearchiveerd op archive.org)

³³ "Soldaat van Oranje beste Nederlandse film," FOTV, bron ANP (2006), bezocht op 6 januari, 2014, <http://www.filmtotaal.nl/artikel.php?id=6773>

Esther is de vriendin van Robbie, een vriend van Erik. Robbie heeft een radiozender in zijn schuur, waarmee hij contact opneemt met het verzet in Londen. Robbie zorgt voor een oversteek naar Engeland voor Erik. Hun Joodse vriend Jan, bokskampioen van de universiteit, raakt in een gevecht met twee anti-Semitische collaborateurs, omdat deze twee een Joodse verkooptman lastigvielen. Jan wordt gezocht en derhalve staat Erik zijn plek in het vliegtuig af aan Jan. Maar als de mannen moeten worden opgehaald, worden ze betrap door de Duitsers en ze raken in gevecht. Erik weet te ontsnappen, maar Jan wordt opgepakt.

Erik heeft een affaire met de vriendin van Robbie. Dit is ook zijn dekking als hij gevraagd wordt langs te gaan bij wat mensen van het verzet, omdat hij in de gaten wordt gehouden door de Sicherheits Dienst (SD). De eerst volgende keer dat we Alex zien is dat wanneer Erik hem ziet tijdens een militaire parade. We zien echter dat hij zich heeft aangesloten bij de Duitsers en nu werkt voor de SS. Enige tijd later wordt Erik opgepakt en naar de gevangenis overgebracht. Hier ziet hij Jan, voor de laatste keer, maar niet voordat Jan hem doorseint dat Van der Zander de verrader is in Londen. Kort hierna wordt Jan gefusilleerd. Robbie's geheime radiozender wordt ontdekt en de Gestapo dwingt hem samen te werken met hen als een spion, door te dreigen dat ze anders zijn vriendin Esther, die Joods is, iets aan zullen doen.

Erik probeert weer te vluchten naar Engeland. Dit keer wordt hij getipt door Nico over een Zwitsers schip. Aan boord van het schip komt hij zijn vriend Guus weer tegen en zijn ze weer herenigd. Ze worden onderweg opgepikt door een schip van de Britse marine en komen zo in Londen. Hier ontmoet Erik Van der Zanden, in zijn ogen de verrader, en hij probeert hem te neer te schieten. Van der Zanden blijkt het hoofd van Centrale Inlichtingen Dienst en vertrouwenspersoon van de koningin te zijn. De mannen worden vervolgens als Engelandvaarders onthaald door de koningin. Project 'Contact Holland' wordt opgezet en de bedoeling is dat er mensen en apparatuur worden opgehaald in Holland en Engeland. Een van de mannen moet echter ook achterblijven in Holland, om alles goed te laten verlopen. De eerste missie wordt Guus gedropt op het strand van Holland.

Als Erik terugkomt naar Holland om Guus en een aantal verzetsleiders op te halen, is Robbie er ook bij op het strand. Erik heeft de groep helaas nooit eerder kunnen waarschuwen voor Robbie en daarom is hij erbij, als ook een groep Duisters die hen is gevolgd om ervoor te zorgen dat ze niet kunnen vluchten. Op zijn weg naar het strand komt Erik Alex tegen op een Nazi feestje. Ze dansen hier samen een tango, omringd door de andere gasten. Erik kan ontsnappen en gaat terug naar het strand. Hij komt Guus tegen en waarschuwt hem over Robbie. Erik gaat naar de groep, terwijl Guus vlucht. Als Erik bij Robbie en de anderen is merkt Robbie dat Erik weet van zijn samenwerking met de Duitsers en probeert hij te

vluchten. De Duitsers nemen hen onder vuur en de verzetsleiders overleven het helaas niet. Guus vlucht over land en Erik ontvlucht via het Britse schip. Hij keert terug naar Londen.

Guus ziet Robbie op straat en schiet hem neer, omdat hij hen had bedrogen en verraden. Guus wordt opgepakt, gemarteld en onthoofd. Alex, die met de Duitsers in Rusland aan het vechten is, wordt gedood door een handgranaat die een jongen, die hij beledigd heeft toen hij hem smeekte om voedsel, in zijn wc hokje gooit als hij hierop zit. Erik wil piloot worden bij de RAF, wat hem lukt door een list met de lens van zijn bril tussen zijn vingers. Hij voert verschillende opdrachten uit en gooit bommen op Duits grondgebied. Erik wordt later aangewezen als de persoonlijke adjudant van de koningin. In deze hoedanigheid vergezelt hij de koningin terug naar Nederland aan het einde van de oorlog. We zijn zo weer terug bij het begin van de film; het bioscoopjournaal. We zien Erik nog teruggaan naar het huis van Robbie, waar hij Esther tegen komt. Haar haar is afgeknipt, omdat men achter Robbie's daden was gekomen en haar ook schuldig achtte hieraan. Als laatste gaat Erik langs bij een oud mede-student, Jack. Hij heeft gedurende de oorlog zijn opleiding voortgezet en heeft zo de oorlog overleefd en zijn diploma Rechten behaald.

Wat opvalt aan de film is dat de namen veranderd zijn. Zelfs de naam van Erik Hazelhoff Roelfzema is veranderd, want in de film wordt hij Erik Lanshof genoemd. Zijn vriend en praeses van het Leidse studenten Corps Minerva heet in de film Guus le Jeune, terwijl hij in het echt Ernst Willem de Jonge heette. Echter dit personage Guus is ook niet direct een representatie van slechts Ernst Willem de Jonge, omdat hij ook deels karakteristieken heeft van de werkelijke Peter Tazelaar, als ook Bob van der Stok. Daarnaast is ook de naam van de particulier secretaris van de koningin anders; deze heet in werkelijkheid Van 't Sant en in de film wordt hij Van der Zanden genoemd.

Daarnaast zijn ook de vrouwelijke rollen groter gemaakt. Zo hebben we de Joodse Esther, vriendin van Robbie en minnares van Erik, die onderdeel lijkt te zijn van de vriendengroep. Dit is ook een aspect dat een liefdesrelatie toevoegt aan het oorspronkelijke verhaal. Wat ook wordt gedaan met Susan, de Britse soldaat, waar zowel Guus als Erik wat mee hebben. Het wordt zo een aantrekkelijkere, conventionele en meer fictieve versie van het oorspronkelijke verhaal, wat het publiek meer moet aanspreken.



foto 4: Verschillende kaften van de DVD van Soldaat van Oranje

3.2.3 Soldaat van Oranje; de musical



foto 5: Poster Soldaat van Oranje; de musical

Het verhaal van de Soldaat van Oranje is later ook bewerkt tot een (musical)voorstelling en deze speelt al vanaf 30 oktober 2010 in de TheaterHangaar te Katwijk (voormalig militair vliegveld Valkenburg) en heeft momenteel de titel langstlopende musical op zijn naam staan. In een regie van Theu Boermans, script van Edwin de Vries, muziek van Tom Harriman, liedteksten van Pamela Philips Oland en Frans van Deursen wordt het verhaal van de Soldaat van Oranje, Erik Hazelhoff Roelfzema en de indrukwekkende

historie opnieuw tot leven gebracht. De producenten van de voorstelling zijn Fred Boot en Robin de Levita en de titelrol is in de oorspronkelijke cast gespeeld door Matteo van der Grijn. Deze versie is ook weer een groot succes met tot nu toe al meer dan 1,1 miljoen bezoekers³⁴. De voorstelling, waarbij het publiek op een draaiende tribune zit wordt een totaal ervaring voor de bezoeker, het wordt een immersieve ervaring door de vele projecties, mooie decors en de draaiende tribune. Het wordt ook documentairetheater genoemd en is als educatieve voorstelling populair onder scholen en scholieren.

³⁴ Tom Tates, "Monsterproductie Soldaat van Oranje is 'een supermerk'," *Algemeen Dagblad*, 25 september, 2013, bezocht op 6 januari, 2014, <http://www.ad.nl/ad/nl/1002/Showbizz/article/detail/3515696/2013/09/25/Monsterproductie-Soldaat-van-Oranje-is-een-supermerk.dhtml>

De musical begint met een gesloten decor; we kijken tegen een wand waarop verschillende projecties te zien zijn van een vredig Holland, eind jaren dertig, voor de oorlog. Vervolgens openen de wanden en zijn we in studenten sociëteit Minerva. De ontgroening van Erik en zijn vrienden is gaande. We zien hoe de nieuwe jongens worden vernederd en aangepakt door de jongens van Minerva. Het incident met de soepterrine zien we plaatsvinden, omdat Erik niet zo ver mee wil gaan in de onvoorwaardelijke gehoorzaamheid die wordt verwacht. Erik is nog steeds zelf baas.



foto 6: Het incident met de soepterrine

De groep doorstaat uiteindelijk de ontgroening en de jongens worden vrienden. Een aantal van hen woont samen in de Rapenburg, een studentenhuis, wat de uitvalsbasis is van de groep. Als praeses Fred slaagt geeft hij een afstudeergala waar iedereen heen gaat. Erik zit hier achter huisgenootje Charlotte aan, die de vriendin is van zijn vriend Paul. Tijdens het feesten en terwijl Ada, een andere vriendin van de groep, aan het zingen is wordt het feest abrupt verstoord door een bericht van de koningin op de radio, waarin zij verklaart dat de Duitse Wehrmacht de afgelopen nacht een plotselinge aanval op Nederlands grondgebied heeft gedaan. De sfeer wordt ernstiger als men de dreigende oorlog overdenkt.



foto 7: Het nieuws van de koningin over de radio

Erik en een aantal maten willen meteen beginnen met vechten tegen de Duitsers. Nog in rok van het gala springen ze op de motor en rijden ze langs verschillende militaire posten om zich aan te willen melden voor het leger. De jongens worden echter steeds afgewezen en erop gewezen dat ze eerst een periode moeten afwachten tot het papierwerk geregeld kan zijn.

Later, terug op de Rapenburg, krijgt de Joodse Bram een brief waarin staat dat zijn broer aan het front is omgekomen. Dit is een ogenblik waarop de oorlog dichterbij begint te komen in de levens van de jongeren, die tot dan toe gewoon op dezelfde voet van leven door waren gegaan. Ook wordt er gebeld voor Anton, wiens Duitse moeder, die lid is van de NSB, is gearresteerd. Anton wil langs gaan en vraagt Erik mee, maar Erik, die zich nu steeds meer bewust is van het feit dat het echt oorlog is, wil niet met hem mee naar zijn Duitse moeder, ondanks dat hij en Anton al lange tijd vrienden zijn en de ouders van Anton Erik zien als een zoon. Maar Erik vindt dat zij fout zitten, met waar zij in geloven en wil zich hier niet in mengen. We zien hier de eerste scheuren in de onderlinge vriendschap van de twee en we zien de twee verschillende kanten langzaamaan ontstaan; Anton die zich aan zal sluiten bij de Duitsers en Erik die zal strijden aan de kant van de Hollanders.



foto 8: De Rapenburg; Anton krijgt een telefoontje

Ten tijde van de bombardementen op Rotterdam en de capitulatie van Nederland na vijf dagen komt het nieuws ter oren dat de koningin naar Engeland is vertrokken. Erik is in eerste

instantie boos op de koningin, dat ze gewoon is gevlucht terwijl het volk haar nu nodig heeft. Maar Erik realiseert zich dat ze wel moest gaan en besluit dat hij ook wat wil gaan doen; hij wil meedoen in de strijd tegen de Duitsers. Hij wil naar Engeland gaan, om vanuit daar met de Britten mee te vechten tegen de Duitse bezetters. Samen met Chris, Fred en Charlotte probeert hij in een roeibootje de oversteek naar Engeland te maken, maar dit mislukt helaas.



foto 9: Poging tot oversteek naar Engeland

Vervolgens gaan we over naar de tweede verhaallijn van de voorstelling, namelijk koningin Wilhelmina. Zij is met tegenzin vertrokken naar Engeland; ze had liever bij haar volk gebleven en heeft nu het gevoel dat ze haar volk in de steek heeft gelaten. Ze is vooral boos op haar regering die haar naar Engeland heeft gestuurd en haar verbiedt iets te doen. Ondanks dat haar krijgsmacht is verslagen, heeft ze nog steeds hoop voor het verzet. Ze is ervan overtuigd dat het verzet zal helpen om de Duitsers te overwinnen.

Als we weer terug gaan naar Erik, zijn de eerste maatregelen tegen de Joden opgesteld in de universiteit. De studenten dienen allemaal een document te ondertekenen waarin ze

verklaren niet Joods te zijn en zo worden de Joden buitengesloten uit het studentenleven van de universiteit. Als er mensen op willen staan om te gaan tekenen probeert Erik hen te overtuigen om het niet te doen; “Denk je soms dat dit ons leven niet raakt? Wachten we tot de storm overwaait. Onze vrienden kapot worden gemaakt”. Hij doelt hier op hun eigen vriend Bram, die ook Joods is. Erik probeert te zeggen dat ze de oorlog niet onopgemerkt voorbij kunnen laten gaan, het zal je leven hoe dan ook raken en je kunt beter vechten, er iets aan doen. Niks doen is schandelijk en dus ook geen optie, voor Erik. “Als wij niets doen, wie dan?” vraagt Erik. Hij weet dat het aan hen is om iets te doen en niet hun kop in het zand te steken. Hij is ervan overtuigd dat ze niet kunnen doen alsof er niks aan de hand is overtuigd vele van de studenten dat ze inderdaad moeten strijden tegen de bezetting.

Een aantal van de vrienden is ook echt wat gaan doen en is in het verzet gegaan. Paul heeft een geheime radiozender en zend berichten naar Londen, Charlotte regelt valse persoonsbewijzen en Erik doet ook wat dingen in het verzet. Tijdens een illegale radiozending vanuit de Rapenburg, waarbij Erik, Fred en Bram contact proberen te maken met Londen, worden ze betrapt. Fred kan ontsnappen via het dak, maar Erik en Bram kunnen niet snel genoeg ontkomen en worden opgepakt. Ze worden in de cel afgetuigd en ondervraagd door een oude bekende; Anton. Hij is nu een SS-officier en zijn vriendin, oud vriendin van de groep, Ada is zijn assistente geworden. Zij is verblind door de liefde recht achter Anton aan gelopen naar de vijand. Na enige tijd van ondervraging en mishandeling wordt Erik uiteindelijk vrijgelaten. Zijn Joodse vriend Bram wordt echter niet vrijgelaten, maar gefusilleerd.

Als Erik terug komt op de Rapenburg gaat hij naar Charlotte. Hij vertelt haar dat hij nu echt naar Engeland wil en zij zegt dat ze hem kan helpen. De twee vinden hun weg naar elkaar en ze bedrijven de liefde. Charlotte helpt Erik aan papieren om de oversteek naar Engeland te kunnen maken met het schip St. Cergue. Na een moeilijk afscheid vertrekt Erik met dit schip naar Engeland. Op het schip komt hij oude vrienden Chris en Fred tegen. De drie maken gezamenlijk de oversteek.

Aangekomen in Engeland moeten de drie Engelandvaarders op de thee komen bij koningin Wilhelmina, die elke Engelandvaarder persoonlijk wil ontvangen, om op de hoogte te blijven van de situatie in Nederland. De mannen zien dat er dus nog wat te verbeteren valt aan de onderlinge communicatie tussen het Nederlandse verzet en Londen. Vervolgens worden de mannen naar het Britse leger gebracht. Hier zetten zij project ‘Contact Holland’ op, om dit verbeterd communicatienetwerk op te



foto 10: Op audiëntie bij koningin Wilhelmina

kunnen zetten. Aan de hand van een wedstrijd op de schietbaan wordt besloten wie de belangrijke taak in Nederland zal gaan vervullen en het blijkt Fred te worden. Als het plan voltooid is leggen ze het de koningin voor en zij wenst hen een behouden vaart op hun overtocht terug naar Holland.



foto 11: Erik en Carlotte op het strand

Eenmaal terug aangekomen in Holland zal Fred bezet gebied weer in moeten om de Nederlandse kant van het project te leiden en zendapparatuur te verdelen. Erik en Fred worden aan wal gezet en hier ontmoeten ze Charlotte. Erik en Charlotte hebben een moment; ze weten dat ze van elkaar houden en dat alles nu lastig is met de oorlog. Toch vraagt

Erik Charlotte om met hem te trouwen. Ze zegt ja en hierna moeten ze verder met het plan. Fred en Charlotte moeten een weg zien te vinden door het Kurhaus, waar op dat moment een groot Nazi feest aan de gang is. Net voor ze naar binnen gaan komen ze Ada tegen, die op het feest is met haar SS'er vriend Anton. Ada en Charlotte praten wat en Ada gaat ervan uit dat zij ook zijn overgelopen naar de Duitsers, aangezien Fred een Nazi uniform aanheeft. Ze zijn dus nog niet betrapt in hun plan en komen uiteindelijk weg zonder veel tegenslag.

Erik wil nog even bellen met zijn ouders en is dus nog op het strand. Als hij terug loopt richting het strand om naar het Britse schip te komen, komt hij een dronken Anton tegen die zich even heeft afgezonderd van het feest. De twee raken in een heftige tweestrijd verzeild waarin Anton Erik beschuldigingen naar de kop gooit dat hij hem, zijn vriend, heeft laten vallen, omdat zijn moeder Duits was. Anton vind dat Erik er niet voor hem was toen hij hem nodig had. Erik bevraagt Anton waar zijn principes gebleven zijn, waar de oude Anton met zijn hart en geweten heen is. Erik beschuldigd Anton ervan dat hij hen de rug heeft toegekeerd, de gehele vriendengroep en dat alles in zijn zucht naar roem en glorie. Hij vind dat Anton een landverrader is en zegt hem dat hij nog wel zal boeten voor zijn daden. Anton pakt zijn pistool en richt op Erik. Erik zegt hem na te denken over wat hij doet en vooral voor wie en waarom hij het doet. Hitler zou hem toch niet eens kennen en geeft niks om hem, hij is slechts een pion. Anton is ervan overtuigd dat hij aan de goede kant vecht, dat



foto 12: Erik en Anton op het strand voor het Kurhaus

de Führer zal winnen. Uiteindelijk hebben beide mannen hun pistool getrokken, Erik beschuldigd Anton ervan een laffe Nazi te zijn en be vraagt hem wat hem belet hem neer te



foto 13: Charlotte wordt gearresteerd

schieten en in een vlaag schieten beide op elkaar. Erik heeft Anton geraakt in zijn been en kan ontkomen. Hij springt de zee in en zwemt naar het Britse schip, waarmee hij ontkomt.

Charlotte wordt later gearresteerd voor haar daden in het verzet. Ze komt in een zelfde cel als Erik en Bram hebben gezeten en wederom is Anton de verhoorder. Hij

mishandelt haar om informatie los te krijgen en probeert zijn handen op haar te leggen. Ada ziet dit en stopt Anton vervolgens. Charlotte wordt overgebracht naar een concentratiekamp, maar net voordat ze weg wordt gebracht kan ze via Ada een bericht over laten brengen naar Fred. Ze geeft bericht door over Paul's verraad en een liefdesbericht voor Erik.

Erik en Chris krijgen bij terugkomst in Engeland voor hun werk voor 'Contact Holland' en hun verzetswerk de Militaire Willemsorde. De koningin is zeer tevreden met hun werk voor de ondergrondse. Terug in Holland zien we Fred, die nu weet van het verraad van Paul en hij gaat achter hem aan en doodt hem, waarna Fred zelf wordt opgepakt. Daarna krijgen we Charlotte nog een laatste maal te zien; we zien haar kaalgeknipt, uitgemergeld en in vodden zitten temidden van prikkeldraad. Ze overlijdt.

In Engeland gaan Erik en Chris bij de Royal Air Force en voeren ze samen missies uit op Duits grondgebied en zo ook op Berlijn. Als uiteindelijk de zege voor de Geallieerden behaald is gaat Erik, die nu adjudant van de koningin is, met de koningin mee terug naar Nederland. Ze komen aan in de Dakota en worden met het Wilhelmus onthaald. Eenmaal terug vraagt de koningin of Erik haar persoonlijk adjudant wil blijven, maar Erik bedankt voor de eer. Hij gaat op een tocht door Nederland om te kijken wat de oorlog ermee heeft gedaan. Hij ziet de verwoesting die het land heeft doorgemaakt en de vrede en vrijheid waarin het nu gelukkig verkeerd. Onderweg komt hij ook de leden van de vriendengroep tegen. Zo komt hij op de fusilleerplaats van Bram en legt hier bloemen neer. Hij komt langs het Kurhaus, waar we Anton zien die zichzelf heeft verhangen. En hij komt langs een verwoest deel van de stad, waar we een aantal Nederlanders zien die Ada vast hebben gebonden, haar haar afknippen en uittrekken en haar een bordje met 'moffenhoer' om hebben gedaan, omdat zij in de oorlog met Anton was. Erik maakt haar los en laat haar gaan. Ook komt hij Victor nog tegen, ook een oude vriend en studiegenoot. Hij heeft de oorlog overleefd door zich alleen bezig te houden met zijn studie en

verder zijn kop in het zand te steken. We zien zo de grote destructie van de oorlog en wat er achteraf van overblijft. Alleen Erik en Chris zijn redelijk ongedeerd de oorlog doorgekomen. Erik is echter zijn geliefde kwijt en veel van zijn beste vrienden; zo is hij Anton al aan het begin van de oorlog kwijtgeraakt, toen hij besloot te kiezen voor de vijand en vele anderen gedurende het verloop van de oorlog. De verwoesting is zichtbaar, zowel in de persoonlijke verhalen als ook in de Nederlandse samenleving.



foto 14: Erik ziet de nieuwe dageraad voor een bevrijd Holland

De musical *Soldaat van Oranje* vertelt dit verhaal in een theatersetting. De Theaterhangaar is een voormalig vliegtuighangaar op vliegveld Valkenburg en is speciaal voor deze voorstelling omgebouwd tot een theater. Het podium is een ronde set met verschillende decors, zoals de studentensociëteit Minerva, het Kurhaus, Paleis Noordeinde, de zee en zelfs de landingsbaan van het vliegveld wordt gebruikt wanneer de koningin terugkomt uit Engeland in een echte Dakota.

Het publiek bevindt zich op een ronde tribune temidden van het cirkelvormige podium en kan draaien, waardoor het langs de verschillende sets en decors komt. Onder begeleiding van projecties die ons sfeerimpressies, beelden en informatie geven, afhankelijk van de tijd in het verhaal, draaien we van decor naar decor. De 180 graden projecties zijn soms ook onderdeel van het decor, zoals wanneer Erik Hazelhoff-Roelfzema zijn overtocht maakt naar Engeland. Deze sets, grote decors en gigantische projecties zorgen ervoor dat je je als toeschouwer in een filmische omgeving waant, waardoor je als toeschouwer het idee hebt dat je er echt in zit; een immersieve ervaring.

De persoonlijke vertellingen zorgen daarnaast ook voor meeleven. Als toeschouwer ga je op in deze persoonlijke verhalen en leef je mee met de personages en hun keuzes en beslissingen in deze moeilijke tijd. Je kunt goed meeleven met Erik Hazelhoff-Roelfzema die ervoor kiest om in het verzet te gaan en te strijden voor vrijheid. Hij laat zo zijn identiteit zien van een verzetsstrijder, een vrijheidsstrijder en een echte Nederlander in dat opzicht, die zijn loyaliteit legt bij volk en vaderland. Maar toch kan je als toeschouwer ook meeleven met

Anton; hij was in de studietijd de beste vriend van Erik, maar hun wegen scheiden als Anton doelbewust voor de kant van de Duitsers kiest. Hij staat nu aan de kant van de Duitsers en is dus de vijand, maar gezien zijn omstandigheden is dat tot op zekere hoogte te begrijpen. Zijn moeder is Duits en is aan het begin van het verhaal opgepakt, alleen omdat ze Duits is. Dit gaat voor Anton veel te ver en drijft hem uiteindelijk in de richting van de Duisters. Ook zijn vriendin Ada kiest de kant van de Duitsers, mede door haar liefde voor Anton. Met beide loopt het slecht af; Anton verhangt zichzelf uiteindelijk om zijn eigen keuzes, nadat Erik hem genade heeft getoond door hem te laten leven en Ada wordt uitgemaakt voor ‘moffenhoer’ en wordt letterlijk kaalgeplukt. We kunnen zo als toeschouwer ons verplaatsen in de verschillende personages, of ze nou het verzet in gaan zoals Erik, Chris en Erik’s vriendin Charlotte, die het helaas niet overleefd in een concentratiekamp, hun kop in het zand steken en door studeren zoals Victor, of bewust aan de kant van de Duitsers gaan staan, zoals Anton en Ada. We kunnen al hun innerlijke strubbelingen en keuzes begrijpen en kunnen zo hun loyaliteiten ook begrijpen, ondanks dat we het er niet altijd mee eens zullen zijn. Al deze ervaringen geven een goed beeld van hoe het moet zijn geweest in die tijd, hoe moeilijk het is geweest om keuzes te maken, want elke keuze heeft zijn consequenties.

Het meeleven met de personages geschiedt door de verschillende scènes en dialogen, maar ook de muziek speelt hierin een grote rol. De muziek zorgt voor een dieper begrip en sympathie voor de verschillende personages en zo leeft het publiek meer met hen mee. We komen er zo achter hoe het is voor Bram, een joodse jongen, als hij wordt gearresteerd door de Duitsers en wordt gefusilleerd; de muziek en de tekst die hij hier heeft, laten zien hoe het voor hem is, dat het een angstige en eenzame aangelegenheid is en dat hij het er moeilijk mee heeft, maar uiteindelijk toch zijn rust en vrede erin vindt, wat we zien in zijn prachtige moderne dans solo.

Een ander muzikaal stuk waarin we een personage beter begrijpen en beter mee kunnen leven is het nummer ‘Zedenpreek’ waarin we een confrontatie hebben tussen Anton en Erik; hierin komt de teleurgesteldheid van Anton ten opzichte van Erik naar voren over zijn laksheid en gebrek aan medeleven ten tijde van het begin van de oorlog, toen de ouders van Anton op werden gepakt en dat terwijl ze elkaars beste vrienden waren, bijna familie. We begrijpen zo dat dit voor hem het omslagpunt is geweest waarop hij Erik en zijn oude studievrienden de rug heeft toegekeerd en uiteindelijk heeft gekozen voor de Duitsers. We krijgen hier een confrontatie tussen twee tegengestelde kanten en, zoals Hegel het heeft beschreven in een theorie over de tragedie, we zien hier dan ook een ‘collision of equally justified powers’³⁵, want

³⁵ Jennifer Wallace, *Cambridge Introduction to Tragedy*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), p. 122

we hebben twee machten tegenover elkaar staan, die op het eerste gezicht goed tegen kwaad lijken te vertegenwoordigen, maar elk hun gelijk hebben voor de genomen beslissingen en gemaakte keuzes, waardoor het beide 'goeden' worden. Doordat we meeleven met de verschillende karakters en de verschillende verhalen zo dan ook goed meekrijgen, zien we de motivaties achter de acties, van beide kanten, en kunnen we ook van beide de rechtvaardiging inzien.

In de musical zien we ook weer een verandering in namen en personages. Ondanks dat het natuurlijk gebaseerd blijft op het oorspronkelijke verhaal van Erik Hazelhoff Roelfzema is het wel een narratieve, fictionaliserende versie van de ware gebeurtenissen. We zien hier versimpelde versies van personages en net als in de film personages die zijn samengevoegd tot één personage of een nieuw personage. Als ze zich zouden houden aan de oorspronkelijk karakters, zoals ze worden genoemd in het boek, zouden het te veel personages worden voor een film of voorstelling. Een gevolg hiervan zou zijn dat de verhaallijn onduidelijker wordt. Het samenvoegen van personages is zo dan ook gedaan om voor meer helderheid te zorgen voor de toeschouwer en het zorgt voor meer eenvoud in het verhaal.

Het gevolg van het verminderen van het aantal personages of karakters is natuurlijk wel dat sommige (belangrijke) historische gebeurtenissen uit het werkelijke verhaal, moeten worden toegeschreven aan andere karakters uit het verhaal. Wellicht ook dat daarom af wordt geweken van de namen uit het oorspronkelijke verhaal, om zo aan te geven dat de karakters ook afwijken van deze werkelijke personen en zo ook om verwarring met de werkelijke personen te vermijden. Ook zijn de namen in de musical weer anders dan namen uit de film, omdat de karakters in de musical ook weer afwijken van de karakters in de film.

Als de makers de veelheid aan karakters zouden behouden, zou het hele geromantiseerde idee van de vriendengroep die we volgen in oorlogstijd geheel wegvallen. Te veel karakters maken het lastiger om mee te leven met de karakters, omdat steeds over wordt gegaan van het ene karakter naar het andere, zonder veel diepgang. Minder personages leiden tot meer achtergrondverhalen, waardoor we als toeschouwer de keuzes die de karakters maken kunnen zien en kunnen begrijpen, doordat we hun posities te zien krijgen en uitgelegd krijgen. Met een te veel aan karakters zou dit niet mogelijk zijn.

Daarnaast leidt het idee van een vriendengroep, bestaand uit een klein clubje jongeren, die elk een eigen keuze moet maken in oorlogstijd tot heftigere verhalen en tegenstellingen dan als de karakters niet zo hecht verbonden zouden zijn geweest aan het begin. Dit idee van de hechte groep is zo van groot belang om de onderlinge keuzes duidelijk te krijgen en welke beslissingen tot welke gevolgen kunnen leiden. Zo zien we dat de keuze van Erik om niet mee te gaan naar de ouders van Anton, als deze in het begin van de oorlog worden opgepakt,

uiteindelijk leidt tot een scheiding van zijn weg en die van Anton; Anton gaat uiteindelijk bij de NSB en vervolgens de SS, wat een grote kloof tussen de twee bewerkstelligt. De een kiest voor volk en vaderland en gaat het verzet in en de ander kiest uiteindelijk doelbewust voor de vijand en ook voor het strijden tegen zijn vrienden en wordt een pion van Hitler.

Ook zijn er nog een aantal liefdeslijnen in het verhaal toegevoegd. Dit om het ook een romantisch aspect te geven. Dit zorgt ook weer voor een heftigere beleving van wat keuzes maken in oorlogstijd voor gevolgen kan hebben in een persoons leven. Ook is een liefdesverhaal vaak onderdeel van een narratief en verwachten we als toeschouwer hier ook iets van te zien. De makers hebben besloten om Erik een vriendin te geven die net als hem verzetswerk wil verrichten. Zij strijden beiden in het verzet, voor volk en vaderland. Erik overleeft de oorlog, omdat hij nooit echt is opgepakt voor zijn verzetswerk, maar Charlotte wordt wel betrappt en gearresteerd. Zij wordt dan overgebracht naar een concentratiekamp en overleeft de oorlog helaas niet. Dit is iets wat velen in de oorlog zal zijn overkomen; het verlies van een geliefde.

Een ander liefdesverhaal, wat ook niet goed afliep, zien we in Anton en Ada. Anton loopt gedurende de uitbraak van de oorlog over naar de Duitsers, voornamelijk vanwege de slechte behandeling van zijn moeder aan het begin van de oorlog als ze gearresteerd wordt voor het feit dat ze lid is van de NSB. Anton is het hier niet mee eens en vind het schandalig hoe met deze mensen om wordt gegaan, alsof het gevangenen zijn, terwijl ze volgens hem niks hebben misdaan. Ada, die verliefd is op Anton, kiest ervoor om voor de liefde te gaan en kiest dezelfde kant. Uiteindelijk onder druk bezwijkt Anton en hangt hij zichzelf op. Zij wordt als moffenhoer beledigd en mishandeld. Zo is het velen vergaan die relationeel omgingen met Duitse mannen.

Het enige geslaagde liefdeskoppel dat we in de voorstelling zien is Chris met hofdame Tessa. De twee ontmoeten elkaar als Erik, Fred en Chris als Engelandvaarders op audiëntie mogen komen bij de koningin. Als Chris uiteindelijk de missies overleeft en terugkeert in Engeland is Tessa er om hem op te wachten en kunnen zij een leven samen beginnen. Chris is zo de enige die een gelukkig leven over lijkt te hebben gehouden aan de oorlog. Alle anderen hebben alleen verwoesting en verdriet overgehouden van de oorlog.

3.3 Verschuiving; popularisering?

We zien dus dat er verschillende versies van het verhaal door de jaren heen zijn gemaakt en uitgebracht. Het verhaal is eerst uitgebracht in boekvorm, een memoire, later als film en nu in musicalvorm. Er lijkt sprake te zijn van een steeds populairder medium waarin het verhaal wordt verteld. We weten echter al jaren dat het verschil tussen de zogenaamde hoge- en lage

cultuur steeds minder is geworden en dat de grens steeds verder vervaagd. Dit omdat de postmodernisten gingen spelen met citaten uit de 'hoge' en 'lage' cultuur, die ze dan met elkaar laten botsen. Daarnaast worden verschillende stijlen en stijlelementen uit verschillende historische perioden bij elkaar gebracht. Zo worden de twee samengebracht en de grenzen vervaagt.

Sinds de jaren vijftig is de afstand tussen de traditionele, hogere kunsten en de voorheen als lager beschouwde cultuurvormen aanzienlijk verkleind. Media als film, televisie, fotografie, popmuziek, mode en strips hebben door de jaren heen aan erkenning en prestige gewonnen. Omdat dit onderscheid 'hoge' en 'lage' cultuur dus vervaagd, is er wel een nieuwe manier van onderscheid in de kunsten. We spreken nog steeds van kunstvormen die elitair zijn en worden beschouwd als hoger, maar dit onderscheid bestaat nu meer binnen de kunstdisciplines en niet langer onderling tussen de kunstdisciplines. Tegenwoordig wordt er binnen verschillende kunstdisciplines dus een onderscheid gemaakt tussen 'highbrow' en 'lowbrow'. Highbrow staat voor de meer 'elitaire' kunstvormen binnen die kunstdiscipline en lowbrow voor de meer populaire vormen. Dit zorgt ervoor dat er binnen de popcultuur, als ook binnen de klassieke muziek of traditioneel theater artistiek elitarisme mogelijk is. Andersom betekent het ook dat er in elk gebied artistiek populisme mogelijk is. Typerende elementen in de kunstvormen zijn bijvoorbeeld inhoud en de notie van vernieuwing. Popmuziek kan zo dus zeker ook kunstzinnig zijn en klassieke muziek kan omgekeerd ook zeker gepopulariseerd zijn, denk hierbij bijvoorbeeld aan André Rieu.

Het verdwijnende onderscheid tussen hoge en lage cultuur heeft deels te maken met een sterker wordende commercialisering van de vroegere elitaire kunst. Ook van elitaire kunstvormen als klassieke muziek en serieuze literatuur bestaan nu velen toplijsten. Anderzijds heeft het verdwijnen van de scheidslijn tussen hoge en lage cultuur ook te maken met een mondiale verspreiding van populaire cultuur, die daarnaast ook steeds hoger wordt gewaardeerd. Films, popmuziek en televisie wordt steeds vaker als kunstuiting gezien. Kunst en cultuur veranderen zo constant, waardoor de elitaire kunstenaar zich ook uit zijn ivoren toren zal moeten komen. We zien dus dat de grenzen tussen hoge en lage cultuur vervagen en zien zo dat deze een zekere dynamiek en variabiliteit. Er zijn dus geen vaste grenzen of conventies mogelijk over wat hoge of lage kunst is of zou moeten zijn.

Als we kijken naar de verschillende versies die tot nog toe zijn uitgebracht van *Soldaat van Oranje* lijkt er op het eerste gezicht een verschuiving zichtbaar te zijn richting een meer populariserend karakter als we kijken naar de mediale uitingen waarin het verhaal wordt verbeeld. Allereerst hebben we het boek, een autobiografisch oorlogsmemoire van Hazelhoff Roelfzema zelf, vervolgens een film en nu een musical voorstelling. We zien dat het verhaal

steeds in een ander medium wordt gepresenteerd en kunnen zeggen dat er aan de oppervlakte sprake lijkt te zijn van een zekere vorm van vervlakking in de keuze van het medium. De mediale uitingen lijken naarmate de tijd vordert steeds verder af te glijden in de richting van de ‘populaire cultuur’³⁶ uitingen. Maar zoals we weten hoeft dat niet zo te zijn. De filmversie en de musicalversie zijn dus niet per definitie lagere kunstuitingen en verbeeldingen van het verhaal dan het boek, zoals het boek ook niet per se een hogere kunstvorm belichaamt. De film en de musical zijn dus zeker net zo goed volwaardige kunstuitingen om het verhaal in uit te werken. Het zijn echter wel geheel andere en op zichzelf staande uitwerkingen van het verhaal. Dit omdat het natuurlijk wel verschillende terreinen blijven binnen de kunsten, het zijn andere culturele domeinen.

Niet alleen het medium of de cultuuruiting lijkt populairder en triviale, ook het verhaal zelf lijkt steeds meer te worden geromantiseerd. We zien dat in de filmversie en de musical het plot en de karakters aan complexiteit lijken te verliezen en zo simpeler worden gemaakt; verhaallijnen of karakters worden samengevoegd of personages worden bij verzonden om het verhaal ‘mooier’ te maken en zo aantrekkelijker voor de toeschouwer. Het wordt steeds minder complex en meer gereduceerd tot hoe wij een conventioneel (fictief) verhaal zien; een held of hoofdpersoon, die een avontuur aangaat, ondersteund door vrienden en tegengewerkt door een vijand, een liefde tegen komt, een crisis of moeilijkheden doormaakt en uiteindelijk alles goed komt. Dit conventionele idee van een verhaal wordt steeds meer verwerkt in het oorspronkelijke, waargebeurde verhaal.

Een volgend aspect dat dan opkomt is de notie van deze zogenaamde popularisering, trivialisering en romantisering van het verhaal en of dit afdoet aan het overbrengen van het

³⁶ Populaire cultuur; volgens John Storey zijn er zes definities van de term populaire cultuur. Allereerst geeft hij een kwantitatief gerichte definitie waarin de term kan worden gedefinieerd in het feit dat het cultuuruitingen zijn die populair zijn bij het publiek en door veel mensen worden geconsumeerd. Een probleem aan deze definitie is dat veel ‘hoge cultuur’ ook populair is of kan zijn. Dit zien we bijvoorbeeld vooral als we kijken naar ‘television dramatizations’ van klassieke romans bijvoorbeeld. Een tweede definitie gaat ervan uit dat eerst moet worden vastgesteld wat hoge cultuur is en dat dan wat rest populaire cultuur is. In deze definitie is populaire cultuur vooral en in eerste instantie slechts inferieur aan hoge cultuur. Hier lijkt het vooral aan te sluiten bij de distictie zoals deze ook geschied bij de klassen; hogere klasse en de lage/arbeiders klasse. Het idee dat de hoge cultuur bestaat uit individuele acties van creatie/creëren en populaire cultuur commerciële massaproductie omvat. Een zeer verwante definitie is de derde definitie; hier wordt populaire cultuur gedefinieerd als massacultuur. Het is in deze definitie commercieel; het wordt massaal geproduceerd voor massa consumptie. Een vierde definitie classificeert populaire cultuur als iets dat voortkomt uit ‘de mensen’. Lastig hier is wie zijn ‘de mensen’. De vijfde definitie die hij aanhaalt is er een die gebaseerd is op politieke analyse van de Italiaanse Marxist Antonio Gramsci en dan met name op zijn ontwikkeling in het concept hegemonie. In deze benadering wordt populaire cultuur gezien als een plaats van strijd tussen het ‘verzet’ van ondergeschikte groepen en de krachten van ‘incorporatie’ die gaande zijn in de interesse van de dominante groepen. Het is dus de plek van strijd, van onderhandeling tussen de twee groepen. De zesde en laatste definitie is er een die voortborduurt op recent debat over postmodernisme. Hierbij gaat men meer en meer uit van een vervagende lijn tussen hoge en lage/populaire cultuur. Een gemene deler in alle definities is dat populaire cultuur in ieder geval iets is dat alleen is ontstaan na de industrialisatie en urbanisatie (John Storey. *Cultural Theory and Popular Culture; an introduction*.. 4e editie. 2006: p. 4-10).

werkelijke verhaal of de werkelijke ervaring van de oorlog. De vraag is dan of dit niet de gruwelijkheid van de ware gebeurtenissen zou verminderen of wegcijferen. Dit aspect zien we ook terug in Wendy Donigers lezing 'Homo Ludens and Gallows Humor about the Holocaust and Terrorism' waarin ze het gebruik van spel en humor, gevolgd op grote tragedies uit de geschiedenis analyseert en bediscussieert. Zo analyseert ze de humor in de nasleep van de grote tragedies zoals de Holocaust, in het licht van Huizinga's *Homo Ludens*. In haar lezing komt naar voren dat Doniger van mening is dat spel en humor juist in zulke vreselijke situaties een wezenlijk element van het bestaan vormt.

Doniger's onderzoek gaat uit van de film *La Vita è Bella*; deze film heeft ook kritieken gekregen dat het geen eer zou doen aan de gruwel van de Holocaust, wat we ook bij *Soldaat van Oranje* zouden kunnen bevragen. Doniger toont met Huizinga's *Homo Ludens* aan dat de speelsheid die tot uiting komt als we een grapje maken over een ramp, een wezenlijk element is van ons menszijn. Spel is zo onmisbaar en kan ook zeker in het licht van de ernst worden gezien; spel kan dan ook zeer goed ernstig zijn. Doniger behandelt drie aspecten van spel die Huizinga aanhaalt in zijn *Homo Ludens* en de ernst van spel en de ernstige rol die spel kan spelen is hierin het belangrijkste, maar daarnaast ook het onderscheid tussen de kwalificatie spel of ernst. Oorlog is niet langer spel als de meest fundamentele ethische en morele principes van beschaving worden geschonden; het wordt dan ernst. Het begrip spel blijkt echter wel van een hogere orde voor Huizinga dan ernst, want ernst tracht spel uit te sluiten, terwijl spel aan de andere kant wel de ernst kan omsluiten.

Doniger bemerkt dat trauma en de traumatische gebeurtenis wordt vergeten in de notie van spel die Huizinga opstelt. Doniger incorporeert de notie van spel in het idee van de Tweede Wereldoorlog en zet deze tegen elkaar af. Het zijn beide elementen die niet op het eerste oog samen lijken te horen of kunnen. Door middel van een mediale uiting, in haar geval de film *La Vita è Bella*, als representatie en casus in haar onderzoek. Zij merkt dan op dat een film versie van de oorlog deze niet wil trivialisieren of het wil afschilderen als een groot spel, maar dat het de notie van spel en humor juist een goede, passende en tragische representatie kunnen weergeven van de werkelijke traumatische gebeurtenis. Spel is zo dan dus ernstig en kan in deze ernstige en serieuze rol zeker een passende versie van de traumatische gebeurtenis overbrengen. Spel, en in het verlengde hiervan; humor, zijn zo noodzakelijk om het traumatische over te brengen op een publiek. Spel en 'amusement', wat een mediale uiting toch vrijwel altijd blijft, kan dus zeer goed de ernst en een ernstig onderwerp omvatten en dit ook ernstig en serieus brengen. Het kan het trauma omvatten en kan het ook verscherpen. Het kan de angst en de gruwel herscheppen, door spel en amusement. Hierdoor komt de traumatische gebeurtenis ook weer beter tot zijn recht, omdat het scherp afsteekt en de tegenstelling zo

heftiger is, waardoor de reactie en de ontvangst van de gebeurtenis, zoals deze wordt gerepresenteerd in het ‘narratief’, beter geschied. Echter moet er wel weer rekening worden gehouden met het feit dat het natuurlijk weer slechts een narratieve versie is, die een andere versie niet uitsluit, vervangt of omarmt.

De notie van spel en amusement is bedoeld om door te kunnen gaan met leven; de spel- of amusementsversie helpt de ‘maker’ en de ‘recipiënt’ beide om niet achter te blijven in de traumatische gebeurtenissen. Het helpt om door te leven, want als men blijft hangen in de gebeurtenissen doodt dat ons. Door er zelf mee om te gaan, het als spel te benaderen, kunnen we verder leven, kunnen we ermee om leren gaan en zo zijn we niet (langer) gevangen in het verleden van de traumatische gebeurtenis. Zo zijn we uiteindelijk de winnaars in het spel, omdat wij er zelf mee om kunnen gaan en het ons niet laten definiëren. Amusement en spel over tragische en traumatische gebeurtenissen zijn zo essentieel in ons menszijn, waardoor het ook een essentieel onderdeel wordt van verwerking. Dit zowel voor de daadwerkelijke slachtoffers, als ook voor de anderen die in verschillende mate slachtoffer zijn of zijn geworden, zoals ook een gemeenschap of maatschappij dat kan zijn.

De verschillende versies en mediale uitingen van *Soldaat van Oranje*, die elk gelijkwaardig geacht worden aan elkaar, zijn typisch voor onze postmodernistische cultuur waarin de grenzen vervagen, hoge en lage cultuur elkaar uitdagen en elementen van elkaar citeren. Ook een ander aspect van onze postmoderne cultuur is hier zichtbaar, namelijk het aspect van de ludificering van de cultuur. Spelelementen worden steeds meer geïncorporeerd in kunst en cultuur, als ook in andere delen van het dagelijkse leven. ‘In onze postmoderne cultuur is speelsheid een levenslange houding geworden en de gehele wereld een spel’³⁷, aldus hoogleraar filosofie Jos de Mul. Deze ludificering is ook terug te zien in de notie dat de historische gebeurtenis, de ervaringen van Erik Hazelhoff Roelfzema ten tijde van de Tweede Wereldoorlog, steeds opnieuw wordt verbeeld, steeds opnieuw wordt geherformuleerd.

3.4 Belang(stelling)

Het feit dat het verhaal al zo vaak is geherformuleerd, laat een zeker belang of een grote mate van belangstelling voor het verhaal zien, of voor het representeren en opnieuw vertellen van het verhaal. Dit belang achter het verhaal verklaart ook weer de verschillende mediale uitingen die gebruikt zijn. De film is uitgebracht om het verhaal opnieuw aandacht te geven en om het

³⁷ Jos de Mul, “Homo Ludens 2.0,” *De Volkskrant*, 27 november 2010. Het Vervolg, 9. Beschikbaar via <http://www.demul.nl/nl/publicaties/publicaties-per-categorie/essays-in-dagbladen-en-culturele-tijdschriften/item/666-homo-ludens-20>.

over te brengen op een nieuwe generatie; de na-oorlogse generatie die de oorlog niet of niet bewust heeft meegemaakt. Het was een manier om deze generatie bekend te maken met de oorlog en hoe het was, zonder zelf alles te moeten vertellen en alle gruwel op te moeten rakelen. Film was in die tijd een erg populair medium en was zo een goede keuze om het verhaal over te brengen op deze generatie. Doordat het medium een groot bereik heeft, leren veel mensen het verhaal, waardoor het niet wordt vergeten en het juist wordt herdacht. Daarnaast kan ook de actie in een medium als film goed worden vertaald en uitgewerkt. Het aangrijpen van een populair medium uit de tijd en de grote investering die in het maken van de film zijn gedaan, zorgen ervoor dat het verhaal wordt overgebracht en herdacht, wat ervoor zorgt dat het een canoniek verhaal wordt van deze canonieke gebeurtenis uit de Vaderlandse geschiedenis.

Na het boek en de film vonden makers het blijkbaar weer tijd voor een vernieuwde versie van het verhaal, om ook aan een nieuwe generatie het verhaal over te brengen. Met het maken van de musical, ruim dertig jaar na het uitkomen van de filmversie, zien we dat een nieuw populair medium wordt aangepakt om het canonieke verhaal opnieuw te vertellen. Musical is in de hedendaagse Nederlandse cultuur een krachtig en populair medium, dat veel verschillende groepen aanspreekt. Het is zo dan ook een uitstekend platform om het verhaal opnieuw kenbaar te maken voor een nieuwe groep en om zo de nieuwere generaties te interesseren voor het verhaal, als ook voor de historische gebeurtenis.

De voorstelling wordt daarnaast ook gepromoot voor scholen en aangeboden als onderdeel van een lespakket voor geschiedenis. Dit om de jongere generaties beend te maken met het verhaal en zo te leren over de Tweede Wereldoorlog. Zo worden de jongeren bewust gemaakt van deze historische gebeurtenis en ook geconfronteerd met de gevolgen hiervan. De interesse wordt zo gewekt bij de jongeren en men probeert zo de Tweede Wereldoorlog te blijven herdenken. Door de persoonlijke, meeslepende verhalen en de hedendaagse (technische) middelen die worden ingezet spreekt het dit jongere, hedendaagse publiek meer aan en bereikt het verhaal een zo ook weer een groter publiek.

Het verhaal van *Soldaat van Oranje* is een persoonlijk verhaal, dat zoveel verschillende aspecten van de oorlog dekt, dat het een waardig verhaal is geworden dat ons kan leren over de oorlog en de keuzes die men dan moet maken. Door dit verhaal, natuurlijk aangevuld met andere informatie over deze periode, leren we over de Tweede Wereldoorlog, de traumatische gebeurtenissen ervan, maar ook zeker de realiteit ervan. Dit alles helpt het idee van de Tweede Wereldoorlog te ervaren, behappen en te verwerken, voor elk individu, als ook voor de gehele maatschappij.

Dat het verhaal is omgezet in een musical is niet geheel onverwacht. Het is een populair medium wat in deze tijd veel mensen trekt waardoor het verhaal op een grote groep kan worden overgebracht, maar het verhaal zelf is ook zeer goed geschikt voor een musicalversie. Grote en belangrijke thema's en emoties in het verhaal, zoals keuzes maken in tijden van oorlog, verraad en vriendschap, kunnen goed tot uiting worden gebracht door de toevoeging van muziek en muzikale begeleiding. Muziek kan een onverwachte, emotionele dimensie geven aan een traumatische gebeurtenis, dramatisch verhaal, dat een plaats in ons nationaal bewustzijn heeft verworven. Het verhaal kan zo bovendien ook beter binnenkomen bij een publiek, waardoor het meer mee kan leven en geïmmersiveerd wordt. De toevoeging van het totaaltheater, de totale ervaring, zorgt er ook voor dat het verhaal overweldigender wordt en zo ook weer beter overkomt en binnenkomt bij het publiek. Deze kan zich zo nog meer inleven in het verhaal en zo ook immersiveren in de oorlog, wat hierbij komt kijken voor de gewone mens en hoe het is om keuzes te maken in tijden van oorlog.

Het verhaal van *Soldaat van Oranje* is dus een narratief dat van belang lijkt te zijn voor onze vaderlandse geschiedenis. Het verhaal is universeel en van alle tijden en moet worden blijven verteld. De generatie die de oorlog nog bewust heeft meegemaakt is aan het uitsterven. Veel mensen kennen het verhaal van het boek of van de film en de musical is nu het nieuwe medium dat wordt aangepakt om het verhaal levend te houden. Deze verschillende versies van het verhaal en het grote succes van al deze versies lijkt een belangstelling weer te geven van het publiek en de maatschappij voor het verhaal en zo voor de gebeurtenis. We willen het gedenken en levend houden.

Het feit dat het verhaal al meerdere malen is bewerkt en uitgevoerd wil ook zeggen dat er een groot belang achter het vertellen van het verhaal lijkt te zitten. Zo wordt de filmversie ook ieder jaar weer rond bevrijdingsdag opnieuw uitgezonden. Dit zijn aanwijzingen dat de maatschappij, makers en programmeurs het verhaal nog steeds van belang vinden om steeds weer door te vertellen. Dit omdat het een grootse en traumatische gebeurtenis uit onze vaderlandse geschiedenis is en blijft. Het verhaal van *Soldaat van Oranje* blijft zo een belangrijk verhaal en (b)lijkt een diep gewortelde culturele invloed te hebben in onze maatschappij.

3.5 Soldaat van Oranje en traumastudies

Als we kijken naar de verschillende versies van *Soldaat van Oranje* kunnen we zien dat elk medium ook een andere vorm van verwerking bewerkstelligt of voor een ander persoon of publiek. Als we eerst kijken naar de eerste, oorspronkelijke versie, het boek, zien we dat dit een oorlogsmemoire en autobiografisch werk is. Het is door Erik Hazelhoff Roelfzema zelf

geschreven, om zijn eigen, al dan niet traumatische, belevenissen en gedachten op te kunnen schrijven. Dit om dit alles van zich af te kunnen schrijven om zo de gebeurtenissen van de Tweede Wereldoorlog allereerst te kunnen verwerken, maar daarnaast ook door te vertellen. Het opschrijven van het verhaal, het herbeleven en van zich afschrijven, stelt hem in staat verder te gaan met zijn leven. Hij kan het zo van zich af zetten, het afsluiten en achter zich laten. Door het op te schrijven kan hij het verleden achter zich laten en het verleden en het heden ook uit elkaar houden. Dit zien we zoals we al eerder hebben behandeld terug bij LaCapra als de notie van 'working through'.

LaCapra kaart zo dan ook aan dat slachtoffers vaak worden achtervolgd door het originele drama en zo worden ze als het ware gevangen door een soort dwangmatige herhaling ervan. De notie van 'working through' is een proces waarin de persoon een 'critical distance' van het probleem probeert te zoeken. Het oneindige proces, dat nooit voltooid kan worden, stelt het slachtoffer in staat een onderscheid te maken tussen de traumatische ervaring die hem overweldigde en het hedendaagse leven. Dit zorgt ervoor dat het slachtoffer nooit geheel gevangen kan blijven zitten in deze traumatische gebeurtenis. Het zal nooit geheel weggaan, maar er kan zo een onderscheid worden gemaakt tussen verleden en heden, waardoor de persoon verder kan leven in het heden, zo goed en zo kwaad als het kan.

Erik Hazelhoff Roelfzema heeft het verhaal ook opgeschreven om wat hem is overkomen van zich af te kunnen schrijven, om het overzichtelijk te kunnen maken. Zo kan hij zelf om leren gaan met wat hem is overkomen en het in zekere zin proberen van zich af te zetten. Daarnaast heeft zijn innerlijke journalist het ook gebruikt om zijn journalistieke verslagen van de oorlog te kunnen delen. Het is zo een vorm van 'closure' voor hem zelf, maar het kan anderen ook zeker helpen, of zelfs de samenleving, om het hele idee van de Tweede Wereldoorlog en de gebeurtenissen te behappen en verwerken.

Het verhaal, en zeker het feit dat er al meerdere versies van zijn gemaakt door de jaren heen, is zo iets geworden dat voor de gehele Nederlandse bevolking van historisch, cultureel, sociaal en maatschappelijk belang is gebleken. Het is een verhaal geworden dat iedereen dient te kennen, jong en oud, vandaar ook de vele versies om ook jongere en nieuwe generaties aan te blijven spreken om het verhaal zo steeds te door te blijven vertellen. Ondanks dat de gebeurtenis bij de jongeren en nieuwere generaties niet meer in het eigen geheugen liggen, willen we er toch voor zorgen dat ze bekend raken met het historische verhaal. Dit om de traumatische gebeurtenissen te blijven herdenken. Het is een groots nationaal trauma geweest dat niet dient te worden vergeten. Het verhaal houdt zo de herdenking in acht en helpt daarnaast met het behappen van het idee van de Tweede Wereldoorlog voor de nieuwere generaties, als ook voor de oudere.

Deze versie, dit specifieke narratief, is natuurlijk één van de velen als we kijken naar verslagen of verhalen van en over deze historische gebeurtenis. Het is naast slechts een versie, natuurlijk ook nog eens een eigen, subjectieve versie van de schrijver, die in dit geval ook wel de persoon is waar het om gaat. Het blijft zo echter wel een interpretatie van wat er is gebeurd, een versie, die niet per definitie dé versie is. Het is dus slechts een representatie van de Holocaust, en dan ook slechts van een deel van de gebeurtenissen hierbinnen. We kunnen zeggen dat het een versie is waarbij er sprake lijkt te zijn van een ‘middle voice’ zoals we die zien bij Hayden White; objectieve feiten, gebeurtenissen en waarheden worden gebruikt in combinatie met narratieve structuren en performatieve, figuratieve, esthetische en ideologische factoren. De gebeurtenissen die Hazelhoff Roelfzema beschrijft, heeft hij natuurlijk wel echt zelf meegemaakt (daar gaan we in ieder geval van uit), maar in het opschrijven ervan gebruikt hij, zeker met zijn journalistieke en schrijversachtergrond, gebruik van narratieve structuren en esthetiseert hij natuurlijk zijn bewoording van de gebeurtenissen. Dit is echter niet om onjuistheden te vertellen, maar om het interessant te vertellen, om het pakkend te maken. Dit zorgt ervoor dat het verhaal interessant blijft om te lezen, waardoor het meerdere groepen aan zal spreken. Dit alles om een groter bereik te bewerkstelligen, waardoor het ook voor meerdere groepen een groter bereik heeft om te helpen in het verwerken en behappen van de (traumatische) gebeurtenissen van de Tweede Wereldoorlog. Het helpt om het geheel van ervaringen om te zetten in een geheel en een betekenisvol verhaal.

Als we echter gaan kijken naar de andere versies, de film en de musical, zien we natuurlijk wel dat het verhaal is aangepast door een scenarioschrijver; we hebben hier dus te maken met een nieuwe schrijver van het verhaal en dus ook een nieuwe interpretatie en een nieuw en ander narratief. Deze auteur legt andere aspecten en accenten in het verhaal en maakt zo een nieuwe versie van het narratief van het trauma/de gebeurtenis. Deze auteurs gebruiken ook een bepaalde manier van schrijven en het lijkt of zij het verhaal meer willen neerzetten als een verhaal met meerdere kanten. Er lijkt sprake te zijn van een, in de bewoording van LaCapra, ‘empathic unsettlement’. Dit is een manier van schrijven dat het binaire onderscheid tussen auteur en slachtoffer als het ware vervaagt. Het verhaal van de auteur kan dan een geheel eigen leven gaan leiden en te empathisch zijn, waardoor de schrijver zo te veel kan overheersen. Maar dit staat wel in het teken om een groter bereik te bewerkstelligen, net als het uitbrengen van het verhaal in de verschillende versies.

Conclusie

Dit is een onderzoek geweest naar de functionaliteit van spel in de verwerking van trauma, langs de weg van amusement, waarin de casus *Soldaat van Oranje* centraal heeft gestaan en we vooral in zijn gegaan op de musicalversie. We hebben gezien dat het verhaal van *Soldaat van Oranje* een canoniek verhaal blijkt te zijn met een diep gewortelde culturele invloed op de Nederlandse samenleving. Het verhaal is door de jaren heen in verschillende mediale uitingen gerepresenteerd en de verschillende (amusements)vormen laten een groot cultureel en sociaal belang voor de samenleving doorschemeren. Ook helpt het zo steeds weer de gebeurtenis te herdenken en het hele idee van de Tweede Wereldoorlog te verwerken en over te brengen op nieuwere generaties.

We zijn begonnen bij het veld van traumastudies, omdat er een grootse traumatische gebeurtenis ten grondslag ligt aan het verhaal van de casus *Soldaat van Oranje*. We hebben aan de hand van LaCapra gekeken naar interpretaties en representaties van de Holocaust. We hebben gezien dat er hiervoor een functie is weggelegd in de verwerking. We kunnen spreken van individueel trauma en een individueel verwerkingsproces, wat deze persoon kan helpen in het verder leven en loskomen van de gebeurtenis. Zo lijkt er vervolgens ook verwerking mogelijk voor anderen en grotere eenheden, bijvoorbeeld voor een gehele samenleving. Zo kan een cultureel trauma ook worden overwonnen en kan het collectieve begrip over zulke grote traumatische gebeurtenissen worden gevormd.

Vervolgens zijn we overgegaan naar de notie van spel. We hebben de culturele speltheorie bekeken aan de hand van het essentiële en gerenommeerde werk van Johan Huizinga. We gaan daarna verder met Wendy Doniger, als aanvulling op deze speltheorie van Huizinga. Haar aangepaste versie van Huizinga's theorie maakt deze toepasbaar op hedendaagse media. Doniger incorporeert deze culturele speltheorie in de notie van de Tweede Wereldoorlog en brengt zo deze twee velden samen.

De notie van trivialisering die op zou spelen als men spel incorporeert in een traumatische gebeurtenis als de Holocaust, komt ook al voor in de bespreking van Doniger. We hebben echter aan kunnen tonen dat de notie van spel en de omzetting van het verhaal in een amusementsvorm, zeker niet hoeven te leiden tot popularisering of trivialisering. Dat het verhaal meerdere malen is uitgewerkt, in verschillende gelijkwaardige mediale uitingen en de notie van spel en amusement is zoals we hebben gezien typisch voor onze postmodernistische cultuur, waarin het onderscheid tussen hoge en lage cultuur steeds verder vervaagt en er sprake

is van een ludificering van onze cultuur. Spel is nodig in ons bestaan, in ons menszijn, ook om rampen en traumatische gebeurtenissen te verwerken.

Spel of amusement kan een traumatische gebeurtenis behandelen en kan een productieve, helende en wellicht sublimerende rol vervullen in de verwerking van en omgaan met de traumatische gebeurtenis van de Tweede Wereldoorlog. De functionaliteit voor de verwerking manifesteert zich in het spelelement, in de uitvoering van het verhaal in met name de musical. Spel en amusement zijn zo dus essentieel in het verwerkingsproces van de mens als het gaat om traumatische gebeurtenissen of -ervaringen. Deze productieve rol van spel en amusement is er voor individueel trauma, zoals de mensen die het werkelijk hebben meegemaakt, maar ook voor de samenleving als een geheel. Het houdt de gebeurtenis levend, maar toch in het verleden, waardoor men door kan gaan met leven, maar ook kan blijven herdenken.

De verschillende versies die zijn gemaakt van het verhaal (boek, film, musical) lijken op het eerste gezicht een afglijding te laten zien richting de meer populariserende media. Maar zoals we hebben aangetoond is deze ouderwetse opvatting van hoge en lage cultuur niet meer zo ongenueanceerd, maar kunnen alle media elitaire of populaire vormen in zich hebben. Toch valt niet te ontkennen dat de media waarin het verhaal steeds opnieuw is uitgebracht, niet populair was in de tijd dat ze het uitbrachten. Zo was het medium film in de jaren zeventig een populair medium en nu is musical een groot medium in onze samenleving. Deze notie bewijst dat het verhaal belangrijk wordt geacht en men het wil blijven vertellen en overbrengen op nieuwe generaties, opdat we nooit zullen vergeten en kunnen blijven herdenken.

De nieuwe versies in de nieuwere media brengen nieuwe dimensies aan in het verhaal en maken het verhaal tot een grootsere en meer immersieve ervaring voor de toeschouwer, waardoor de ware beleving beter doorgegeven lijkt te kunnen worden. In de film worden we meegezogen in de actie en in de musical zorgen de immense decors en projecties, de draaiende tribune, de multimedialiteit tezamen met de persoonlijke verhalen en ervaringen, de personages en de muziek voor een zeer immersieve ervaring voor de toeschouwer. Als toeschouwer worden we het verhaal ingezogen door de immensheid van de techniek, het podium, de sets en de projecties die ons omringen en de persoonlijke, authentieke en geloofwaardige verhalen. Het lijkt of we er middenin zitten.

We kunnen stellen dat we op deze manier, in combinatie met enige voorkennis van de historische periode en gebeurtenissen, dicht bij de ervaring kunnen komen van de Tweede Wereldoorlog. Als toeschouwer hebben we tot op zekere hoogte een inlevings mogelijkheid en is er zo een soort van 'navoeling' of 'naleving' mogelijk. Deze ontstaat door de immersieve ervaring van de toeschouwer, het idee er middenin te zitten en het gevoel te worden

opgenomen in het verhaal en zo aanwezig lijken te zijn. Toch blijft er altijd een afstand tussen de eigen ervaring en de ware ervaring van bijvoorbeeld Hazelhoff Roelfzema ten tijde van de Tweede Wereldoorlog, dit omdat men zich maar tot op zekere hoogte in kan leven, maar vooral omdat wij dit doen vanuit een zeer veilige positie; je kan je nooit geheel verplaatsen in hoe het moet zijn geweest, die constante angst voor aanvallen en betrap worden door de Duisters, omdat wij die situatie niet kennen, nooit hebben meegemaakt.

Spel en amusement zijn dan wel essentieel voor ons menszijn en de verwerking van zulke gebeurtenissen, al niet individueel of gezamenlijk, maar er dient wel rekenschap te worden genomen met de zogenaamde waarheid van de gebeurtenis. Het moet authentiek en natuurlijk blijven, dicht bij de waarheid en er dient geen trivialisering op te doemen. Het mag niet af doen aan de ernst van de gruwelijkheden. Toch blijft het spel of amusement een goed hulpmiddel in de beleving van de gebeurtenis. Dit kan namelijk de ware ernst en gruwel trachten over te brengen of helpen bij wat nodig is om om te (leren) gaan met deze gebeurtenis en het leven verder te kunnen leven. Zo kan het de slachtoffers helpen in de verwerking, waardoor het ook een verwerking kan zijn voor het publiek, voor een cultureel trauma. Het narratief in combinatie met de grootse decors en technische hulpmiddelen helpen daarnaast om de ware gebeurtenis over te brengen. Dit kan het publiek helpen in het ervaren en beleven van deze gebeurtenissen en zo helpen met behappen van het idee van de Tweede Wereldoorlog.

De notie van spel is zo dus van groot belang in trauma, omdat het kan helpen in de omgang met het trauma; of het nu voor het individu is of op een grotere schaal, zoals voor de gehele Nederlandse samenleving. De notie van spel is nodig om de traumatische gebeurtenissen te verwerken; door het op te schrijven kan men het van zich af schrijven en door het te ervaren kan het een ander helpen in zijn eigen verwerking of het behappen van het gehele idee van de Tweede Wereldoorlog. Het kan ook de ervaring trachten over te brengen op andere generaties, opdat de traumatische gebeurtenis nooit zal worden vergeten.

Literatuurlijst

Alexander, Jeffrey C. "On the Social Construction of Moral Universals: The "Holocaust" from War Crime to Trauma Drama." In *The Meanings of Social Life: A Cultural Sociology*. New York: Oxford University Press, 2003.

Alexander, Jeffrey C. "Toward a Theory of Cultural Trauma." In *Cultural Trauma and Collective Identity*, edited door Jeffrey D. Alexander, Ron Eyerman, Bernhard Giesen, Neil J. Smelser en Piotr Sztompka. Berkeley: University of California Press, 2004.

Alexander, Jeffrey C. en Dromi, Shai M. "Holocaust and Trauma: Moral Restriction in Israel." In *Trauma: A Social Theory*. Cambridge: Polity Press, 2012.

ANP, FOTV. "Soldaat van Oranje beste Nederlandse film." (2006) Bezocht op 6 januari, 2014. <http://www.filmtotaal.nl/artikel.php?id=6773>.

Boot, F., de Levita, R. (Producenten), & Boermans, T. (Regie). (2010). *Soldaat van Oranje; de musical* [musical].

Cornell University Department of History. "Dominick LaCapra." 2009. <http://history.arts.cornell.edu/faculty-department-lacapra.php>

Doniger, Wendy. "Homo Ludens and Gallows Humor about the Holocaust and Terrorism" paper gepresenteerd bij de jaarlijkse Huizinga-lezing, Sint Pieterskerk, Leiden, 14 december 2001.

Friedländer, Saul. *Probing the Limits of Representation: Nazism and the "Final Solution"*. Cambridge: Harvard University Press, 1997.

Grootheest, Aart van. "Soldaat van Oranje: The making of". *nederlandsfilmboek.nl*. gearchiveerd op archive.org, 2007.

Haagsma, Robert, et. al. "Het verhaal van de Soldaat van Oranje," in *Soldaat van Oranje; de musical*. Amersfoort: Drukkerij Wilco, 2013. [programmaboek].

Huizinga, Johan. *Homo Ludens: Proeve eener bepaling van het spel-element der cultuur*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2008 (origineel uit 1938).

LaCapra, Dominick. *Representing the Holocaust: History, Theory, and Trauma*. Ithaca: Cornell University Press, 1994.

LaCapra, Dominick. *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2001.

Mul, Jos de. 'Homo Ludens 2.0'. *De Volkskrant*, 27 november, 2010. Het Vervolg, 9. Beschikbaar via <http://www.demul.nl/nl/publicaties/publicaties-per-categorie/essays-in-dagbladen-en-culturele-tijdschriften/item/666-homo-ludens-20>.

Schiller, Friedrich. *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*. Vijftiende brief, 1795.

Storey, John. *Cultural Theory and Popular Culture; an introduction*. Pearson Education Limited, 2006. (Prentice Hall Europe, 1997)

Tates, Tom. "Monsterproductie Soldaat van Oranje is 'een supermerk'." *Algemeen Dagblad*, 25 september, 2013. Bezocht op 6 januari, 2014. <http://www.ad.nl/ad/nl/1002/Showbiss/article/detail/3515696/2013/09/25/Monsterproductie-Soldaat-van-Oranje-is-een-supermerk.dhtml>. The University of Chicago; Divinity School. "Wendy Doniger." 2013. <http://divinity.uchicago.edu/wendy-doniger>.

Wallace, Jennifer. *The Cambridge Introduction to Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press. 2007.

White, Hayden. "Historical Emplotment and the Story of the Truth," in *Probing the Limits of Representation: Nazism and the "Final Solution"*. Saul Friedländer, ed. Cambridge: Harvard University Press, 1992.

Bijlage

Leids Manifest, geschreven en verspreid door Erik Hazelhoff Roelfzema.

