

# *Soldaat van Oranje als geschiedschrijving*

Historische correctheid en nieuwe perspectieven binnen de publieke herinnering van de Tweede Wereldoorlog. Een casusonderzoek gezien vanuit het *historiography/historiophoty*-debat

---

---

Bachelorscriptie door Karlijn Bruggeman

Studentnummer: 4013417

Universiteit Utrecht

Bachelor Taal en Cultuurstudies

In het kader van de cursus:

‘Onderzoekseminar III C: Het verleden in bewegend beeld’

Juni 2015

Begeleider: dr. H. Henrichs

# Inhoudsopgave

<i>Inleiding</i>	2.
1. Cinematografische geschiedschrijving: het debat	6.
1.1 Geschiedschrijving in films: onhaalbaar?	6.
1.2 <i>The soul of the past</i>	7.
1.3 Een nieuw perspectief: de film zet aan het denken	8.
1.4 Deelconclusie	9.
2. Hazelhoff Roelfzema en het reilen en zeilen van Engelandvaarders	10.
2.1 Erik Hazelhoff Roelfzema	10.
2.2 De beweegredenen, de reis en de oorlogsvoering vanuit Engeland	11.
2.3 Deelconclusie	12.
3. De filmhistorische context. De publieke herinnering van de Tweede Wereldoorlog	13.
3.1 De eerste en tweede fase: van Wederopbouw tot selectieve amnesie	13.
3.2 De derde en vierde fase: Van ‘goed’ en ‘fout’ naar meer objectiviteit	14.
3.3 Deelconclusie	16.
4. Analyse: historische incorretheden, <i>soul</i> en nieuw perspectief	17.
4.1 De film: productie, verhaal en receptie	17.
4.2 Historische incorretheden, <i>soul</i> en nieuw perspectief	18.
- De beweegredenen en de reis: Antisemitisme en de ontsnappingspoging van Jan 19.	
- Historische incorretheden en plaats binnen het debat	20.
- De oorlogvoering vanuit Engeland: Guus aan wal voor Contact Holland	21.
- Historische incorretheden en plaats binnen het debat	22.
- De oorlogvoering vanuit Engeland: Het verraad van Robby	23.
- Historische incorretheden en plaats binnen het debat	24.
- De bevrijding	25.
- Historische incorretheden en plaats binnen het debat	26.
4.3 Deelconclusie	27.
5. Conclusie	29.
<i>Bibliografie</i>	32.

## Inleiding

De op waarheid gebaseerde film *Soldaat van Oranje* uit 1977 weerspiegelt aan de hand van een groep vrienden de uiteenlopende keuzes die men tijdens de Tweede Wereldoorlog kon maken. Strijden bij het verzet, collaboreren met de Duitsers en vluchten wegens Joodse afkomst zijn enkele keuzes die de revue passeren. De film representeert het leven van Erik Hazelhoff Roelfzema, de ‘Soldaat van Oranje’, die als Engelandvaarder onder andere ‘Contact Holland’ ontwikkelt. De regisseur Paul Verhoeven trachtte het publiek mee te trekken in de beleving van de Tweede Wereldoorlog. Zo baseerde hij de film op de autobiografie van Hazelhoff Roelfzema en *Het Koninkrijk der Nederlanden in de Tweede Wereldoorlog 1939-1945* van Lou de Jong.<sup>1</sup>

Toch werd een realistische representatie van het verleden bemoeilijkt door filmische conventies als camerastandpunten, acteurs en het narratief als rond verhaal met simplificaties. Bovendien integreerde Verhoeven bewust fictieve elementen in de film en romantiseerde en dramatiseerde hij het verhaal met heroïsche muziek en erotische scènes. Anderzijds biedt het medium film juist mogelijkheden voor geschiedschrijving door het publiek te laten beleven en aan het denken te zetten. Zeker in een tijd waarin de herinnering aan de Tweede Wereldoorlog nog volop in ontwikkeling is, zou *Soldaat van Oranje* een interpretatie van het verleden kunnen geven met nieuwe wetenschappelijke inzichten. Daarom wordt *Soldaat van Oranje* in deze scriptie benaderd vanuit het *historiography/historiophoty-debat*, waarin bediscussieerd wordt of film een interpretatie van het verleden kan geven die al dan niet vergelijkbaar is met wetenschappelijke geschiedschrijving. In deze scriptie wordt dat ook de vraag beantwoord wat de waarde van *Soldaat van Oranje* in 1977 is als cinematografische geschiedschrijving.

De ‘waarde’ wordt daarbij bepaald door hoe historisch correct de Tweede Wereldoorlog wordt gerepresenteerd en welke plaats de film inneemt binnen de wetenschappelijke geschiedschrijving en herinneringscultuur van de Tweede Wereldoorlog. Om de waarde van *Soldaat van Oranje* als cinematografische geschiedschrijving te bepalen, worden voorafgaand aan een analyse van de film drie deelvragen gesteld. De eerste vraag is of historische films een interpretatie van het verleden kunnen geven die vergelijkbaar is met wetenschappelijke geschiedschrijving en welke theorieën uit het *historiography/historiophoty-debat* relevant zijn voor een analyse van *Soldaat van Oranje*. De tweede deelvraag betreft de historische context

---

<sup>1</sup> ‘Die naaktscène stond ook niet in boek Hazelhoff: Interview met Paul Verhoeven’, *Haarlems Dagblad*, 14 juli 2012, 5.

van Erik Hazelhoff Roelfzema en de Engelandvaarders en de derde vraag de context waarin de film verscheen. Daarbij ligt de focus op de publieke herinnering van de Tweede Wereldoorlog.

Deze benadering van *Soldaat van Oranje* als geschiedschrijving in beeldmateriaal is relevant omdat het inzicht biedt in de mogelijkheden en onmogelijkheden van cinematografische geschiedschrijving, een relevant thema binnen de huidige digitaliserende samenleving. De heersende mening onder historici is dat films niet als wetenschappelijke geschiedschrijving kunnen worden beschouwd, maar enkele zien wel de voordelen van filmische geschiedschrijving ten opzichte van de reguliere, of menen dat beide de geschiedenis door hun conventies nooit volledig accuraat kunnen weergeven.<sup>2</sup> N. Zemon Davis beweert dat authenticiteit in films kan bestaan door de *soul of the past*, de waarden, relaties en gebeurtenissen uit het verleden, weer te geven en door waarheidsclaims te onderbouwen.<sup>3</sup> Wetenschappers als R. Toplin, W. Hessling en B. Burgoyne zijn van mening dat films geen volledig accurate representatie van het verleden kunnen geven, maar dat de waarde van cinematografische geschiedschrijving ligt in de functie van aan het denken zetten en nieuwe perspectieven bieden op de bestaande interpretatie van een historische gebeurtenis.<sup>4</sup>

Een andere reden waarom het *historiography/historiophoty*-debat een relevant kader biedt, is omdat Nederlandse speelfilms nog niet of nauwelijks binnen dit debat zijn geplaatst. Chris Vos deed wel onderzoek naar de audiovisuele geschiedschrijving van de Tweede Wereldoorlog, maar stelt beeldmateriaal daarin niet gelijk aan academische geschiedschrijving. Hij concludeert in *Televisie en Bezetting* dat de audiovisuele geschiedschrijving van de Tweede Wereldoorlog achterloopt op de reguliere in het maken van belangrijke ‘omslagpunten’ binnen de publieke herinnering.<sup>5</sup> Hij beperkt zich echter tot documentaires en laat daarbij speelfilms als *Soldaat van Oranje* achterwege.

*Soldaat van Oranje* is eerder geanalyseerd in de scripties ‘*Soldaat van Oranje: Van boek naar film*’ van L. Elenbaas, ‘*Soldaat van Oranje: Zelfverheerlijking of ware held*’ van M.

---

<sup>2</sup> Onder andere: R. J. Raack, ‘Historiography as Cinematography: A Prolegomenon to Film Work for Historians’, *Journal of Contemporary History* 18,3 (1983) 411-438, 416-418. ; R. A. Rosenstone, ‘History in Images/History in Words: Reflections on the Possibility of really Putting History Onto Film’, *American historical review* 93,5 (1988) 1173-1185.

<sup>3</sup> N. Zemon Davis, ‘“Any Resemblance to Persons Living Or Dead”: Film and the Challenge of Authenticity’, *The Yale Review* 76 (1987) 457-482.

<sup>4</sup> R. B. Toplin, ‘The Filmmaker as Historian’, *American historical review* 93,5 (1988) 1210-1227. ; R. Burgoyne, ‘Introduction: re-enactment and imagination in the historical film’, *Leidschrift. Verleden in beeld. Geschiedenis en mythe in film* 24,3 (2009) 7-18. ; W. Hesling, ‘The Past as Story. The Narrative Structure of Historical Films’, *European journal of cultural studies* 4 (2001) 189-205.

<sup>5</sup> C. Vos, *Televisie en bezetting. Een onderzoek naar de documentaire verbeelding van de Tweede Wereldoorlog in Nederland* (Hilversum 1995) 258.

Soeting en in de masterscriptie van C. Bruens over oorlogsfilm binnen de publieke herinnering. In deze onderzoeken wordt de film echter vooral benaderd als een product van een veranderend collectief geheugen: een bron om de herinneringscultuur van 1977 uit af te leiden.<sup>6</sup> In mijn visie is het van belang *Soldaat van Oranje* niet enkel als bron, maar ook als mogelijke geschiedschrijving te benaderen, omdat deze succesvolle film naar mijn idee op twee manieren zou kunnen bijdragen aan de geschiedschrijving: enerzijds door een accurate weergave van de *soul of the past*, anderzijds door de Tweede Wereldoorlog vanuit nieuwe perspectieven te belichten die tot dan toe in de geschiedschrijving en publieke herinnering nog niet of nauwelijks belicht zijn.

Om historische incorrectheden, de *soul of the past* en nieuwe perspectieven te toetsen, worden eerst de historische en filmhistorische context uitgelicht. Voor de historische context is als sleutelpublicatie de PhD-thesis *Tulpen voor Wilhelmina: De geschiedenis van de Engelandvaarders* van A.M.F. Dessing gebruikt en is de autobiografie van Erik Hazelhoff Roelfzema uit 1971 geraadpleegd: *Soldaat van Oranje '40-'45*. Voor de filmhistorische context is de fasering van de publieke oorlogsherinnering van W. Mijnhardt aangehouden: *Dutch Perceptions of World War II: the struggle with an unredeemable past*. Binnen deze fasering zijn films en documentaires over de Tweede Wereldoorlog geplaatst met behulp van de publicatie *Van Fanfare tot Spetters: een cultuurgeschiedenis van de jaren zestig en zeventig* van H. Schoots en de masterscriptie *'We wenen nog steeds, maar nu schuld bewust'* van C. A. Bruens. Zowel Bruens als Mijnhardt noemt *Soldaat van Oranje* al als een film die past binnen een derde herinneringsfase.<sup>7</sup>

Voorafgaand aan de specifieke analyse, analyseerde ik *Soldaat van Oranje* volgens het analyseprotocol dat Chris Vos in zijn boek *Bewegend verleden* beschrijft voor onderzoek naar historische films. Vos beschrijft drie lagen van een film die onderzocht kunnen worden: de filmische, de narratieve en de ideologische laag.<sup>8</sup> De gehele film toetsen aan zijn historische correctheid, binnen alle drie de lagen, is niet haalbaar binnen de beperkingen van een

---

<sup>6</sup> L. Elenbaas, *Soldaat van Oranje. Van boek naar film* (Bachelorscriptie Theater-, Film- en Televisiewetenschap, Utrecht 2013). ; M. Soeting, *Soldaat van Oranje. Zelfverheerlijking of ware held?* (Bachelorscriptie Geschiedenis, Utrecht 2012). ; C. A. Bruens, *'We wenen nog steeds, maar nu schuld bewust': Van geschiedbeleving naar historisch besef en verder. Fasering in de verwerking van het oorlogsverleden in de Nederlandse oorlogsfilm* (Masterscriptie Cultuurgeschiedenis, Utrecht 2011).

<sup>7</sup> W. W. Mijnhardt, *Dutch Perceptions of World War II: the struggle with an "unredeemable" past* (Ongepubliceerd manuscript, Dutch War Film Festival, Los Angeles 2002) 11. ; Bruens, *'We wenen nog steeds, maar nu schuld bewust'*, 25-27.

<sup>8</sup> C. Vos, *Bewegend verleden. Inleiding in de analyse van films en televisieprogramma's* (Amsterdam 2004) 40, 122-125.

bachelorscriptie. Daarom breng ik de uitgebreide, maar minder specifieke analyse die deze oriënterende analyse opleverde terug tot vier sleutelscènes. Deze scènes worden aan de hand van hun historische en filmhistorische context getoetst aan voor de film relevante begrippen uit het debat: historische incorrectheden, nieuwe perspectieven en de *soul of the past*, afgeleid uit de visies van W. Hesling, R. Toplin, R. Burgoyne en N. Zemon-Davis.

De sleutelscènes zijn ten eerste uitgekozen op basis van hun aansluiting bij de historische context van Erik Hazelhoff Roelfzema en de Engelandvaarders, waarmee ze representatief zijn voor ofwel het leven van Hazelhoff Roelfzema, ofwel de motieven van en gevaren voor Engelandvaarders. Ten tweede zijn ze gekozen om hun opvallende afwijkingen van de autobiografie *Soldaat van Oranje '40-'45* en ten derde omdat ze zijn te analyseren met de relevante begrippen uit het *historiography/historiophoty*-debat: 'nieuwe perspectieven' en de *soul of the past*. Zo komen de deelvragen samen in de analyse. Aan de hand van de historische context wordt bepaald of de *soul of the past* correct is weergegeven en met de filmhistorische context wordt geanalyseerd of de film nieuwe perspectieven biedt ten opzichte van de publieke herinnering, de geschiedschrijving en de autobiografie en het standaardwerk van Lou de Jong waarop de film gebaseerd is. Daarmee kan de vraag worden beantwoord wat de waarde van de film *Soldaat van Oranje* is als cinematografische geschiedschrijving.

## 1. Cinematografische geschiedschrijving: het debat

Om te beantwoorden wat de waarde van *Soldaat van Oranje* als cinematografische geschiedschrijving is, wordt eerst het debat rondom film als geschiedschrijving uiteengezet: het *historiography/historiophoty*-debat. Dit debat gaat om de vraag of een film een interpretatie kan geven van het verleden die al dan niet vergelijkbaar is met de reguliere wetenschappelijke geschiedschrijving. Binnen deze uiteenzetting staan de vragen centraal of films geschiedschrijving kunnen zijn en welke begrippen uit dit debat relevant zijn voor de analyse van *Soldaat van Oranje*.

### 1.1 Geschiedschrijving in films: onhaalbaar?

Een speelfilm is per definitie gespeeld en daarmee nooit meer dan een representatie van de geschiedenis. De keuzes van de scènes, de tekst, het decor, de acteurs, camerastandpunten, montage, commerciële belangen, en vele filmische conventies belemmeren de objectiviteit, hetgeen in wetenschappelijke geschiedschrijving juist centraal staat. Vandaar dat historici het medium veelal minder geschikt achten voor geschiedschrijving dan de reguliere geschiedschrijving in woorden. Binnen het *historiography/historiophoty*-debat wordt geschiedschrijving in beeld (*historiophoty*) vergeleken met geschiedschrijving in woorden (*historiography*). Hoewel in mijn visie *historiophoty* niet moet worden onderschat, worden eerst de nadelen van geschiedschrijving door film geschetst.

Nuances, voetnoten en meerdere perspectieven zijn op het witte doek vaak niet aan de orde. Historici die speelfilms geen geschiedschrijvende functie toekennen, spreken dan ook van ‘zwakbetogend’ of ‘niet meer dan een imitatie van het verleden’.<sup>9</sup> Daarbij heeft het filmische narratief, in tegenstelling tot het verleden zelf, een begin en eind, waarbij zijweggetjes worden afgesneden om complexiteit te voorkomen. Door de begrenzingen van het budget en de speeltijd, worden personages of gebeurtenissen vaak samengevoegd en zo gesimplificeerd. De focus ligt daarbij meestal op één hoofdpersoon waardoor een film vaak weinig perspectieven belicht.<sup>10</sup> Daarbij staan volgens Vos actualisering, romantisering, dramatisering en personalisering een historische, realistische weergave in de weg. Deze elementen hebben als doel het publiek zich met de personages te laten identificeren, waardoor vaak eigentijdse

---

<sup>9</sup> I. C. Jarvie, ‘Seeing through Movies’, *Philosophy of the Social Sciences*, 8 (1978) 374-397, 378. ; S. Kracauer, *Theory of Film* (New York 1960) 77-79.

<sup>10</sup> Hesling, ‘The Past as Story’, 89-205.

elementen met historische worden vermengd. Als gevolg kunnen hyperrealiteiten ontstaan: representaties die niet meer terug te voeren zijn tot een werkelijkheid.<sup>11</sup>

Toch, ondanks al deze kritiek, heeft een film ook voordelen als geschiedschrijvend medium. De reikwijdte van *historiography* in vergelijking met die van *historiophoty* is al een reden om de mogelijkheden van film als geschiedschrijving nader te bestuderen. Historici die aan deze kant van het debat staan, zien film als een ‘multidimensionale reconstructie’<sup>12</sup>, of als nieuwe vorm van wetenschappelijke geschiedschrijving, die net als *historiography*, slechts een representatie van de historische realiteit kan weergeven door de conventies van het medium.<sup>13</sup> In mijn visie hoeven zelfs de narratieve structuur en fictieve elementen niet af te doen aan de waarde van film als cinematografische geschiedschrijving. Die visie baseer ik op aantal begrippen binnen het *historiography/historiophoty*-debat die ik hieronder nader toe zal lichten.

## 1.2 *The soul of the past*

Aangezien een authentieke weergave van de geschiedenis in een speelfilm niet haalbaar is, is het voor de analyse van *Soldaat van Oranje* interessant om in kaart te brengen hoe de historische realiteit het dichtst benaderd kan worden. In *Soldaat van Oranje* wordt het leven van Erik Hazelhoff Roelfzema op basis van zijn autobiografie in beeld gebracht. Hierbij kan er vanuit gegaan worden dat het narratief wegens de korte duur van de film, gesimplificeerd zal zijn. Anderzijds heeft het gebruik van beeld, wanneer dit gezien wordt als multidimensionale reconstructie, veel meer mogelijkheden dan de autobiografie om de context, de Tweede Wereldoorlog, weer te geven.<sup>14</sup> Mijn verwachting is dus dat de film ten opzichte van het boek een duidelijkere tijdgeest weergeeft, maar minder nuance in het leven van Hazelhoff Roelfzema.

De tijdgeest kan vrij worden vertaald met het begrip *soul of the past*, van Nathalie Zemon Davis. Zij beweert dat authenticiteit in films kan bestaan door de *soul*, de waarden, relaties en gebeurtenissen uit het verleden, correct weer te geven.<sup>15</sup> Samengevoegde personages of zelfs een fictieve hoofdpersoon doen in deze visie niet per se af aan de historische correctheid wanneer de totale sfeer van waarden, relaties en gebeurtenissen accuraat wordt weergegeven. Zemon Davis gebruikt ook de term *look of the past* voor de weergave van een historisch correcte

---

<sup>11</sup> Vos, *Bewegend Verleden*, 155. ; M. Eekhout, ‘Authenticiteit in De Erfgoedfilm En Het Museum in Groot-Brittannië in De Jaren Tachtig En Negentig’, *Leidschrift* 24,3 (2009) 81-94, 89. ; P. Hodkinson, *Media, Culture and Society. An introduction* (Thousand Oaks 2010) 265-285.

<sup>12</sup> Raack, ‘Historiography as Cinematography’, 416-418.

<sup>13</sup> Rosenstone, ‘History in Images/History in Words’, 1173-1185.

<sup>14</sup> Raack, ‘Historiography as Cinematography’, 416-418.

<sup>15</sup> Zemon Davis, ‘“Any Resemblance to Persons Living Or Dead”’, 269-283.



uitstaling van de film in decor en kostuums. Dit is volgens haar wel van belang voor het nastreven van authenticiteit, maar geeft nog niet de *soul of the past* weer. Ook stelt ze dat films over het verleden hun waarheidsstatus moeten verantwoorden door aan te tonen waar de informatie vandaan komt.<sup>16</sup> In deze analyse van *Soldaat van Oranje* worden historische incorrectheden afgewogen tegen de *soul of the past*: de waarden, relaties en gebeurtenissen in 1940-1945.

### 1.3 Een nieuw perspectief: de film zet aan het denken

Bovengenoemde historici en mediafilosofen proberen de vraag te beantwoorden óf, en zo ja hoe, de geschiedenis zo volledig en accuraat mogelijk in een speelfilm kan worden weergegeven, maar het *historiography/historiophoty*-debat kent nog een andere visie: de film als bieder van een alternatief perspectief. *Soldaat van Oranje* verscheen in 1977, toen de geschiedschrijving en het historisch bewustzijn over de Tweede Wereldoorlog nog veel minder objectief en veelzijdig was dan het nu is. Speelfilms lijken een groeiende rol te hebben in het vormen van het historisch bewustzijn. Door het bieden van een nieuw perspectief zijn ze dus ook in staat het historisch bewustzijn te beïnvloeden. Om de waarde van *Soldaat van Oranje* als geschiedschrijvend medium te bepalen, zal daarom niet alleen worden gekeken naar historische incorrectheden versus de *soul of the past*, maar ook naar film als medium dat aan het denken zet.

Verschillende historici hebben zich hier al over gebogen. Zo schrijft de historicus Robert Brent Toplin dat historische films het publiek laten ervaren en aan het denken zetten en meent de mediafilosoof Willem Hesling dat het narratief een gesimplificeerde representatie kan geven, maar stelt hij evenals filmtheoreticus Robert Burgoyne dat het narratief ook een nieuw perspectief kan bieden.<sup>17</sup> Burgoyne beschrijft drie mogelijke manieren waarop historische films kunnen bijdragen aan de visie van het publiek op de historische gebeurtenis: *vision history*, waarbij de dominante gedachte verfilmd wordt, *contest history*, waarbij een nieuw perspectief het bestaande aan de kaak stelt, en *revision history*, een totaal nieuwe visie.<sup>18</sup> Deze visies van Burgoyne, Toplin en Hesling worden bij de analyse van *Soldaat van Oranje* samengevat tot het begrip ‘nieuw perspectief’. Daarbij worden het narratief en de drie door Burgoyne beschreven functies als leidraad genomen.

---

<sup>16</sup> Zemon Davis, ‘“Any Resemblance to Persons Living Or Dead”’, 269-283.

<sup>17</sup> Hesling, ‘The Past as Story’, 189-205. ; Burgoyne, ‘Introduction: re-enactment and imagination in the historical film’, 7-18. ; Toplin, ‘The Filmmaker as Historian’, 1210-1227.

<sup>18</sup> Burgoyne, ‘Introduction: re-enactment and imagination in the historical film’, 12-15.

#### **1.4 Deelconclusie**

De vraag die in het *historiography/historiophoty*-debat centraal staat is of film een interpretatie van het verleden kan bieden die vergelijkbaar is met reguliere wetenschappelijke geschiedschrijving. Voor een correct weergave van het verleden biedt het medium film namelijk zowel voor- en nadelen. Thema's binnen dit debat die relevant zijn voor de analyse van *Soldaat van Oranje* zijn vooral de *soul of the past* en het bieden van 'nieuwe perspectieven'. De *soul of the past* beslaat de normen, relaties en gebeurtenissen in de Tweede Wereldoorlog en met de perspectieven die een film biedt kan deze drie functies aannemen: *vision history*, *contest history* of *revision history*.

## 2. Hazelhoff Roelfzema en het reilen en zeilen van Engelandvaarders

De film *Soldaat van Oranje* vertelt het verhaal van Erik Hazelhof Roelfzema. Wie was dit en met welke motieven en gevaren hadden hij en andere Engelandvaarders te maken? Deze vraag is relevant voor de analyse van de historische correctheden en incorrectheden en de *soul of the past* in de film. De film zal geanalyseerd worden aan de hand van de historische context van Hazelhoff Roelfzema als persoon, de beweegredenen en de reis van Engelandvaarders en de oorlogvoering vanuit Engeland.

### 2.1 Erik Hazelhoff Roelfzema

Erik Hazelhoff Roelfzema werd in 1917 geboren en studeerde tijdens de Duitse invasie Rechten in Leiden. Daar werd hij lid van het Leidsch Studenten Corps en raakte hij betrokken bij het studentenverzet. Hij probeerde naar Engeland te vluchten om vanuit daar de bezetter te bevechten. Toen hem dat na enkele pogingen lukte, ontwikkelde hij samen met Chris Krediet en Peter Tazelaar ‘Contact Holland’, met als doel een beter radiocontact tussen bezet Nederland en de regering in Londen aan te leggen. Toen ‘Contact Holland’ ophield te bestaan werd Hazelhoff Roelfzema vliegenier bij de *Royal Air Force (RAF)*. Hij en Tazelaar keerden in mei 1945 terug naar bevrijd Nederland als adjudanten van koningin Wilhelmina.<sup>19</sup> In 1970 verschenen zijn herinneringen in de autobiografie *Het hol van de ratelslang*, die in 1971 werd uitgegeven als *Soldaat van Oranje '40-'45*. Op dit boek werd zes jaar later de film gebaseerd.

De filmische representatie van het leven van Hazelhoff Roelfzema wordt met behulp van de autobiografie vergeleken met zijn echte leven. Hierbij dient opgemerkt te worden dat de autobiografie enkel gebaseerd is op de herinnering van Hazelhoff Roelfzema en weinig verwijzingen naar andere bronnen bevat. Hij heeft de gebeurtenissen zonder tussenpersoon opgeschreven, maar stond daarmee tegelijkertijd te dicht op de feiten, wat een eenzijdige visie levert. Zo beschrijft Hazelhoff Roelfzema de historische gebeurtenissen binnen een moraliserend goed/fout-perspectief.<sup>20</sup> Vanuit die visie omschrijft hij talloze ‘goede’ vrienden die strijden tegen de bezetter, waaronder Tazelaar en medestudenten van het Leidsch Studenten Corps. De enige uitzonderingen zijn Jaques ten Brink, die gedurende de oorlog verder studeert, en Alexander die bij de Nationaal Socialistische Bond (NSB) gaat. Over de laatste zegt Hazelhoff Roelfzema: “Ik had een vriend, hij heeft opgehouden te bestaan”<sup>21</sup>

---

<sup>19</sup> E. Hazelhoff Roelfzema, *Soldaat van Oranje '40-'45* (Den Haag 1971).

<sup>20</sup> Hazelhoff Roelfzema, *Soldaat van Oranje '40-'45*.

<sup>21</sup> *Ibidem*, 76.

## 2.2 De beweegredenen, de reis en de oorlogvoering vanuit Engeland

Op 14 mei 1940, de dag van de capitulatie, probeerden duizenden Nederlanders wegens hun politieke overtuigingen of Joodse afkomst naar Engeland te vluchten. De bezetter handelde pijlsnel: de scheepvaart werd aan banden gelegd, de kust streng gecontroleerd, sommige gebieden werden tot *Sperrgebiet*, verboden gebied, verklaard en vanaf 1942 begon de bouw van de Atlantikwall, de meer dan vijfduizend kilometer lange verdedigingslinie van nazi-Duitsland.<sup>22</sup> Angst en Duitse dwangmaatregelen waren de grootste redenen om te vluchten, maar andere motieven waren vaderlandsliefde, trouw aan het koningshuis, vrijheidsdrang, de zoektocht naar avontuur en de kans om mee te vechten voor de bevrijding van Nederland.<sup>23</sup>

Hazelhoff Roelfzema ontsnapte in 1941 naar Engeland als stoker op het Zwitserse schip de *St. Cergue*, dat onder Panamese vlag voer. Hieraan voorafgaand deed hij 5 vluchtpogingen. Eerst met een dubbele kano en een vlet en vervolgens met het plan een SCH 107 te kapen, wat mislukte omdat er Duitse soldaten aan boord waren. Bij zijn volgende poging was de benzine verdwenen en ook de vijfde keer mislukte vanwege een Duitse mitrailleurpost.<sup>24</sup> In zijn autobiografie beschrijft Hazelhoff Roelfzema ook een poging tot Engelandvaart van Lodo van Hamel, de eerste geheim agent die vanuit Engeland in Nederland gedropt werd. In oktober 1940 werd hij opgehaald door een Engels watervliegtuig op het Tjeukemeer. De eerste twee pogingen mislukten en bij de derde poging werd Lodo gearresteerd door de bezetter. Na extreme marteling en stugge ontkenning belandde hij voor het vuurpeloton.<sup>25</sup> De Joodse Jean Mesritz, lid van het Leidsch Studentencorps, zou volgens Hazelhoff Roelfzema met Lodo meevluchten, maar werd ook opgepakt en naar een kamp gedeporteerd.<sup>26</sup>

Bij de aankomst in Engeland werden Engelandvaarders verhoord door de Engelse veiligheidsdienst M15 op de *Patriotic School*, de Politie-Buitendienst (PBD) en de Interdepartementale Commissie, om hun politieke betrouwbaarheid te achterhalen en informatie over Nederland in te winnen. Ze werden beziggehouden tot hun intrede in militaire dienst, maar voor hun wens om snel aan de oorlog deel nemen, hadden ambtenaren soms weinig begrip.<sup>27</sup> Ook Hazelhoff Roelfzema voelde zich onbegrepen wegens de hoeveelheid

---

<sup>22</sup> A. M. F. Dessing, *Tulpen voor Wilhelmina. De geschiedenis van de Engelandvaarders* (PhD thesis Instituut voor Cultuur en Geschiedenis, Amsterdam 2004) 58-89.

<sup>23</sup> Dessing, *Tulpen voor Wilhelmina*, 25-57.

<sup>24</sup> Nederlands Instituut voor Oorlogsdocumentatie, *Engelandvaart over de Noordzee*, inventarisnummer 5.

<sup>25</sup> H. Korting, *Lodo. Voor God, Nederland en Oranje. Het korte leven van de eerste geheim agent uit Londen in de Tweede Wereldoorlog* (Haarlem 2012).

<sup>26</sup> Hazelhoff Roelfzema, *Soldaat van Oranje '40-'45*, 73-75.

<sup>27</sup> Dessing, *Tulpen voor Wilhelmina*, 211-240.

bureaucratie in oorlogstijd.<sup>28</sup> Koningin Wilhelmina begreep de wens van de Engelandvaarders beter dan de meeste ambtenaren en plande buiten haar secretaris Van 't Sant om afspraken met Engelandvaarders, waaronder Hazelhoff Roelfzema.<sup>29</sup>

Toen Hazelhoff Roelfzema in Engeland aankwam, stortte hij zich samen met Chris Krediet, die hij kende van het Leidsch Studenten Corps, en Peter Tazelaar op 'Contact Holland'. Ze brachten zenders, telegrafisten en geheim agenten waaronder Tazelaar met een *Motor Torpedo Boat* naar de kust van Scheveningen en namen verzetsstrijders mee terug naar Londen. Omdat de kust onderdeel was van de *Atlantikwall* voer het drietal richting het Duitse marine hoofdkwartier, waar minder mijnen op het strand lagen. Het afzetten van Tazelaar mislukte meerdere malen door weersomstandigheden en defecten aan de boot, maar eenmaal aan land zocht Tazelaar contact met een telegrafist die per parachute naar Nederland was gegaan. Omdat deze niets van zich liet horen bracht Hazelhoff Roelfzema twee andere telegrafisten naar Scheveningen. Hun zenders gingen kapot, waardoor uiteindelijk Aard Alblas, agent van de Centrale Inlichtingendienst (CID), zendapparatuur naar Tazelaar bracht. Lang hield 'Contact Holland' echter niet stand. Met de intrede van Mattheus de Bruyne als hoofd van de CID, hield het op te bestaan en werd Hazelhoff Roelfzema vliegenier bij de RAF.<sup>30</sup>

### 2.3 Deelconclusie

In zijn autobiografie beschrijft Hazelhoff Roelfzema zichzelf en al zijn kennissen als strijders voor het Vaderland. De geest van het boek is dan ook dat hij, met vele anderen, heeft geholpen zijn Vaderland te bevrijden. Tijdens de bezetting stond een grote groep Joden, verzetslieden, arbeiders, studenten en militairen onder druk en vluchtten sommigen naar Engeland, zo ook Hazelhoff Roelfzema. Daar werden Engelandvaarders meerdere malen verhoord, vaak ontvangen door de koningin, en was het lang wachten voordat ze in militaire dienst konden. Ze werden ingezet als militairen, burgers en geheim agenten. Hazelhoff Roelfzema, Tazelaar en Krediet richtten 'Contact Holland' op, waarbij zenderapparatuur en geheim agenten op de kust van Scheveningen werden afgezet, en verzetsstrijders werden opgepikt. Deze kust was onderdeel van de *Atlantikwall*. Na 'Contact Holland' werd Hazelhoff Roelfzema vliegenier en adjudant van de koningin.

---

<sup>28</sup> Hazelhoff Roelfzema, *Soldaat van Oranje '40-'45*, 103-121.

<sup>29</sup> G. Beelaerts van Blokland, *Belevenissen te Londen 1940-1945* (Amsterdam 1997) 53.

<sup>30</sup> Hazelhoff Roelfzema, *Soldaat van Oranje '40-'45*, 140-230.

### 3. De filmhistorische context. De publieke herinnering van de Tweede Wereldoorlog

Of *Soldaat van Oranje* nieuwe perspectieven biedt, wordt onderzocht door de film te plaatsen binnen de context waarin hij geproduceerd werd. Met de nadruk op de ontwikkeling van de herinneringscultuur van de Tweede Wereldoorlog kunnen namelijk mogelijke nieuwe perspectieven in *Soldaat van Oranje* worden blootgelegd. Daarbij is deze kennis van de context ook van belang voor de analyse van de *soul of the past*, aangezien bij het produceren van een film contemporaine elementen kunnen samenvloeien met historische. Zo kunnen hyperrealiteiten ontstaan die ten koste gaan van een getrouwe representatie van de *soul of the past*.

Verschillende historici hebben de publieke herinnering van de Tweede Wereldoorlog in periodes ingedeeld, waaronder J.C.H. Blom, C. Vos, J. Bank en W. Mijnhardt.<sup>31</sup> De fasering van Mijnhardt zal ik nader uitwerken omdat deze recenter is die van Bank en Vos en meer op de filmgeschiedenis inspeelt dan de door Blom omschreven ontwikkelingsstadia. Mijnhardt onderscheidt vier fasen, die hieronder gekoppeld worden aan films en documentaires. Daarin komt ook de algemeen maatschappelijke context van 1977 aan bod: het jaar waarin *Soldaat van Oranje* verscheen. Hierbij dient wel opgemerkt te worden dat het faseren van de Tweede Wereldoorlog kaders plaatst waarvan de inhoud open staat voor discussie en nuancering.

#### 3.1 De eerste en tweede fase: van Wederopbouw tot selectieve amnesie

De eerste fase van de publieke herinnering, van 1945 tot 1950, wordt gekenmerkt door het streven naar rust, aangezien de maatschappijstructuur direct na de bevrijding onoverzichtelijk was. Deze fase werd gestuurd door de regering met de oprichting van het Rijksinstituut voor Oorlogsdocumentatie en door films als *L.O./L.K.P* over het verzet en *De Dijk is dicht* over de Wederopbouw en het verdriet van de oorlog.<sup>32</sup> De blik was gericht op de Wederopbouw en voor een besef van het lot van de Joden was geen plaats. Antisemitisme was met de bevrijding namelijk niet direct over en door de verzuilde maatschappij werd er niet gefocust op de problemen buiten de eigen zuil.<sup>33</sup>

---

<sup>31</sup> J. Bank, *Oorlogsverleden in Nederland* (Baarn 1983). ; Vos, *Televisie en bezetting*. ; J.C.H. Blom, *In de ban van goed en fout. Geschiedschrijving over de bezettingstijd in Nederland* (Leiden 2007). ; Mijnhardt, *Dutch Perceptions of World War II*.

<sup>32</sup> Bruens, 'We wenen nog steeds, maar nu schuld bewust', 17-20.

<sup>33</sup> C. van der Heijden, *Grijs verleden. Nederland in de Tweede Wereldoorlog* (Amsterdam 2001) 364. ; Mijnhardt, *Dutch Perceptions of World War II*, 2-4.

In de tweede fase, van 1950 tot 1965, staan nationale cohesie en selectieve amnesie centraal. Onder andere het werk *Onderdrukking en verzet (1949-1954)*, een naslagwerk van 44 delen over verschillende aspecten van de oorlog, bood een ingang naar deze tweede fase.<sup>34</sup> Het verzet kreeg een onrealistisch groot aandeel in de geschiedschrijving en de publieke herinnering om te benadrukken dat Nederland niet had stilgezeten en de daden van verzetsmensen niet tevergeefs waren geweest.<sup>35</sup> Door deze focus op het verzet en heldenmoed was er in de publieke herinnering nog steeds geen ruimte was voor de lotgevallen van de Joden, ondanks publicaties als het dagboek van Anne Frank.<sup>36</sup>

In 1962 verscheen de film *De Overval* met een eenzijdig ‘goed’ belicht verzet in de hoofdrol en van 1960 tot 1965 was de serie documentaires *De bezetting* van Lou de Jong op de televisie. Middels zijn documentaires en standaardwerk over de Tweede Wereldoorlog, bereikte de Jong een groot publiek waardoor hij het collectief geheugen kon vertolken en vormgeven. Blom beschrijft De Jong als een ‘volksopvoeder’ met een moraliserend perspectief. Collaboratie en het lot van de Joden haalt hij namelijk wel aan, maar de focus ligt op de onderdrukking van een onschuldige ‘goede’ natie in plaats van op de nuance tussen goed en fout.<sup>37</sup> Toch kreeg dit dominante goed/fout-perspectief ook in de jaren ’60 al enkele kritische tegengeluiden, onder andere van Willem Frederik Hermans met zijn boek *De donkere kamer van Damokles* en de verfilming *Als twee Druppels Water* (1963). Maar waar Hermans felle kritiek levert op het verzet, zet de film veel minder aan het denken.<sup>38</sup> Bovendien trok hij slechts 473.162 bioscoopbezoekers<sup>39</sup>, nog geen derde van het aantal dat *Soldaat van Oranje* bezocht.

### 3.2 De derde en vierde fase: Van ‘goed’ en ‘fout’ naar meer objectiviteit

Wat bofte ik dan dat het wereldgebeuren mij een échte draak had gezonden, net op het juiste tijdstip, een draak waarop ik mijn jeugdige strijdbaarheid kon uitoefenen in het zelfvoldane besef dat mijn medemensen mij zouden toejuichen en bewonderen en decoreren, omdat ik door puur geluk [lees: door oorlog mee te maken tijdens zijn jeugdige drang om te strijden] onmiskenbaar aan de zijde stond van Goed tegen Kwaad, van Wit tegen Zwart – in tegenstelling met de jonge mensen van generaties die, tastend en toetsend, hun draken uit verwarrende schakeringen van grijs moeten onderkennen!<sup>40</sup>

---

<sup>34</sup> J. J. van Bolhuis (ed.), *Onderdrukking en verzet, Nederland in oorlogstijd* (Arnhem 1947).

<sup>35</sup> H. Piersma (ed.), *Mensenheugenis- Terugkeer en Opvang na de Tweede Wereldoorlog* (Amsterdam 2001) 13.

<sup>36</sup> Mijnhardt, *Dutch Perceptions of World War II*, 4-5.

<sup>37</sup> M. van Hennik, ‘De oorlog op herhaling: recente literatuur over de Duitse bezetting van Nederland’, *BMGN. Low Countries Historical Review* 111 (1996) 493-516, 511. ; Blom, *In de ban van goed en fout*, 157.

<sup>38</sup> Bruens, ‘We wenen nog steeds, maar nu schuld bewust’, 23-25.

<sup>39</sup> H. Schoots, *Van Fanfare tot Spetters. Een cultuurgeschiedenis van de jaren zestig en zeventig* (Amsterdam 2004) 212.

<sup>40</sup> Hazelhoff Roelfzema, *Soldaat van Oranje ’40-’45*, 227.

Deze quote van Hazelhoff Roelfzema weerspiegelt zijn goed/fout-perspectief. Dit perspectief is kenmerkend voor de derde fase, van 1965 tot 1980, waarin de autobiografie en de daarop gebaseerde film *Soldaat van Oranje* verschenen. Voor gedegen onderzoek naar eigentijdse invloeden die de weergave van de *soul of the past* in *Soldaat van Oranje* kunnen beperken, wordt bij deze fase dieper ingegaan op de algemene maatschappelijke context waarin de film verschijnt. De maatschappij seculariseerde en ontzuilde en een generatie die de oorlog niet zelf had meegemaakt groeide op en eiste zijn vrijheid in het leger, op het werk en in bed. Het ene protest volgde het andere op, de ‘Tweede Feministische Golf’ ontstond en bloot was overall aanwezig. Erotische scènes, zoals in *Soldaat van Oranje* voorkomen, zijn kenmerkend voor films uit de jaren zeventig. Voor het eerst werd een pornofilm in de Nederlandse bioscopen vertoond en *Wat Zien Ik* en *Turks Fruit* van Paul Verhoeven introduceerde de erotiek op het witte doek aan het Nederlandse filmpubliek.<sup>41</sup>

In deze periode groeide de interesse voor de oorlog en kreeg collaboratie meer aandacht door de opwinding over het huwelijk tussen prinses Beatrix en prins Claus in 1966 en de voorgenomen vrijlating van de ‘Drie van Breda’ in 1972, de oorlogsmisdadigers Fischer, Kotälla en Aus der Fünten.<sup>42</sup> Hierdoor becroop de Nederlanders een schuldgevoel en groeide de bewondering voor verzetsstrijders. Waar eerst in Nederland enkel goed bestond, kwamen goed en fout nu lijnrecht tegenover elkaar te staan. Dit goed/fout-perspectief wordt enigszins genuanceerd in de documentaire *Vastberaden, maar soepel en met mate* uit 1974 en de eerste documentaire waarin ook de ‘foute’ kant op menselijke wijze wordt belicht is *Portret van Anton Mussert* uit 1968 van Verhoeven.<sup>43</sup> Ook het lot van de Nederlandse Joden kreeg in 1965 voor het eerst aandacht in Jacob Pressers *Ondergang-De vervolging en verdeling van het Nederlandse Jodendom 1940-1945*<sup>44</sup>. In de filmwereld was voor dit perspectief echter nog geen plaats.

In deze context werd *Soldaat van Oranje* geproduceerd, op basis van het standaardwerk van Lou de Jong en de autobiografie van Hazelhoff Roelfzema, beiden doordrongen van het goed-fout-perspectief.<sup>45</sup> Zes jaar na de productie van *Soldaat van Oranje* begint Mijnhardts vierde fase, die van 1983 tot 1990 duurt. Hierin kreeg de herinnering een plaats in de

---

<sup>41</sup> Bruens, ‘We wenen nog steeds, maar nu schuld bewust’, 25.

<sup>42</sup> Mijnhardt, *Dutch Perceptions of World War II*, 11.

<sup>43</sup> Vos, *Televisie en bezetting*, 128.

<sup>44</sup> J. Presser, *Ondergang. De vervolging en verdeling van het Nederlandse Jodendom 1940-1945* (Den Haag 1965).

<sup>45</sup> Blom, *In de ban van goed en fout*, 157. ; Hazelhoff Roelfzema, *Soldaat van Oranje ’40-’45*.



geschiedschrijving en in monumenten.<sup>46</sup> De fase begint in Mijnhardts ogen met de oratie *In de ban van goed en fout* van Hans Blom. Deze laat zien hoe het goed/fout-perspectief afdoet aan de objectiviteit van de geschiedschrijving. Ook moet het perspectief van de Joden volgens hem opgenomen worden in de geschiedschrijving.<sup>47</sup> In 2001, een jaar dat buiten de faseringen van Mijnhardt valt, publiceert Chris van der Heijden *Grijs verleden*, waarin hij nog een stap verder gaat door te betogen dat de meeste Nederlanders zich in het vage grijze gebied tussen goed en fout begaven.<sup>48</sup>

### 3.3 Deelconclusie

De herinnering aan de Tweede Wereldoorlog is volgens de fasering van Mijnhardt in vier fasen verlopen, waarbij *Soldaat van Oranje* in de derde fase, van 1965 tot 1980, in de bioscoop verschijnt. Deze fase wordt gekenmerkt door een groeiende interesse in de oorlog. Collaboratie en schuldgevoel krijgen aandacht en het verzet wordt opgehemeld waardoor goed en fout lijnrecht tegenover elkaar komen te staan. Voorafgaand aan deze periode gaf de serie documentaires *De Bezetting* een eenzijdig ‘goed’ beeld van Nederland en brengt *Als Twee Druppels Water* een nuance aan in het beeld van het verzet. Binnen deze context wordt in 1977 *Soldaat van Oranje* geproduceerd, op basis van het standaardwerk van Lou de Jong en de autobiografie van Hazelhoff Roelfzema, beiden vanuit een goed/fout-perspectief en met weinig aandacht voor het lot van de Joden.

---

<sup>46</sup> Mijnhardt, *Dutch Perceptions of World War II*, 13.

<sup>47</sup> Blom, *In de ban van goed en fout*.

<sup>48</sup> Van der Heijden, *Grijs verleden*.

## 4. Analyse: historische incorrectheden, *soul* en nieuw perspectief

Nu de historische context en filmhistorische context uiteengezet zijn, worden enkele sleutelscènes van *Soldaat van Oranje* geanalyseerd op basis van hun historische incorrectheden, *soul of the past* en perspectieven door ze in hun historische en filmhistorische context te plaatsen. Deze sleutelscènes zijn uitgekozen op hun relevantie binnen de kaders van dit onderzoek en hun representativiteit voor de film. Ze sluiten aan bij de historische context van Erik Hazelhoff Roelfzema en de Engelandvaarders, waarmee ze representatief zijn voor ofwel het leven van Hazelhoff Roelfzema, ofwel de motieven en gevaren waar Engelandvaarders mee te maken hadden, bevatten opvallende afwijkingen van de autobiografie en kunnen in het debat geplaatst worden door de bepalen of deze incorrectheden afdoen aan de *soul of the past* en/of eventuele nieuwe perspectieven bieden.

### 4.1 De film: productie, verhaal en receptie

Paul Verhoeven zag als kind de Duitse bombardementen en studeerde evenals Hazelhoff Roelfzema in Leiden. Vandaar dat de autobiografie *Soldaat van Oranje '40-'45* uit 1971 hem aansprak.<sup>49</sup> Samen met Gerard Soeteman en Kees Holierhoek schreef hij het filmscript voor *Soldaat van Oranje*. Rogier van Otterloo componeerde de muziek, Rob Houwer produceerde de film en in de hoofdrollen schitteren Rutger Hauer en Jeroen Krabbé. Voor de productie werden grotendeels de originele locaties aangedaan, waaronder Den Haag, Scheveningen, Noordwijk, Leiden, Delft, Amersfoort, Wassenaar, Dordrecht, Cambridgeshire, Londen en het Tjeukemeer, wat de historische correctheid van de filmische laag ten goede komt. Met 5 miljoen gulden werd het de duurste Nederlandse film tot dan toe, maar met 1.547.183 Nederlandse bioscoopbezoekers, een *Los Angeles Film Critics Association Award* voor beste buitenlandse film en een nominatie voor de *Golden Globe*, werd het dan ook een groot succes.<sup>50</sup>

De film *Soldaat van Oranje* vertelt het verhaal van zes vrienden van het Leidsch Studenten Corps en hun keuzes tijdens de bezetting. Erik en Guus worden Engelandvaarders, Jan probeert vanwege zijn Joodse afkomst naar Engeland te vluchten, Nico gaat ondergronds in Nederland, Alex wordt actief bij de SS en Jacques blijft doorstuderen. Tenslotte zendt

---

<sup>49</sup> K. Wolfs, 'Paul Verhoeven: de onbegrepen profeet', *Ons Erfdeel* 1 (2007) 82-89, 84.

<sup>50</sup> Schoots, *Van Fanfare tot Spetters*, 211. ; R. van Scheers, *Paul Verhoeven. De biografie* (Amsterdam 2008) 231. ; P. Valent, Paul Verhoeven. 'Ik neuk beter dan God!': Paul Verhoevens filmcarrière tot 1980 (Scriptie Neerlandistiek, Olomouci 2011) 37.

Robby, een andere vriend van Erik, telegrammen naar Engeland. In Engeland richten Erik en Guus 'Contact Holland' op, waarbij Guus met een zendinstallatie naar het strand in Scheveningen wordt gebracht en verzetsstrijders mee terug moet nemen. Omdat zijn zendapparaat stuk is legt hij contact met Robby, die de vluchtende verzetsmannen verraad. Om zijn Joodse verloofde Esther te redden, is hij namelijk gedwongen te collaboreren.

Na dit verraad houdt 'Contact Holland' op te bestaan en gaat Erik in dienst bij de RAF. Wanneer hij als adjudant van de koningin terugkeert naar bevrijd Nederland is van zijn oude vriendengroep enkel Jacques nog over. De Joodse Jan is doodgeschoten na een vluchtpoging met een watervliegtuig. Alex is aan het Oostfront vermoord met een handgranaat. Nico wordt als gevolg van het verraad van Robby op het strand van Scheveningen vermoord. Guus doodt Robby vanwege zijn verraad en belandt om die reden zelf onder de guillotine en Esther, de Joodse verloofde van Robby, wordt als moffenhoer bestempeld en kaalgeknipt. Aan het einde rest dan ook de centrale vraag of dit het allemaal waard is geweest.

#### **4.2. Historische incorrectheden, *soul* en nieuw perspectief**

Over het algemeen geeft de film een historisch accurate verbeelding van het leven van Erik Hazelhoff Roelfzema binnen de context van de bezetting. Qua symbolische laag zijn er wel ideeën uit 1977 in de film terug te zien, die het verhaal romantiseren, maar over het algemeen niet leiden tot hyperrealiteiten. Het verfilmen van erotische scènes is bijvoorbeeld typerend voor de jaren '70, maar doet niet af aan de *soul of the past*. Hazelhoff Roelfzema beschrijft in zijn autobiografie namelijk ook de seksuele vrijheden, maar minder expliciet.<sup>51</sup> Ook het afzetten tegen de autoriteiten is een thema dat jongeren in 1977 trekt, maar dit doet niet af aan de correcte weergave van de opstandige Erik.

Op enkele punten wijkt Verhoeven bewust af van de autobiografie. De opvallendste afwijkingen zijn de focus op de vriendengroep in plaats van op de individu, de introductie van de Joodse vriend Jan, de collaborateur Robby en Robby's Joodse verloofde en de samenvoeging van verschillende personen tot één filmpersonage. Zo is het filmpersonage Erik Landshof is een representatie van Erik Hazelhoff Roelfzema en Guus Lejeune een combinatie van de praeses Ernst de Jonge en de Engelandvaarders Peter Tazelaar en Chris Krediet. Jan Weinberg is een samenvoeging van geheim agent Lodo van Hamel en Jean Mesritz, een Joodse studiegenoot maar geen vriend van Erik. Robby en zijn Joodse vriendin worden in de

---

<sup>51</sup> Hazelhoff Roelfzema, *Soldaat van Oranje '40-'45*, 146.

autobiografie geheel niet genoemd en Alex, een NSB'er die in werkelijkheid Alexander heet, is in tegenstelling tot in de autobiografie, in de film een goede vriend van Erik.<sup>52</sup>

### *De beweegredenen en de reis: Antisemitisme en de ontsnappingspoging van Jan*

De geslaagde vluchtpoging van Erik via het Zwitserse schip de St. Cerque wordt qua filmische en narratieve laag zeer historisch correct weergegeven, maar van de mislukte vluchtpogingen van Erik wordt er slechts één vluchtig in beeld gebracht. Dit bevordert de spanning in de film, maar brengt minder nuancering. Eén mislukte vluchtpoging wordt echter wel uitgebreid in beeld gebracht, maar dit is een poging van Jan, niet van Erik. Deze scène is dus niet representatief voor het leven van Erik, maar wel voor de vluchtpogingen, beweegredenen en gevaren waar Engelandvaarders mee te maken hadden, zoals beschreven in hoofdstuk 2. Daarbij is deze scène representatief voor een belangrijk nieuw onderwerp in de film: het lot van de Joden.

De scène start met twee krantverkopende landwachters op de nonnenbrug in Leiden die 'Joden toegang tot universiteit geweigerd. Lees *Volk en Vaderland*' roepen. Een Joodse man met een volgeladen bakfiets fietst de brug op. De landwachters bieden hem hulp aan en duwen vervolgens de bakfiets de gracht in. Erik hoort dit en kijkt uit het raam van de originele studentenwoning van Hazelhoff Roelfzema.<sup>53</sup> Jan verschijnt in beeld, slaat een landwachter in zijn gezicht en beveelt de spullen uit het water te halen. Hij vertelt dat hij Joods is en ontketent een gevecht waarbij één landwachter in de gracht belandt en de ander tegen de grond aan wordt gedrukt. Erik trekt Jan zijn woning in waar Jan zijn zorgen uit over het lot van de Joden. De heroïsche *themesong* start en Erik biedt Jan aan om in zijn plaats naar Engeland te gaan.

Het volgende beeld is de ontsnappingspoging op het Tjeukemeer, op de originele locatie, maar om dramaturgische redenen bij daglicht gefilmd.<sup>54</sup> Met drie andere mannen, waaronder Robby, vaart Jan naar het Watervliegtuig. Erik ziet een Duitse boot en waarschuwt de mannen. Een gevecht barst los op spanning opbouwende muziek met koperblazers. Het ritme van de beeldwisselingen neemt toe met de spanning van de muziek. Robby wordt geraakt, de andere twee mannen worden doodgeschoten en bij de climax in de muziek geeft Jan zich over. Hij wordt gearresteerd en in de volgende scènes verhoord. Ondanks zware

---

<sup>52</sup> Ibidem.

<sup>53</sup> 'Ik had een gouden toekomst achter mij', *Soldaat van Oranje: biografie*. DVD. Interview van Pieter Varekamp. 1988. [Nederland]: AVRO, 1988.

<sup>54</sup> 'Soldaat van Oranje deels gebaseerd op leven geheim agent Lodo van Hamel', *Haarlems Dagblad*, 13 juli 2012, 6.

marteling laat hij niets los. Later in de film sterft hij naar aanleiding van deze vluchtpoging voor het vuurpeloton.

### ***Historische incorrectheden en plaats binnen het debat***

In zijn autobiografie schrijft Hazelhof Roelfzema dat de Joodse afkomst van Jean ‘vanzelfsprekend’ nooit ter sprake is gekomen.<sup>55</sup> Erik bood hem dan ook geen vluchtreis naar Engeland aan vanwege zijn Joodse afkomst. Volgens de historicus Han Korting is de scène met het watervliegtuig direct ontleend aan een filmscript van Lou de Jong over het leven van Lodo van Hamel. Volgens Korting gaat dit ten koste van de historische correctheid, omdat *Soldaat van Oranje* zich zou afspelen in een latere periode, waarin watervliegtuigen niet meer door de Duitse linies konden breken. Bovendien was het Lodo die gemarteld werd, niets toegaf en stierf voor het vuurpeloton, niet Jean.<sup>56</sup> Bovendien is de vluchtscène gesimplificeerd: dat de eerste twee pogingen mislukten door de weersomstandigheden blijft buiten beeld, Erik is aan de scène toegevoegd en de confrontatie tussen het schip en het vliegtuig was er wel, maar de verzetsstrijders waren al voor de aankomst van het vliegtuig opgepakt. Verhoeven zegt hierover dat deze aanpassingen om dramaturgische redenen nodig waren.<sup>57</sup>

Toch worden de gebeurtenissen, wat betreft de *soul of the past*, realistisch weergegeven. Het enige wat afdoet aan de *soul* is het daglicht waarbij het watervliegtuig aankomt. Dat de personages samengevoegd of met een andere naam zijn weergegeven doet niet af aan de authenticiteit van de gebeurtenis. Opmerkelijk is ook dat Korting niet benoemt dat Jean Mesritz wel degelijk aanwezig was bij de vluchtpoging van Lodo en dat ook hij gearresteerd werd. Verhoeven laat de Joodse Jean het verhaal van agent Lodo van Hamel beleven, maar door het Joodse perspectief en het antisemitisme van de landwachters een stem te geven in *Soldaat van Oranje*, wordt een invalshoek geboden die in de autobiografie niet gegeven wordt.

Om dit nieuwe perspectief te bieden moet Verhoeven afwijken van de historische realiteit, maar krijgt de film anderzijds ook juist meer waarde als geschiedschrijving. In de visie van Hesling omdat hij een alternatief licht werpt op de heersende gedachte en in de visie van Toplin omdat hij het publiek aan het denken zet.<sup>58</sup> Binnen de drie rollen die een film

---

<sup>55</sup> Hazelhoff Roelfzema, *Soldaat van Oranje '40-'45*, 19.

<sup>56</sup> ‘Geheim agent van het eerste uur. Interview met Han Korting’, *Haarlems Dagblad*, 23 juli 2012, 5. ; Korting, *Lodo. Voor God, Nederland en Oranje*.

<sup>57</sup> C. van Hoore, ‘Soldaat van Oranje deels gebaseerd op leven geheim agent Lodo van Hamel’, *Haarlems Dagblad*, 13 juli 2012, 6.

<sup>58</sup> Hesling, ‘The Past as Story’, 189-205. ; Toplin, ‘The Filmmaker as Historian’, 1210-1227.

volgens Burgoyne in een wetenschappelijk debat kan vervullen valt de representatie van het lot van de Joden hier onder *contest the past*. Presser vroeg in 1965 namelijk al de aandacht voor het lot van de Joden, dus geheel onbekend was het niet, maar voor het eerst werd dit ook in een speelfilm vertoond. Omdat het Joodse perspectief belangrijk is voor een representatieve weergave van de Tweede Wereldoorlog, wordt de *soul of the past* sterker weergegeven door de aanpassing in de historische correctheid.

### ***De oorlogvoering vanuit Engeland: Guus aan wal voor Contact Holland.***

De verhoren op de *Patriotic School*, de irritatie over de bureaucratie, het doortastende en eigenwijze karakter van koningin Wilhelmina: de ontvangst van Engelandvaarders wordt zeer correct weergegeven. Ook de *mise-en-scène* binnen de filmische laag van de ‘Contact Holland’-scènes is adequaat in beeld gebracht aan de hand van een authentiek ogende *Motor Torpedo Boat* en *Atlantikwall*. Maar qua narratieve laag zijn weer enkele wijzingen aangebracht. ‘Contact Holland’ wordt uitgevoerd door Erik en Guus waarbij Robby te hulp wordt gevraagd, terwijl het in werkelijkheid een project van Hazelhoff Roelfzema, Krediet en Tazelaar was, in samenwerking met verschillende telegrafisten. Aan een nauwkeurig gerepresenteerde ‘Contact Holland’ voegt Verhoeven fictieve elementen toe om de dunne lijn tussen vriendschap en verraad te laten zien. De oorlogvoering vanuit Engeland wordt met twee sleutelscènes geanalyseerd.

De eerste sleutelscène, waarin Guus op het strand van Scheveningen wordt afgezet, begint met de heroïsche *themesong* en het beeld van Erik en Guus op een *Motor Torpedo Boat*. In het volgende shot smeert Erik zich in met vet. Een Engelsman biedt hem sokken aan om over zijn schoenen heen te trekken zodat ze geen geluid maken terwijl ze Scheveningen naderen. Erik leunt per ongeluk tegen het alarm dat afgaat in de stilte en vertrekt vervolgens met Guus en een derde persoon in een kleinere boot richting de kust. Vlakbij gooien ze het anker uit en het laatste stuk lopen ze, Erik door het water en Guus op zijn schouders. Muziek met koperblazers laat de kijker de spanning beleven. Aangekomen op het strand, trekt Erik zijn geweer. Ze rennen naar een schuilplaats toe waar Erik Guus’ helpt de waterdichte kleding over zijn nette pak uit te trekken. Hij besprenkelt hem met drank en kamt zijn haar. Erik gaat weer terug aan boord en Guus loopt richting het Duitse marine hoofdkwartier, waar een feest wordt gehouden. Door te doen alsof hij dronken is, ontsnapt hij met een groep feestgangers uit het *Sperrgebiet*.

### ***Historische incorrectheden en plaats binnen het debat***

De grootste historische incorrectheid in deze scène is dat ‘Contact Holland’ niet een missie was van Erik en Guus, maar van Erik, Peter Tazelaar en Chris Krediet, waarvan Tazelaar aan land ging en Krediet een studievriend van Erik was. Tazelaar had geen zendapparatuur mee en het afzetten van Tazelaar lukte door de weersomstandigheden en defecten op de boot niet in één keer. Dat dit laatste in de film is weggelaten, is niet verrassend gezien de beperking door de speeltijd van een film. Deze versnelde weergave van gebeurtenissen heeft echter wel tot gevolg dat het voorkomt alsof de twee minder tegenspoed kennen dan werkelijk het geval was en komt daarmee de *soul* niet ten goede. De narratieve aanpassingen waren nodig om de spanning te bewaren en het verhaal begrijpelijk te houden. Ook leggen ze binnen de symbolische laag de nadruk op kameraadschap, waardoor het thema van vriendschap versus verraad meer betekenis krijgt.

Toch is het narratief, op deze simplificaties na, van het insmeren met vet tot het besprenkelen met alcohol historisch correct in beeld gebracht. De filmische laag lijkt qua decor de beelden van de *Atlantikwall* in Scheveningen uit het Polygoon Hollands Nieuws uit 1945, waardoor de *look of the past* correct is weergegeven.<sup>59</sup> De relaties tussen zowel Hazelhof Roelfzema en Tazelaar als de Engelsen en de geheim agenten, zijn weergegeven zoals in de autobiografie is omschreven en de heroïsche muziek kan als dramatisering worden omschreven, maar dient tegelijkertijd als middel om de identiteit van de hoofdpersonen uit te drukken. Zo legt de componist Rogier van Otterloo uit dat het ritme de mars van soldaten representeert en dat de koperblazers de heldhaftigheid van de personages tot uitdrukking laten komen.<sup>60</sup> De *soul of the past* is in dit fragment dus op het weglaten van de mislukte pogingen na, zeer correct verbeeld, maar een nieuw perspectief wordt niet gegeven. De scène sluit geheel aan bij de bestaande visie van de derde fasering van Mijnhardt, waarin de verzetsheld wordt opgehemeld en heeft in de termen van Burgoyne als functie: *vision the past*.

---

<sup>59</sup> *Bevrijdingsbeelden Nederland: Ede, Soestdijk, Den Haag, Scheveningen, Leusderheide, Amsterdam* [Film]. (1945). Bekeken in juni, 2015, [http://www.npogeschiedenis.nl/speler.WO\\_VPRO\\_039945.html](http://www.npogeschiedenis.nl/speler.WO_VPRO_039945.html).

<sup>60</sup> *Interview Rogier van Otterloo over muziek van Soldaat van Oranje* [Film]. Bekeken in juni, 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=762k2J-YEY4>.

### ***De oorlogvoering vanuit Engeland: Het verraad van Robby***

De tweede sleutelscène behandelt het verraad van Robby. De auto van Guus, Nico, Robby en een onbekende verzetsman komt het *Sperrgebiet* van Scheveningen opgereden, waar een nationaalsocialistisch feest wordt gehouden. Achter hen volgt de auto van de Duitsers met wie Robby samenwerkt. Een van deze Duitsers geeft bevel het hoofdkwartier te bellen zodat het strand kan worden afgezet. Vervolgens komt Erik met behulp van twee aangeschoten vrouwen het *Sperrgebiet* binnen, om de groep verzetslieden te waarschuwen voor het verraad van Robby. Terwijl hij de verzetslieden naar verboden gebied ziet vluchten om via hem Engeland te bereiken, wordt hij door de vrouwen meegetrokken naar het feest. Er volgt een parallelmontage tussen het vrolijke feest en de vluchtende verzetsmannen. In deze parallelmontage wordt Erik op het feest herkend door Alex die de tango danst. Na een verbaasde blik verschijnt er een uitdagende lach op het gezicht van Alex en wisselt hij zijn danspartner in voor Erik, waarop de beroemde tango tussen de twee volgt.

A: 'Het valt me van je tegen dat ik je hier zie tussen al die NSB'ers. Die bunkerbouwers.' E: 'Ach, het is oorlog. En het is toch een leuk feest?' A: 'Ik heb gehoord dat je in het buitenland was.' E: 'Gelul.' A: 'Ik heb gehoord dat je in Londen was.' E: 'Nee hoor. Ik zit hier. Dat zie je toch?' A: 'Toch jammer dat we niet aan dezelfde kant vechten.' E: 'Ja. Dat is jammer.' A: 'Over een paar jaar vechten de Duitsers en de Engelsen samen tegen de communisten.' E: 'Daar geloof ik niet in.' A: 'Maken wij niet meer mee. Einde van de oorlog halen we niet meer.'<sup>61</sup>

Alex verraadt Erik niet, maar daagt hem wel uit door te proosten op Londen en zijn IJzeren Kruis bij Erik op te spelden. De aangeschoten vrouwen ontknopen een plagerig gevecht om het IJzeren Kruis, waarop Erik ongezien het feest kan verlaten. Buiten ziet hij de opgetrommelde Duitsers. Muziek met lange lage tonen bouwt de spanning op. Erik weet Guus te waarschuwen voor Robby en gaat naar de andere verzetsmannen toe. Als Robby Erik ziet, schiet hij een waarschuwingssignaal de lucht in. Door luidsprekers klinkt dat de groep omsingeld is. Ze rennen weg, waarop het vuur geopend wordt. Nico en de onbekende verzetsman komen om, Erik weet naar de *Motor Torpedo Boat* te zwemmen en Guus overleeft, maar blijft achter op het strand.

---

<sup>61</sup> "De tangoscène" *Soldaat van Oranje*. DVD. Geregisseerd door Paul Verhoeven. 1977. [Nederland]: Excelsior Films Film Holland, Rank Organisation, The Rob Houwer Productions, 1977.



### *Historische incorrectheden en plaats binnen het debat*

In tegenstelling tot de vorige scène over ‘Contact Holland’, is van deze verhaallijn niets waargebeurd. Tazelaar benaderde nooit een oude verzetsvriend, maar werd geholpen door de telegrafisten Willem en Johannes en later CID-agent Aard Alblas. Hij werd een keer op het strand betrap met een aantal verzetslieden en gearresteerd, maar daarbij was geen open vuur en ook geen verraad van een vroegere vriend.<sup>62</sup> Het thema verraad komt überhaupt niet in de autobiografie van Hazelhoff Roelfzema voor. De personen waarover hij schrijft zijn namelijk vrijwel allemaal verzetsleden. Ook de tango heeft nooit plaatsgevonden omdat Erik Alex vanaf het moment dat deze bij de NSB ging niet meer als vriend zag.<sup>63</sup>

Deze scène is dus puur fictief, maar wordt voorgedaan als een gebeurtenis uit het leven van Erik Hazelhof Roelfzema. Toch is de *soul of the past* in deze scène wel grotendeels correct weergegeven. Hazelhoff Roelfzema en Tazelaar konden elkaar niet bereiken door problemen met de zenders waarop Hazelhoff Roelfzema aan land ging om Tazelaar te bereiken. Op de plaats waar de twee elkaar zouden ontmoeten wanneer verzetslieden naar Engeland werden gebracht of geheim agenten in Nederland werden gedropt, was het Duitse marine hoofdkwartier waar ook bij de aankomst van Tazelaar een feest werd gehouden. Het weergeven van zo’n feest op het strand terwijl een geheime missie gaande is, past dus wel in de *soul of the past*.

Een vriendschap tussen een NSB’er en een geheim agent is in 1977 controversieel om in beeld te brengen en biedt daarmee een nieuw perspectief, evenals het verraad van een verzetsman. Dat de NSB’er Alex Erik niet verraadt omdat het een vriend van hem is, en de telegrafist Robby zijn vrienden wel, nuanceert het bestaande beeld met een harde scheidslijn tussen goed en fout. De tango, waarbij ‘goed’ en ‘fout’ als vrienden met elkaar dansen, zou kunnen worden gevat in Burgoyne’s term *revision the past*. In de derde periode van Mijnhardt’s fasering is er namelijk wel aandacht voor collaborateurs, maar vooral om er de stempel ‘fout’ op te plakken. In deze film leeft het publiek mee met hoe een ‘goed’ mens in een collaborateur kan veranderen. Zo geeft deze scène door een collaborateur en een NSB’er een stem te geven, een meer complete *soul of the past* dan het boek, dat enkel door de bril van een verzetsman is geschreven. De gebeurtenis is niet historisch accuraat, maar de scène is wel tekenend voor de ‘grijze’ wereld die tot dan toe nog nauwelijks in beeld of in tekst is laten zien.

---

<sup>62</sup> Hazelhoff Roelfzema, *Soldaat van Oranje '40-'45*, 142-159.

<sup>63</sup> *Ibidem*, 76.

## *De bevrijding*

De historische context van de bevrijding is in hoofdstuk twee niet beschreven, maar omdat de aankomst van Erik in Nederland een bepalende rol speelt in de symbolische laag van *Soldaat van Oranje*, wordt tenslotte de weergave van de bevrijding geanalyseerd. Zowel in de openingssequentie als in de eindsequentie wordt de bevrijding namelijk getoond, maar met een totaal andere symbolische inhoud. Waar in de eerste scène het algemene bekende beeld van vrolijkheid wordt getoond, verbeeldt de laatste scène het contrast tussen de vrolijkheid en de andere kant van de oorlog: de angsten van Joden, motieven van collaborateurs, mensen die niets deden en het denken in ‘goed’ en ‘fout’. Daarmee passeren de nieuwe perspectieven die de film biedt allen nog een keer de revue.

De film start met het icoon van *Nederlands Nieuws Polygoon Profilti*. In zwart-wit beelden en onder het commentaar van een verslaggever wordt vervolgens de aankomst van Wilhelmina vertoond. Dit is een manier om te laten zien dat de inhoud van de scène op historische bronnen is gebaseerd, in de termen van Zemon-Davis een waarheidsclaim. Dat de beelden en gesproken tekst dan ook echt op historische bronnen gebaseerd zijn, blijkt uit de gelijkenis met de foto's van de aankomst van Wilhelmina in de originele autobiografie van *Soldaat van Oranje '40-'45* uit 1971 en de polygoonjournaals van 6 mei 1945 uit de collectie ‘Open Beelden’ van het Beeld en Geluid Instituut.<sup>64</sup>

De beginsequentie komt vrijwel precies overeen met de originele beeldinhoud, camerastandpunten en montage: de koningin komt aanrijden in een auto, een man uit de zwaaiende massa neemt een foto van de camera, vrouwen met doeken om hun hoofd verschijnen in beeld, de auto rijdt naar paleis Noordeinde, een shot van het standbeeld van Willem van Oranje en de Nederlandse vlag volgt, de koningin loopt naar het paleis, krijgt van twee kleine meisjes bloemen overhandigd en wordt in vogelperspectief vanachter een pilaar gefilmd wanneer ze het paleis betreedt. Tenslotte zwaait ze vanuit de deurpost naar de menigte. Zelfs het taalgebruik van de verslaggever en de bombastische achtergrondmuziek komen overeen met het bioscoopjournaal uit 1945.<sup>65</sup> De enige opvallende afwijking van de originele is de focus op Erik, bij wie het beeld steeds blijft hangen.

---

<sup>64</sup>*Koningin Wilhelmina keert terug in bevrijd Nederland* [Film]. (1945). Bekeken in juni, 2015, [https://www.youtube.com/watch?v=I8p\\_AQ25jMU](https://www.youtube.com/watch?v=I8p_AQ25jMU). ; *De terugkeer van de koningin – Den Haag (1945)* [Film]. (1945). Bekeken in juni, 2015, [http://www.openbeelden.nl/media/32534/De\\_terugkeer\\_van\\_de\\_koningin\\_\\_Den\\_Haag\\_1945](http://www.openbeelden.nl/media/32534/De_terugkeer_van_de_koningin__Den_Haag_1945).

<sup>65</sup> Ibidem.

In de eindsequentie komen dezelfde beelden uitgebreider terug in kleur. Na de aankomst in Nederland gaat Erik langs Esther, waar een bos haar voor de deur ligt. Met treurige muziek op de achtergrond laat ze haar kortgeknipte hoofd zien, waarna een dialoog volgt.

‘Een cadeautje van onze bevrijde landgenoten.’ ‘Begrijpelijk.’ ‘Ik neem ze ook niets kwalijk. Ik heb het overleefd. Jij ook, alleen jij bent een held.’<sup>66</sup>

Het volgende shot biedt een groot contrast: feestende mensen zingen ‘Oranje boven’ terwijl Erik bij zijn oude studiegenoot Jack langsgaat. Met opmerkingen als ‘We zijn er doorgerold’, ‘Ik heb clandestien examen gedaan, linke soep hoor’ en ‘We beginnen gewoon waar we vijf jaar geleden zijn opgehouden’ geeft hij een totaal ander perspectief op de oorlog dat de verzetsheld die naast hem staat en weinig verzet heeft geboden. Erik pakt een foto van de vroegere vriendengroep en treurige heroïsche muziek fade in. Met confetti in zijn haar en vuurwerk op de achtergrond, ziet Erik zijn vrienden van wie, op Jack en hem na, niemand de oorlog heeft overleefd. Jack geeft hem een glas wijn en proost op de toekomst.

### ***Historische incorrectheden en plaats binnen het debat***

De beelden van de bevrijding zijn dus accuraat weergegeven, maar de Joodse Esther komt niet voor in de autobiografie van Hazelhoff Roelfzema. Überhaupt wordt daarin geen woord gerept over het lot van de Joden of het kaalscheren van ‘moffenhoeren’. Jack is wel een representatie van een vriend van Erik, maar door de film te laten eindigen met het contrast van de student die aan zijn toekomst heeft gedacht tegenover de verzetsheld die zijn vrienden door de oorlog heeft verloren en de feestende massa tegenover de ‘moffenhoer’, wordt de focus gelegd op de grote groep mensen die in de oorlog niets deed, om zijn eigen hachje en toekomst te redden. Waar de geest van de autobiografie het strijden voor het Vaderland is, rijst in de film de centrale vraag of de grote verliezen door het strijden in het verzet, het allemaal wel waard zijn geweest.

Een nieuw perspectief wordt belicht in het gesprek met Esther. Ook Erik vindt het namelijk ‘begrijpelijk’ dat ze als moffenhoer wordt bestempeld. Hij plaatst haar binnen een goed/fout-perspectief, terwijl de kijker heeft gezien dat Esther naar een kamp zou zijn gestuurd als haar verloofde niet collaboreerde. Dat maakt Esthers positie begrijpelijk en laat een negatieve kant zien van de ‘goede’ Nederlanders die haar haren afknippen. Zowel het Joodse als het grijze perspectief worden daarmee belicht.

---

<sup>66</sup> “Esther is kaalgeknipt” *Soldaat van Oranje*. DVD. Geregisseerd door Paul Verhoeven. 1977. [Nederland]: Excelsior Films Film Holland, Rank Organisation, The Rob Houwer Productions. 1977.

De toevoeging van het fictieve personage Esther maakt de film een vollediger representatie van de *soul of the past* door het Joodse perspectief, het perspectief van de ‘moffenhoer’, en de inblik in het goed/fout-denken van Nederlanders als Hazelhoff Roelfzema. Deze nieuwe perspectieven doen niet af aan de correcte weergave van de bevrijding, maar zetten ze wel, 6 jaar voor de oratie over goed en fout van Blom en 24 jaar voor ‘Grijs verleden’ van Van der Heijden, aan het denken over de grijze rol van Nederlanders in de oorlog.

### **4.3. Deelconclusie**

Qua filmische laag is *Soldaat van Oranje* behoorlijk accuraat: originele locaties zijn aangedaan en de grote historische decorstukken ogen authentiek. De beelden worden ondersteund door muziek die enerzijds dramatiseert door de opbouwde spanning en anderzijds bijdraagt aan de uitdraging van de identiteit van de personages. De symbolische laag bevat enkele invloeden uit 1977 ter romantisering van het verhaal en is sterk gebaseerd op de vriendengroep. Deze laat namelijk alle houdingen zien die men tijdens de bezetting aan kon nemen. Om deze symbolische laag weer te geven, liet Verhoeven de narratieve laag op enkele punten bewust afwijken van de autobiografie van Hazelhoff Roelfzema: De introductie van de Joodse vriend Jan, de collaborateur Robby en Robby’s Joodse verloofde, de samenvoeging van verschillende personen tot één filmpersonage en de focus op kameraadschap binnen een vriendengroep, in plaats van op de individu Hazelhoff Roelfzema.

Zo is het personage Jan Weinberg een samenvoeging van de Joodse Jean Mesritz en geheimagent Lodo van Hamel. Door Jan als Joodse vriend van Erik een belangrijke rol in het filmische narratief toe te bedelen, krijgt echter het Joodse perspectief een stem in de film. Een andere fictieve toevoeging is de scène waarin Robby de vluchtende verzetslieden verraad. Toch wordt de *soul of the past* hier correcter weergegeven dan in de autobiografie, omdat collaboratie getoond wordt. Dit biedt een nieuw perspectief omdat er in de derde fase van Mijnhardt wel aandacht is voor collaboratie, maar niet voor inleving in de keuzes van de collaborateur. De focus op kameraadschap benadrukt de dunne lijn tussen vriendschap en verraad en de grijze middenweg tussen goed en fout. Zo is ook de vriendschap tussen de NSB’er Alexander en Hazelhoff Roelfzema, vormgegeven in een tango, niet historisch accuraat, maar wel tekenend voor de ‘grijze’ wereld die tot dan toe nog nauwelijks in beeld of in tekst is laten zien.

Tenslotte biedt het fictieve personage Esther eveneens een perspectief dat zowel in de autobiografie als in de publieke herinnering van 1977 nog niet of nauwelijks wordt belicht.

Zij representeert het lot van de Joden en dat van ‘moffenhoeren’ en confronteert de kijker met het goed/fout-denken van Nederlanders na de oorlog. Ook laat ze, evenals het personage Jack, zien dat een deel van de Nederlandse bevolking niets deed om zo zijn eigen leven te redden. Deze opvallende historische incorrectheden in het narratief doen dus in de geanalyseerde scènes niet af aan de *soul of the past*, maar bieden juist nieuwe perspectieven binnen de geschiedschrijving en herinneringscultuur van de Tweede Wereldoorlog. Daarmee zijn nuancering tussen goed en fout en het Joodse perspectief meer aanwezig dan in de autobiografie en het standaardwerk van Lou de Jong, waarop de film gebaseerd is.

## 5. Conclusie

In deze scriptie staat de vraag centraal wat in 1977 de waarde van de film *Soldaat van Oranje* is als cinematografische geschiedschrijving. De ‘waarde’ is daarbij bepaald door de historisch correcte aanpak van het begrip *soul of the past* en door de plaats die de film in 1977 inneemt binnen de wetenschappelijke geschiedschrijving en herinneringscultuur van de Tweede Wereldoorlog, onderzocht aan de hand van het begrip ‘nieuwe perspectieven’. Om tot een antwoord op deze vraag te komen, werden drie deelvragen gesteld waarvan de antwoorden werden samengevoegd in een analyse.

Uit de eerste deelvraag naar het *historiography/historiophoty*-debat blijkt dat de begrippen ‘nieuwe perspectieven’ en de *soul of the past* een interessant kader voor de analyse van *Soldaat van Oranje*. Voor de analyse van de *soul of the past*, de weergave van normen, relaties en gebeurtenissen, was een tweede deelvraag naar de historische context nodig en voor de analyse van ‘nieuwe perspectieven’ werd een derde deelvraag naar de filmhistorische context gesteld, met een focus op de publieke herinnering van de Tweede Wereldoorlog in 1977. Uit de laatste blijkt dat er rond 1977 meer aandacht was voor verzet en collaboratie, waardoor ‘goed’ en ‘fout’ lijnrecht tegenover elkaar stonden. Ook de eerste nuanceringen op deze visie ontstonden. Het lot van de Joden kreeg pas echt aandacht met Pressers *Ondergang* uit 1965 en werd in speelfilms voor *Soldaat van Oranje* nog niet getoond.

Uit de analyse blijkt dat de film qua filmische laag een grotendeels historisch correcte weergave geeft. De originele locaties zijn aangedaan en de belangrijke historische decorstukken zoals de *Atlantikwall* en de *Motor Torpedo Boat* ogen authentiek. De muziek lijkt het beeld te dramatiseren, maar geeft tegelijkertijd de identiteit van de personages weer. Qua symbolische laag weerspiegelt de vriendengroep de keuzes die Nederlanders in oorlogstijd konden nemen, waarmee de film meer maatschappelijke problemen uit de Tweede Wereldoorlog beslaat dan eerdere speelfilms doen. De narratieve laag komt grotendeels overeen met de autobiografie van Hazelhoff Roelfzema, maar op sommige punten wijkt Verhoeven hier bewust vanaf. Enkele afwijkingen zijn ter romantisering van het verhaal. Zo geven erotische scènes het contemporaine discours van 1977 weer, maar doen ze tegelijkertijd niet af aan de *soul of the past*. Andere afwijkingen hebben betrekking tot de vriendengroep.

Door deze aanpassingen laat de vriendengroep het publiek meeleven met de motieven en gevaren die de keuzes van onder andere collaborateurs en Joden bepaalden. Zo is Jan Weinberg een samenvoeging van de Joodse Jean Mesritz en Lodo van Hamel, zijn de collaborateur Robby en zijn Joodse verloofde Esther fictief en waren de NSB'er Alexander en

Hazelhoff Roelfzema tijdens de bezetting geen vrienden meer. Door het samenvoegen van historische personen en het creëren van fictieve personages, ontstaat een misleidende historische ‘realiteit’ die tegelijkertijd nieuwe perspectieven biedt, waaronder het Joodse en een meer ‘grijs’ perspectief. Deze verscheidenheid aan perspectieven biedt een meer accurate *soul of the past* dan de bronnen waarop de film gebaseerd is geven. De autobiografie en het standaardwerk van Lou de Jong zijn namelijk vanuit het goed/fout-perspectief geschreven en beschrijven het lot van de Joden nauwelijks.

Samen met enkele documentaires nuanceerde *Als Twee Druppels Water* uit 1963 het beeld van ‘goed’ en ‘fout’ al enigszins, maar deze speelfilm trok in vergelijking met *Soldaat van Oranje* weinig bioscoopbezoekers. *Soldaat van Oranje* sluit met de heroïek van de verzetsstrijder aan bij de interesse van de kijker in Mijnhardts derde fase, waardoor de nieuwe perspectieven een breed publiek bereiken. De waarde van *Soldaat van Oranje* als cinematografische geschiedschrijving ligt dus niet zozeer in een volledig historisch correcte weergave, want ondanks dat de film vrij accuraat is, zijn er fictieve elementen aan het verhaal toegevoegd, maar de film is wel van waarde als geschiedschrijving wanneer deze vanuit begrippen van Hesling, Toplin, Burgoyne en Zemon-Davis wordt bekeken. *Soldaat van Oranje* belicht als eerste speelfilm het lot van de Joden en zet 6 jaar voor de oratie over goed en fout van Blom en 24 jaar voor ‘Grijs verleden’ van Van der Heijden, aan het denken over de grijze rol van Nederlanders in de oorlog. Vandaar dat *Soldaat van Oranje* in mijn visie als *historiophoty* omschreven kan worden.

Deze bevindingen zijn een toevoeging aan de literatuur die voor dit onderzoek is gebruikt. Zemon-Davis doet onderzoek naar de historische correctheid, door middel van onder andere het begrip *soul of the past* terwijl Hesling, Toplin en Burgoyne juist de visie hebben dat een film andere functies heeft dan het weergeven van een historisch correct beeld. De uitkomsten van dit onderzoek laten zien dat een film ook een combinatie kan bieden van zowel de *soul of the past* als nieuwe perspectieven en ook in die hoedanigheid onderzocht kan worden. Daarbij kunnen de nieuwe perspectieven de volledigheid van de *soul* positief beïnvloeden. Binnen de context van eerdere onderzoeken naar *Soldaat van Oranje*, gedaan in de bachelorscripties van Elenbaas en Soeting en de masterscriptie van Bruens, bieden deze bevindingen het inzicht dat *Soldaat van Oranje* niet louter een bron en product van een veranderend collectief geheugen is, maar als *historiophoty* tot op zekere hoogte een actieve rol beklede in de vorming van een meer correct en veelzijdiger historisch bewustzijn.

Ook bieden de uitkomsten een tegengeluid aan Vos, die beweert dat de omslagpunten in het denken over de Tweede Wereldoorlog in de audiovisuele geschiedschrijving

achterlopen op de reguliere geschiedschrijving, al moet de kanttekening geplaatst worden dat hij zijn onderzoek baseert op documentaires, en nuanceert deze analyse ook de interpretaties van Han Korting, die beweert dat de representatie van Lodo van Hamel in het personage Jan afdoet aan de historische correctheid van *Soldaat van Oranje*. In mijn visie draagt het presenteren van Lodo van Hamel als een Joodse vriend van Erik juist bij aan de waarde van de film als geschiedschrijving, door het Joodse perspectief toe te voegen aan een bestaand verhaal.

Wel moet opgemerkt worden dat de uitkomst van dit onderzoek sterk afhangt van de gekozen begrippen waarmee de historische correctheid is onderzocht. De *soul of the past* is een veel ruimer begrip dan de historische correctheid in de visie van Jarvie of Kracauer. Ook zijn de begrippen van Zemon-Davis, Hesling, Toplin en Burgoyne losgekoppeld van hun oorspronkelijke context. Zo brengt Zemon-Davis de *soul of the past* voor onderzoek naar een authentieke weergave in verband met het onderbouwen van waarheidsclaims, wat in dit onderzoek minder gedaan wordt. Het samenvatten dat de artikelen van Hesling, Toplin en Burgoyne tot het enkele begrip ‘nieuwe perspectieven’ is uiteraard een simplificatie van hun visies. Dit is dan ook een door mij samengesteld begrip, dat mijn visie op de functie van film als geschiedschrijving weergeeft, waarbij mijn visie gebaseerd is op de artikelen van Hesling, Toplin en Burgoyne.

Tenslotte moeten enkele opmerkingen bij deze scriptie geplaatst worden. Binnen de beperkingen van een bachelorscriptie was een uitgebreide analyse van de gehele film helaas niet mogelijk, waardoor de focus ligt op vier sleutelscènes. Deze scriptie raakt ook aan het debat over *history*, *memory* en *heritage*, waar niet verder op in gegaan is. Verder beslaat de conclusie van deze scriptie de waarde van *Soldaat van Oranje* als cinematografische geschiedschrijving voor 1977. Vervolgonderzoek zou moeten uitwijzen welke waarde de film op dit moment heeft binnen de publieke herinnering. Ook zou het interessant zijn te onderzoeken in hoeverre de representatie van het verhaal van Erik Hazelhoff Roelfzema in de huidige musical *Soldaat van Oranje* verschilt van die in de film en of dit van invloed is op de hedendaagse publieke herinnering van de Tweede Wereldoorlog.



## **Bibliografie**

### **Krantenartikelen**

‘Geheim agent van het eerste uur. Interview met Han Korting’, *Haarlems Dagblad*, 23 juli 2012.

Hoore, C., van, ‘Soldaat van Oranje deels gebaseerd op leven geheim agent Lodo van Hamel’, *Haarlems Dagblad*, 13 juli 2012.

‘Die naaktscène stond ook niet in boek Hazelhoff: Interview met Paul Verhoeven’, *Haarlems Dagblad*, 14 juli 2012.

### **Archiefmateriaal**

#### ***Nederlands Instituut voor Oorlogsdocumentatie***

Nederlands Instituut voor Oorlogsdocumentatie, Engelandvaart over de Noordzee, inventarisnummer 5.

#### ***Online archief Open Beelden van het Instituut Beeld en Geluid***

*Bevrijdingsbeelden Nederland: Ede, Soestdijk, Den Haag, Scheveningen, Leusderheide, Amsterdam* [Film]. (1945). Bekeken in juni, 2015, [http://www.npogeschiedenis.nl/speler.WO\\_VPRO\\_039945.html](http://www.npogeschiedenis.nl/speler.WO_VPRO_039945.html).

*Koningin Wilhelmina keert terug in bevrijd Nederland* [Film]. (1945). Bekeken in juni, 2015, [https://www.youtube.com/watch?v=I8p\\_AQ25jMU](https://www.youtube.com/watch?v=I8p_AQ25jMU).

*De terugkeer van de koningin – Den Haag (1945)* [Film]. (1945). Bekeken in juni, 2015, [http://www.openbeelden.nl/media/32534/De\\_terugkeer\\_van\\_de\\_koningin\\_\\_Den\\_Haag\\_1945](http://www.openbeelden.nl/media/32534/De_terugkeer_van_de_koningin__Den_Haag_1945).

### **Filmografie**

*Soldaat van Oranje*. DVD. Geregisseerd door Paul Verhoeven. 1977. [Nederland]: Excelsior Films Film Holland, Rank Organisation, The Rob Houwer Productions, 1977.

*Als twee druppels water*. DVD. Geregisseerd door Fons Rademakers. 1963. [Nederland]: Fons Rademakers, 1963.

*De dijk is dicht*. DVD. Geregisseerd door Anron Koolhaas. 1950. [Nederland]: Polygoon-Profilti, 1950.

*LO/LKP*. DVD. Geregisseerd door Max de Haas. 1949. [Nederland]: Max de Haas, 1949.

‘Portret van Anton Mussert’, *De vroege films van Paul Verhoeven*. DVD. Geregisseerd door Paul Verhoeven. 1968. [Nederland]: VPRO, 1968.

*De Overval*. DVD. Geregisseerd door Paul Rotha en Kees Brusse. 1962. [Nederland]: Sapphire Filmproducties, 1962.

‘Ik had een gouden toekomst achter mij’, *Soldaat van Oranje: biografie*. Interview van Pieter Varekamp. 1988. [Nederland]: AVRO, 1988.

*Interview Rogier van Otterloo over muziek van Soldaat van Oranje* [Film]. Bekeken in juni, 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=762k2J-YEY4>.

*De terugkeer van de koningin – Den Haag (1945)* [Film]. (1945). Bekeken in juni, 2015, [http://www.openbeelden.nl/media/32534/De\\_terugkeer\\_van\\_de\\_koningin\\_\\_Den\\_Haag\\_1945](http://www.openbeelden.nl/media/32534/De_terugkeer_van_de_koningin__Den_Haag_1945).

## **Literatuur**

Bank, J., *Oorlogsverleden in Nederland* (Baarn 1983).

Beelaerts van Blokland, G., *Belevenissen te Londen 1940-1945* (Amsterdam 1997).

Blom, J.C.H., *In de ban van goed en fout. Geschiedschrijving over de bezettingstijd in Nederland* (Leiden 2007).

Bolhuis, J. J., van, (ed.), *Onderdrukking en verzet. Nederland in oorlogstijd* (Arnhem 1947).

Bruens, C. A., ‘We wenen nog steeds, maar nu schuld bewust’: Van geschiedbeleving naar historisch besef en verder. Fasering in de verwerking van het oorlogsverleden in de Nederlandse oorlogsfilm (Masterscriptie Cultuurgeschiedenis, Utrecht 2011).

Burgoyne, R., ‘Introduction: re-enactment and imagination in the historical film’, *Leidschrift. Verleden in beeld. Geschiedenis en mythe in film* 24,3 (2009) 7-18.

- Dessing, A. M. F., *Tulpen voor Wilhelmina. De geschiedenis van de Engelandvaarders* (PhD thesis Instituut voor Cultuur en Geschiedenis, Amsterdam 2004).
- Eekhout, M., 'Authenticiteit in De Erfgoedfilm En Het Museum in Groot-Brittannië in De Jaren Tachtig En Negentig', *Leidschrift* 24,3 (2009) 81-94.
- Elenbaas, L., *Soldaat van Oranje. Van boek naar film* (Bachelorscriptie Theater-, Film- en Televisiewetenschap, Utrecht 2013).
- Hazelhoff Roelfzema, E., *Soldaat van Oranje '40-'45* (1971 Den Haag).
- Heijden, C., van der, *Grijs verleden. Nederland in de Tweede Wereldoorlog* (Amsterdam 2001).
- Hennik, M., van, 'De oorlog op herhaling: recente literatuur over de Duitse bezetting van Nederland', *BMGN. Low Countries Historical Review* 111 (1996) 493-516.
- Hesling, W., 'The Past as Story. The Narrative Structure of Historical Films', *European journal of cultural studies* 4 (2001) 189-205.
- Hodkinson, P., *Media, Culture and Society. An introduction* (Thousand Oaks 2010).
- Jarvie, I. C., 'Seeing through Movies', *Philosophy of the Social Sciences*, 8 (1978) 374-397.
- Jong, L., de, *Het Koninkrijk der Nederlanden in de Tweede Wereldoorlog IX, Londen* (Den Haag 1969).
- Korting, H., *Lodo. Voor God, Nederland en Oranje. Het korte leven van de eerste geheim agent uit Londen in de Tweede Wereldoorlog* (Haarlem 2012).
- Kracauer, S., *Theory of Film* (New York 1960).
- Mijnhardt, W. W., Dutch Perceptions of World War II: the struggle with an "unredeemable" past (Ongepubliceerd manuscript, Dutch War Film Festival, Los Angeles 2002).
- Piersma, H., (ed.), *Mensenheugenis. Terugkeer en Opvang na de Tweede Wereldoorlog* (Amsterdam 2001).
- Presser, J., *Ondergang. De vervolging en verdeling van het Nederlandse Jodendom 1940-1945* (Den Haag 1965).

- Raack, R. J., 'Historiography as Cinematography: A Prolegomenon to Film Work for Historians', *Journal of Contemporary History* 18,3 (1983) 411-438.
- Rosenstone, R. A., 'History in Images/History in Words: Reflections on the Possibility of really Putting History Onto Film', *American historical review* 93,5 (1988) 1173-1185.
- White, H., 'Historiography and Historiophoty', *American historical review* 93,5 (1988) 1193-1199.
- Rosenstone, R. A., *Vision of the past* (Cabridge 1995).
- Scheers, R., van, *Paul Verhoeven. De biografie* (Amsterdam 2008).
- Schoots, H., *Van Fanfare tot Spetters. Een cultuurgeschiedenis van de jaren zestig en zeventig* (Amsterdam 2004).
- Soeting, M., *Soldaat van Oranje. Zelfverheerlijking of ware held?* (Bachelorscriptie Geschiedenis, Utrecht 2012).
- Toplin, R. B., 'The Filmmaker as Historian', *American historical review* 93,5 (1988) 1210-1227.
- Valent, P., *Paul Verhoeven. 'Ik neuk beter dan God!': Paul Verhoevens filmcarrière tot 1980* (Scriptie Neerlandistiek, Olomouci 2011).
- Vos, C., *Bewegend verleden. Inleiding in de analyse van films en televisieprogramma's* (Amsterdam 2004).
- Vos, C., *Televisie en bezetting. Een onderzoek naar de documentaire verbeelding van de Tweede Wereldoorlog in Nederland* (Hilversum 1995).
- Wolfs, K., 'Paul Verhoeven: de onbegrepen profeet', *Ons Erfdeel* 1 (2007) 82-89.
- Zemon Davis, N., '“Any Resemblance to Persons Living Or Dead”: Film and the Challenge of Authenticity', *The Yale Review* 76 (1987) 457-482.