

Het videodagboek van Eva Heyman

Een 'goede' visuele geschiedenis of een filmische zonde?

Dorien Aanstoot, 3242447

BA – eindwerkstuk

Begeleider: Dhr. Dr. F.S.L. Schouten

Universiteit Utrecht

15 juni 2020

8725 woorden

Samenvatting

Is de film Eva: Stories een ‘goede’ visuele geschiedenis of een filmische zonde? Dat is de hoofdvraag van dit kwalitatieve onderzoek, waarbij de aandacht uitgaat naar de problemen en de mogelijkheden van geschiedenis via audiovisuele media. Aan de hand van theoretische inzichten wordt het verleden in het dagboek van de Hongaarse Eva Heyman en de interpretatie hiervan in de film Eva: Stories geanalyseerd en vergeleken. De sleutelpublicaties zijn afkomstig van historici Robert Rosenstone, Natalie Zemon Davis en Willem Hesling. Er wordt gekeken naar de constructie van het verleden via film en hoe het verleden in een film te vatten is. Bij de filmanalyse ligt de nadruk op de narratieve en symbolische laag van de film. Er wordt dus bekeken ‘waar het over gaat’ en ‘wat het betekent.’

Inhoud

| | |
|---|-----------|
| SAMENVATTING..... | 2 |
| INHOUD | 3 |
| INLEIDING | 4 |
| ONDERZOEKSVRAAG EN METHODE | 5 |
| HOOFDSTUKINDELING | 6 |
| HOOFDSTUK 1 – AUDIOVISUELE GESCHIEDENIS..... | 7 |
| 1.1. HET DEBAT, EEN INTRODUCTIE..... | 7 |
| 1.2. DE ZES FILMISCHE ZONDEN | 9 |
| DEELCONCLUSIE | 11 |
| HOOFDSTUK 2 – HET DAGBOEK VAN EVA HEYMAN | 12 |
| 2.1 DE DAGBOEKVORM | 12 |
| 2.2. HET VERHAAL IN HET DAGBOEK VAN EVA HEYMAN | 13 |
| DEELCONCLUSIE | 17 |
| HOOFDSTUK 3 – EVA: STORIES | 18 |
| 3.1 DE INTENTIONELE BEKENTENIS VAN DE FILM <i>EVA: STORIES</i> | 18 |
| 3.2. DE GEPERCIPIERDE BETEKENIS VAN DE FILM <i>EVA: STORIES</i> | 19 |
| 3.3. DE FILM <i>EVA: STORIES</i> ALS VISUELE GESCHIEDENIS | 19 |
| DEELCONCLUSIE | 23 |
| CONCLUSIE..... | 24 |
| LITERATUURLIJST | 27 |
| <i>PRIMAIRE BRONNEN</i> | 27 |
| <i>SECUNDAIRE BRONNEN</i> | 27 |

Inleiding

De Hongaarse Eva Heyman hield van 13 februari 1944 tot en met 30 mei 1944 een dagboek bij over haar leven. Op 30 mei 1944 gaf de 13-jarige Eva het dagboek aan Mariska, de huishoudster en kok van de familie. Drie dagen later werd Eva gedeporteerd naar concentratiekamp Auschwitz, waar zij op 6 juni 1944 aankwam en op 17 oktober 1944 stierf. De moeder van Eva, Agnes Zsolt, overleefde de Tweede Wereldoorlog en zorgde ervoor dat het dagboek van haar dochter in 1948 in het Hongaars werd uitgebracht. Dr. Judah Marton vertaalde de Hongaarse uitgave naar het Hebreeuws (1964) en auteur Moshe M. Kohn vertaalde de Hebreeuwse uitgave naar het Engels (1974, 1988). *The Diary of Eva Heyman* uit 1974 wordt in dit onderzoek als primaire bron beschouwd. Historicus Gabriel Mayer schrijft dat de originele tekst van het dagboek door de vertaling naar het Engels een talige verandering heeft doorgemaakt, maar dat de inhoud van de Engelse vertaling overeenkomt met de inhoud van de Hongaarse originele uitgave.¹

Het verhaal van *The Diary of Eva Heyman* werd verfilmd door de Israëliische zakenman Mati Kochavi en zijn dochter Maya Kochavi. Mati Kochavi studeerde geschiedenis en filosofie aan de universiteit van Haifa. De film *Eva: Stories* is de tweede primaire bron van dit onderzoek. Met de film wilden de filmmakers de herinnering van de Holocaust overbrengen naar de jongere generatie.² Hiervoor maakten zij gebruik van verschillende mediavormen. De film werd namelijk opgedeeld in 70 korte video's en vervolgens met het publiek gedeeld via Instagram *Stories*.³

Voor het eerst werd een dagboek van een slachtoffer van de Holocaust gefilmd als een videodagboek en gedeeld via sociale media. Het videodagboek van Anne Frank, initiatief van de Anne Frank Stichting, volgde een jaar later.⁴ Voor veel mensen komen de ideeën over het verleden steeds meer van audiovisuele media, zoals films of series. Dat het beeld van bijvoorbeeld film een waarheidsclaim bevat, is voor historici reden voor debat. De overtuigingskracht van het beeld is soms zo sterk dat fictie historie wordt.

Het verhaal van *The Diary of Eva Heyman* is door de film *Eva: Stories* een visuele geschiedenis geworden. Een visuele geschiedenis wordt door historicus Hayden White

¹ Gabriel Mayer, 'Linguistics and Translation of a Hungarian Holocaust Diary', *Cultural and Religious Studies* 3:1 (2015) 1-7, 5.

² Oliver Holmes, 'Instagram Holocaust diary Eva.Stories sparks debate in Israel', *The Guardian*, 8 mei 2019.

³ @eva.stories op Instagram of www.instagram.com/eva.stories.

⁴ Anne Frank House, <https://www.youtube.com/annefrank> (24 mei 2020).

aangeduid als *historiophoty* en is een interpretatie van het verleden die tot stand komt door visuele beelden en filmisch discours. Het is de tegenhanger van historiografie, waarbij het gaat om de representatie van geschiedenis door middel van verbale beelden en geschreven discours. White benadrukt dat bewegend beeld een eigen discours heeft en een analyse om die reden ook om een andere methode vraagt.⁵ Nu audiovisuele media onze historische kennis steeds meer verrijken en deze kennis in toenemende mate van instellingen buiten de discipline van geschiedenis afkomstig is, wint onderzoek naar de kwaliteit van het verleden in audiovisuele media aan relevantie.

Onderzoeksvraag en methode

Is *Eva: Stories* een ‘goede’ visuele geschiedenis of een filmische zonde? Dat is de hoofdvraag van dit kwalitatieve onderzoek. Het onderzoek heeft de vorm van een historische filmanalyse, waarbij de nadruk ligt op de narratieve en symbolische laag van film. Dus ‘waar het over gaat’ en ‘wat het betekent.’⁶ Het gaat om het verleden, zoals Eva Heyman dit heeft beschreven en de interpretatie hiervan in de film *Eva: Stories*.

Volgens historicus Robert Rosenstone vergeten we sneller dat een film een constructie is, omdat de getoonde wereld vaak herkenbaar is. De beleving van de film, de ervaring, voert de boventoon. Hoewel een filmmaker erop aandringt dat de wereld die getoond wordt de realiteit is, richt Rosenstone zich op de fundamentele fictie van film.⁷ Rosenstone werpt aan de hand van de theorie van de 6 filmische zonden, 6 problemen die zich voor kunnen doen bij de weergave van geschiedenis via film, een kritische blik op de creatieve constructie van de wereld in een (historische) film.

De theorie van Rosenstone wordt verder doordacht met het werk van historici Natalie Zemon Davis en Willem Hesling, waarbij de aandacht uitgaat naar de problemen en de mogelijkheden van geschiedenis via film. Zemon Davis richt zich op het compliceren van de waarheidsclaim van het beeld, de *truth claim of truth status*, en de manieren waarop een filmmaker historische authenticiteit in film kan bereiken.⁸ Willem Hesling analyseert de invloed van een narratieve structuur op de constructie van het verleden in film en beschrijft

⁵ Hayden White, ‘Historiography and Historiophoty’, *American Historical Review* 93 (1988) 1193-1199, 1193.

⁶ Chris Vos, *Bewegend verleden. Inleiding in de analyse van films en televisieprogramma's* (Amsterdam 2004) 15.

⁷ Robert Rosenstone, *Visions of the past. The Challenge of Film to Our Idea of History* (Cambridge 1995) 54-5.

⁸ Natalie Zemon Davis, ‘“Any Resemblance to Persons Living Or Dead”: Film and the Challenge of Authenticity’, *The Yale Review* 76 (1987) 269-283, 281.

herhaling van beelden en een stereotyperende, iconische weergave als mogelijk gevolg.⁹ Allen zijn van mening dat complexiteit de geschiedenis via film ten goede komt.

Hoofdstukindeling

Het eerste hoofdstuk beantwoordt de vraag: welke problemen kunnen er ontstaan bij geschiedenis via film en waar is een 'goede' visuele geschiedenis aan te herkennen? Na een introductie van het debat over de kwaliteit van audiovisuele geschiedenis volgt er een uitleg van de theorie van de 6 filmische zonden van Robert Rosenstone. Zoals hierboven beschreven, wordt deze theorie verder doordacht met ideeën van Natalie Zemon Davis en Willem Hesling. In dit hoofdstuk wordt er gekeken naar de constructie van het verleden via film en hoe het verleden in een film te vatten is.

In het tweede hoofdstuk staat het dagboek van Eva Heyman centraal. Om een vergelijking met de film over het dagboek van Eva mogelijk te maken, komen de punten uit de theorie van Rosenstone ook in dit hoofdstuk terug. Er wordt antwoord gegeven op de vraag: hoe verhoudt de theorie van de 6 filmische zonden zich tot de dagboek*vorm* enerzijds en de dagboek*tekst* anderzijds? Er wordt, ten eerste, aandacht gegeven aan de *vorm* van dagboeken in het algemeen en hoe het dagboek van Eva daarin past en, ten tweede, aan de *inhoud*, het verhaal, van het dagboek van Eva Heyman.

Het derde hoofdstuk is een analyse van de film *Eva: Stories*. In hoeverre kan er door de vergelijking van de film *Eva: Stories* met het geschreven dagboek van Eva Heyman gesteld worden dat de filmmakers van *Eva: Stories* de 6 filmische zonden van Rosenstone begaan en hoe krijgt de film betekenis gelet op de bedoelingen van de filmmakers en de mogelijke ervaring van het publiek? In dit hoofdstuk wordt er dieper ingegaan op de intentionele betekenis, hoe zijn de bedoelingen van de filmmakers vormgegeven, en de gepercipieerde betekenis, hoe wordt de film ervaren. Vervolgens wordt de film met het dagboek vergeleken.

⁹ Willem Hesling, 'The past as a story. The narrative structure of historical films', *Cultural studies* 4:2 (2001) 189-205.

Hoofdstuk 1 – Audiovisuele geschiedenis

Wanneer geschiedschrijvers audiovisuele geschiedenis beoordelen, houden zij niet zelden vast aan de eisen die gesteld worden aan de geschreven geschiedenis. Dit komt volgens historicus Hayden White de mogelijkheid van film als “geschiedschrijving” niet ten goede. In vergelijking met het verbale discours kan een filmisch discours namelijk iets anders over referenten te vertellen. Daarnaast zijn er ook elementen die alleen het filmische discours kan weergeven. White benadrukt dat audiovisuele producten hierdoor om een andere manier van analyse vragen. Hij is van mening dat geschreven geschiedenis en audiovisuele geschiedenis elkaar kunnen complementeren.¹⁰

Welke problemen kunnen er ontstaan bij geschiedenis via film en waar is een ‘goede’ visuele geschiedenis aan te herkennen? Na een korte introductie van het debat over de kwaliteit van audiovisuele geschiedenis volgt er een uitleg van de theorie van de 6 filmische zonden van Robert Rosenstone. Het werk van Willem Hesling en Natalie Zemon Davis heeft raakvlakken met de theorie van Rosenstone. Dit hoofdstuk richt zich op zowel de problemen als de mogelijkheden van geschiedenis via audiovisuele media.

1.1. Het debat, een introductie

Een historicus geeft in zijn werk betekenis aan het verleden en hetzelfde geldt voor de filmische historicus. Volgens filosoof Ian Jarvie kan een film echter gevaarlijk zijn door onvolledigheid en simplificatie. Hij stelt dat er tijdens het film kijken geen tijd is voor reflectie, verificatie of debat.¹¹ Jarvie is van mening dat geschiedenis niet alleen om de beschrijving van het verleden gaat, maar juist ook om het kritisch reflecteren en debatteren daarover.¹² Historicus Gerda Lerner bekritiseert films om hun tegenwoordige geest en om wat zij typeert als ‘oppervlakkigheid’ en ‘onkritische afhandeling’ van onderwerpen. Lerner veronderstelt dat historici invloed moeten uitoefenen op geschiedenis via audiovisuele media, maar ziet ook dat de benaderingen van media geschiedenis in strijd zijn met de

¹⁰ Hayden White, ‘Historiography and Historiophoty’, *American Historical Review* 93 (1988) 1193-1199, 1193-4.

¹¹ Robert 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, 1174, 1177.

¹² Rosenstone, ‘History in Images/History in Words’, 1176.

manier van denken van de historicus en de waarden en het perspectief die historische wetenschappen bieden.¹³

Geschiedenis als academische discipline levert bijdragen in de vorm van artikelen of monografieën die gebaseerd zijn op zorgvuldig onderzocht materiaal of door de ontwikkeling van nieuwe methodologieën. Over de zorgvuldigheid van een historicus schrijft Natalie Zemon Davis: *“historians want to chronicle what happened and what difference it made; to describe the central values of a period and how they fit together or were in conflict; to stress the different ways the event was understood and reported by contemporaries; to show the interplay between individual lives and broad social movements.”*¹⁴ Historici zoeken voortdurend naar nieuwe bronnen en moedigen gebruik ervan aan. Om tot een objectieve weergave van het verleden te komen, maakt een geschiedschrijver gebruik van verschillende interpretaties. Het werk wordt voorzien van voetnoten om een eenzijdige representatie te voorkomen en de kwaliteit van het werk wordt gewaarborgd door middel van *peer review*. De kern van geschreven geschiedenis ligt dus bij het materiaal, de data.¹⁵

Historici zien dus graag dat het verhaal in een historische film tot stand komt op basis van “feiten” die gevonden kunnen worden in de gebeurtenissen zelf of die door onderzoek naar boven zijn gekomen.¹⁶ Historicus Willem Hesling schrijft dat filmmakers historische figuren en gebeurtenissen verkeerd kunnen weergeven, omdat zij gewoonweg niet op zoek zijn naar de wetenschappelijke historische waarheid. Zij willen een poëtische symbolische historische waarheid neerzetten. Door deze symbolische aanpak kan een film ook een waardevol inzicht over het verleden geven.¹⁷ Volgens White is dan ook geen reden om te denken dat een gefilmde representatie van historische gebeurtenissen niet zo analytisch of realistisch kan zijn als de geschreven variant.¹⁸

¹³ Robert Toplin, ‘The Filmmaker as Historian’, *American Historical Review* 93 (1988) 1210-1227, 1210-11.

Gerda Lerner, ‘The necessity of history and the historical profession’, *Journal of American History* 69 (1982) 16-7.

¹⁴ Natalie Zemon Davis, ‘“Any Resemblance to Persons Living Or Dead”: Film and the Challenge of Authenticity’, *The Yale Review* 76 (1987) 269-283, 270.

¹⁵ Robert Toplin, *Michael Moore’s Fahrenheit 9/11: How One Film Divided a Nation* (Kansas 2006) 45.

Natalie Zemon Davis, ‘“Any Resemblance to Persons Living Or Dead”: Film and the Challenge of Authenticity’, *The Yale Review* 76 (1987) 269-283, 270.

Robert Rosenstone, *Revisioning history* (Princeton 1995) 6.

¹⁶ Hayden White, ‘Historiography and Historiophoty’, *American Historical Review* 93 (1988) 1193-1199, 1196.

¹⁷ Willem Hesling, ‘The past as a story. The narrative structure of historical films’, *Cultural studies* 4:2 (2001) 189-205, 190.

¹⁸ Hayden White, ‘Historiography and Historiophoty’, *American Historical Review* 93 (1988) 1193-1199, 1196.

Onder historici lijkt er een hiërarchie te zijn, waarbij geschreven geschiedenis de positieve kwaliteiten van nauwkeurigheid en toegang tot ware betekenis toebedeeld krijgt. Historicus Marnie Hughes-Warrington schrijft dat geschiedschrijvers beweren dat geschiedenis via film zich altijd moet wenden tot de geschreven geschiedenis om van betekenis te zijn.¹⁹ Deze hiërarchische relatie tussen geschreven en visuele geschiedenis wordt door Rosenstone problematisch gevonden, omdat de geschreven geschiedenis op deze manier wordt gepositioneerd als de solide basis voor geschiedenis. Hij stelt dat geschreven geschiedenis geen vast of onproblematisch object is, maar een manier van denken. Hij benadrukt dat hetzelfde geldt voor de historische film.²⁰

1.2. De zes filmische zonden

Hieronder volgt een beschrijving van de theorie van de 6 filmische zonden aangevuld met ideeën van Natalie Zemon Davis en Willem Hesling.

1. Er is sprake van een genre, zoals romantiek of comedy

Een mainstream film vertelt een verhaal met een begin, midden en eind. Er zit een moraal in het verhaal. Vaak is het een verhaal waarin het beter wordt, of al beter is geworden in de tussentijd. Het idee “we zijn beter af in deze tijd, we zijn gelukkiger nu.”²¹ De conventies van een genre zullen een filmmaker en het publiek sturen. Een genre zorgt ervoor dat films van een bepaald onderwerp in een soortgelijke narratieve formule worden gegoten.²² Dit hoeft overigens geen probleem te zijn. Volgens Rosenstone kan een dramafilm binnen de grenzen van historische nauwkeurigheid blijven en verzonden personages of gebeurtenissen vermijden.²³

2. Een *mainstream* film vertelt een verhaal van individuen

Deze individuen worden door de filmmaker op de voorgrond geplaatst, waardoor zij belangrijk worden. Rosenstone geeft aan dat hierdoor moeilijke vraagstukken worden vermeden. Tevens vindt hij het problematisch dat een individu symbool staat voor het verhaal van een groep.²⁴ Een voordeel van een individuele interpretatie is volgens Hesling

¹⁹ M. Hughes-Warrington, *History Goes to the Movies. Studying history on film* (Londen en New York 2006) 24.

²⁰ Robert Rosenstone, *Revisioning history* (Princeton 1995) 4.

²¹ Robert Rosenstone, *Visions of the past. The Challenge of Film to Our Idea of History* (Cambridge 1995) 56.

²² Willem Hesling, 'The past as a story. The narrative structure of historical films', *Cultural studies* 4:2 (2001) 189-205, 195.

²³ Robert 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, 1178.

²⁴ Robert Rosenstone, *Visions of the past. The Challenge of Film to Our Idea of History* (Cambridge 1995) 57.

dat het verleden in de vorm van een dramafilm tastbaar en toegankelijk wordt, waardoor het publiek zich ermee kan identificeren. Het is tevens mogelijk dat een verhaal van individuen een symbolische functie heeft, waarbij de symbolische aanpak de letterlijke historische betekenis kan ontstijgen.²⁵

3. Een *mainstream* film geeft een simpel, afgesloten verleden weer

Een film neigt ernaar om alles perfect te maken en het idee te creëren dat de cirkel rond is.²⁶ Er lijkt geen ruimte voor alternatieven of voor twijfel, maar Zemon Davis is van mening dat een filmmaker de keuze heeft om een complexe weergave te bieden. Dit kan bijvoorbeeld door meerdere interpretaties toe te voegen of te laten zien waar de informatie over het verleden vandaan komt.²⁷ Hesling schrijft dat intertekstualiteit ervoor kan zorgen dat een film wegdrijft van de historische feiten. Een herkenbaar beeld kan een gesloten verleden presenteren. Er vindt een versimpeling van het verleden plaats wanneer er een bekend cliché ontstaat, waarmee filmmakers en publiek historische perioden en karakters leren te identificeren.²⁸ Hesling schrijft dat iconografische identificaties van historische perioden zelden analytische kracht hebben. Het historische beeld van bijvoorbeeld de Nazi's kan tevens verdrongen worden door het iconische beeld.²⁹

4. Film gaat in op de emoties die een gebeurtenis teweegbrengen

Film verpersoonlijkt en dramatiseert. Er wordt op de emotie van de kijker ingespeeld door middel van muziek of geluid, close-ups of verschillende beelden die elkaar opvolgen. Volgens Rosenstone is geschiedenis niet vrij van emotie, maar gaat zij niet zo ver als visuele geschiedenis, waarbij het publiek wordt uitgenodigd emotie te *ervaren*. Het is lastiger om met woorden emotie over te brengen.³⁰ Daar tegenover staat dat een filmmaker gedwongen wordt om een invulling te geven aan emoties, omdat het visuele medium onderwerpen zichtbaar maakt. De manier waarop dit gebeurt, maakt overigens wel het verschil.

5. Een film is gevoelig voor 'valse' historiciteit

Volgens Zemon Davis kan een film de historische authenticiteit waarborgen door

²⁵ Willem Hesling, 'The past as a story. The narrative structure of historical films', *Cultural studies* 4:2 (2001) 189-205, 192.

²⁶ Marnie Hughes-Warrington, *History Goes to the Movies. Studying history on film* (Londen en New York 2006) 18-24.

²⁷ Natalie Zemon Davis, "'Any Resemblance to Persons Living Or Dead': Film and the Challenge of Authenticity", *The Yale Review* 76 (1987) 269-283, 281-2.

²⁸ Willem Hesling, 'The past as a story. The narrative structure of historical films', *Cultural studies* 4:2 (2001) 189-205, 195-6.

²⁹ Willem Hesling, 'The past as a story', 198-9.

³⁰ Robert Rosenstone, *Visions of the past. The Challenge of Film to Our Idea of History* (Cambridge 1995) 59.

rekwisieten, locaties of personen te gebruiken die de waarden, relaties en problemen uit de periode representeren.³¹ Het nabootsen van het verleden is de keerzijde hiervan. Hesling schrijft dat het gebruik van originele, visuele bronnen, zoals tekeningen, schilderijen en foto's ook kan zorgen voor een herhaling en versterking van lang bestaande stereotypen.³²

6. Film lijkt niets nieuws toe te voegen

Filosoof Ian Jarvie noemt dit "poor information load," waardoor sommige historici het werk van geschiedschrijvers prefereren.³³ Eerder werd al besproken dat een hiërarchie tussen historici niet wenselijk is. Daarnaast is door de complexiteit van geschiedenis een volledige weergave niet realistisch.³⁴ Wanneer historische films echter vaak hetzelfde onderwerp hebben, heeft dit mogelijk een eenzijdige weergave van het verleden als resultaat. Hergebruiken van beelden (uit andere films, van televisie) geeft kijkers een gevoel van vertrouwdheid, waardoor zij minder kritisch worden.³⁵

Deelconclusie

In dit hoofdstuk zijn zowel problemen als mogelijkheden van geschiedenis via film beschreven. Een genre geeft sturing, een verhaal van individuen kan grote vraagstukken vermijden, herhaling van beelden kan voor eenzijdigheid zorgen en emotie kan de boventoon voeren. Dit hoeft er overigens niet voor te zorgen dat een film historisch niet accuraat is. Daarnaast is het mogelijk dat een symbolische aanpak de letterlijke historische betekenis ontstijgt. Wanneer een filmmaker de juiste keuzes maakt, kan een film een waardevolle visuele geschiedenis zijn. Hierbij is het belangrijk om de historische authenticiteit te waarborgen zonder daarbij te vervallen in stereotyperende of iconische weergaven. Verzonnen gebeurtenissen of karakters en een tegenwoordige geest kunnen bij een visuele geschiedenis ook beter vermeden worden. Door verschillende interpretaties toe te voegen en te laten zien waar het gebruikte materiaal vandaan komt wordt de waarheidsclaim in de film gecompliceerd. Een analytische en realistische visuele geschiedenis is mogelijk: de filmmaker bepaalt.

³¹ Natalie Zemon Davis, "'Any Resemblance to Persons Living Or Dead': Film and the Challenge of Authenticity", *The Yale Review* 76 (1987) 269-283, 273.

³² Willem Hesling, 'The past as a story. The narrative structure of historical films', *Cultural studies* 4:2 (2001) 189-205, 195-6.

³³ Marnie Hughes-Warrington, *History Goes to the Movies. Studying history on film* (Londen en New York 2006) 18-24, 22.

³⁴ Willem Hesling, 'The past as a story. The narrative structure of historical films', *Cultural studies* 4:2 (2001) 189-205, 196.

³⁵ Marnie Hughes-Warrington, *History Goes to the Movies. Studying history on film* (Londen en New York 2006) 18-24.

Hoofdstuk 2 – Het dagboek van Eva Heyman

In dit hoofdstuk staat het dagboek van de Hongaarse Eva Heyman centraal. Daarbij wordt, zoals aangegeven in de inleiding, uitgegaan van de Engelse vertaling van dit dagboek. Er wordt antwoord gegeven op de vraag: hoe verhoudt de theorie van de 6 filmische zonden zich tot de dagboekvorm enerzijds en de dagboektekst anderzijds? Hierdoor zullen verschillen, maar ook overeenkomsten met film zichtbaar worden. Eerst zal de dagboekvorm worden besproken. Daarna volgt er een analyse van een deel van de inhoud van het dagboek.

2.1 De dagboekvorm

Volgens Susan Suleiman komt de interesse in ‘echte’ dagboeken te eerste voort uit feitelijkheid, door Suleiman ook historiciteit genoemd. Het dagboek claimt een toestand van waarheid. Dit komt overeen met een waarheidsclaim die het beeld in een film opeist. De schrijver van het dagboek heeft de gebeurtenissen echter meegemaakt. Een ‘echt’ dagboek ontsnapt aan de voorkennis en controle van een schrijver van een fictief dagboek [of van een filmmaker]. Suleiman merkt op dat een schrijver van een ‘echt’ dagboek eveneens selecteert en dat eerder beschreven thema’s richting kunnen geven aan het vervolg. Het is echter ook mogelijk dat er verhaallijnen zijn die niet netjes worden afgerond. Er is geen vooropgesteld plan.³⁶

Wanneer een dagboek wordt uitgegeven, krijgt het een literair genre. Net als bij een film zorgt het genre voor een verwachting bij het publiek en zegt het iets over de vorm. Een dagboek heeft een losse vorm, waarin verschillende thema’s en verhalen geleidelijk beschreven worden.³⁷ De structuur kenmerkt zich door korte verhalen voorzien van dag en datum. Een dagboek is een persoonlijk schrijven en is daardoor ook niet vrij van emotie. Jacob Boas schrijft dat de oorlogsdagboeken van Joodse kinderen, waaronder het dagboek van Eva Heyman, ‘bol staan’ van emotie.³⁸ Net als bij geschiedenis via film kan emotie bij geschiedenis in boeken een rol spelen.

³⁶ Susan Suleiman, ‘Diary as a narrative: theory and practice’, in: H. Hendrix, J.J. Kloek, S. Levie en W. van Peer (red.), *Search for a new alphabet: Literary studies in a changing world* (Amsterdam 1996) 234-239, 234-5.

³⁷ Susan Suleiman, ‘Diary as a narrative: theory and practice’, 234.

³⁸ Jacob Boas, *Eva, Dawid, Moshe, Yitschak en Anne* (Amsterdam 1994) 15.

Het publiek heeft bij een ‘echt’ dagboek vaak het vertrouwen dat de auteur een echt verhaal vertelt. Wanneer het dagboek wordt uitgegeven is het echter goed mogelijk dat de tekst wordt geredigeerd.³⁹ Het is mogelijk dat de dagboektekst van Eva Heyman is geredigeerd, omdat Agnes Zsolt en haar echtgenoot Béla Zsolt auteurs waren. Het originele geschreven dagboek van Eva Heyman is onvindbaar, waardoor de authenticiteit niet te verifiëren is.⁴⁰ Judah Marton verklaart echter dat verschillende mensen van het bestaan van het dagboek wisten en dat Eva een intelligent meisje voor haar leeftijd was.⁴¹ Het is volgens Agatha Schwartz, professor in Moderne talen en literatuur, onwaarschijnlijk dat de kritische representatie van Agnes Zsolt in het dagboek door Agnes zelf zou zijn bedacht.⁴²

De dagboektekst staat in het boek *The Diary of Eva Heyman* niet op zichzelf. Het is van context voorzien door de toevoeging van twee introducties, twee brieven en voetnoten. Dit is een manier om gesloten verhaal te voorkomen. De eerste introductie is afkomstig van Dr. Judah Marton. Marton woonde enkele jaren in Nagyvárád en heeft de moeder en stiefvader van Eva gekend. De introductie van Marton wordt opgevolgd door de originele inleiding door Agnes Zsolt. De dagboektekst is voorzien van een annotatie, wat uitleg en verdieping van het verleden dat in de dagboektekst wordt beschreven mogelijk maakt. Na de dagboektekst zijn er twee brieven te lezen die gericht zijn aan Agnes Zsolt. De eerste brief is afkomstig van Mariska, de huishoudster en kok van de familie, en bevat het bericht dat zij Eva’s dagboek heeft gekregen en bewaard. De tweede brief is van Juszti, de gouvernante van Eva en tevens van Agnes zelf. Beide vrouwen worden door Eva beschreven in het dagboek en hadden een significante rol in haar leven.

2.2. Het verhaal in het dagboek van Eva Heyman

Het leven van de Joodse Eva Heyman speelde zich af in de stad Nagyvárád (Várád). Nagyvárád (Roemeens: Oradea, Duits: Grosswardein) behoorde destijds tot Hongarije, maar is nu onderdeel van Roemenië. Eva gaf het verhaal in het dagboek vorm door te schrijven over haar belevenissen en die van de belangrijkste personen in haar leven. Eva was een kind

³⁹ Susan Suleiman, ‘Diary as a narrative: theory and practice’, in: H. Hendrix, J.J. Kloek, S. Levie en W. van Peer (red.), *Search for a new alphabet: Literary studies in a changing world* (Amsterdam 1996) 234-239, 235-236.

⁴⁰ Eva Heyman, Judah Marton en Moshe M. Kohn, *The Diary of Eva Heyman* (Jerusalem 1974) 17.

Alexandra Zapruder, *Salvaged Pages: Young Writer’s Diaries of the Holocaust* (New Haven 2002) 445.

⁴¹ Eva Heyman, Judah Marton en Moshe M. Kohn, *The Diary of Eva Heyman* (Jerusalem 1974) 17.

⁴² Agatha Schwartz, ‘Eva Heyman, The Hungarian Anne Frank: Writing Against Persecution and Trauma’, *Hungarian Studies Review* 1-2 (2015) 117-134, 120.

van gescheiden ouders. Zij woonde bij de ouders van haar moeder, opa en oma Rácz. Haar opa runde een apotheek in Várád. Het gezin werd ondersteund door de Oostenrijkse gouvernante Juszti en de Hongaarse huishoudster en kok Mariska Szabó. Juszti en Mariska waren beide Christelijk. De moeder van Eva, Agnes Zsolt, woonde met haar tweede echtgenoot Béla Zsolt in Boedapest. Béla Zsolt schreef opiniestukken voor het liberale dagblad *Az Újság* en boeken als *Kilenc Coffer (Nine suitcases)*, een autobiografie over de Holocaust). De vader van Eva, Béla Heyman, was architect en woonde in Várád.

Door de afwezigheid van haar moeder was gouvernante Juszti belangrijk voor Eva. Zij schrijft: *“I admire Juszti more than anything in this world, maybe even more than Ági [Agnes Zsolt].”*⁴³ Eva schrijft dat Juszti, na decennia trouwe dienst, het Joodse gezin op bevel van de Volksbund moest verlaten.⁴⁴ De Volksbund werd in 1930 opgericht door Nazi politicus Dr. Franz Basch en voorzag de Nazi’s van informatie over de Joden.⁴⁵ Door de afwezigheid van Juszti werd het gemis van Agnes groter.

Agnes verkoos een leven met Béla Zsolt boven een leven met haar dochter. Eva schrijft: *“Grandma says that there isn’t another soul Ági loves besides Uncle Béla, not even me.”*⁴⁶ Het is waarneembaar dat Eva naar de goedkeuring van Agnes zocht. Zij schrijft de dag na haar dertiende verjaardag: *“My grandfather bought them [LP’s van Lucienne Boyer, waaronder Parlez-moi d’amour] so that I could learn French lyrics, which will make Ági happy, because she isn’t happy about my school record cards except when I get a good mark in French, because a news photographer has to be good in languages.”*⁴⁷ Eva schrijft herhaaldelijk dat zij later met een Engelsman gaat trouwen: *“she [Agnes] wants me to marry an Aryan Englishman, but probably one who is not responsible for Hitler’s rule.”*⁴⁸

Eva is verliefd op de Joodse Pista Vadas. Hij is ouder dan Eva en werkt in een textielwinkel, omdat Joden niet naar de universiteit mogen. Eva is naar eigen zeggen populair bij de jongens, maar niet bij Pista.⁴⁹ Zij schrijft: *“Pista asked: how old are you actually? I (..) blurted out the lie that I was fourteen. (..) He said that a little girl like me doesn’t yet belong on the*

⁴³ Eva Heyman, Judah Marton en Moshe M. Kohn, *The Diary of Eva Heyman* (Jerusalem 1974) 25.

⁴⁴ Eva Heyman, *The Diary of Eva Heyman*, 26.

⁴⁵ Ibidem, 122.

⁴⁶ Ibidem, 23.

⁴⁷ Ibidem, 28.

⁴⁸ Ibidem, 39.

⁴⁹ Ibidem, 45.

*boulevard, but on the park lawn.*⁵⁰

Tot grote vreugde van Eva kwamen Agnes en Béla Zsolt in maart 1944 naar Várad met het idee tot het einde van de oorlog te blijven. Eva had haar stiefvader Béla twee jaar niet gezien, omdat hij gevangen zat in de *Margit-Körút* gevangenis in de Oekraïne. Over het eerste weerzien schrijft Eva: *“(..) You can still see the fear that he [Béla Zsolt] brought back with him from the Ukraine and the Margit-Körút prison. (..) He trembles nervously at the least sound, but they say that this will pass. Also Ági looks very sick. She went to bed immediately, because the scar from her operation still hurts (..).*⁵¹ In de apotheek van Eva’s opa is inmiddels een niet Joodse manager werkzaam.⁵² Ondanks de toename van beperkingen die het Joodse gezin werden opgelegd, schrijft Eva: *“Dear diary: it’s so different with the Ágis at home that I don’t even care if the war goes on for a long time!”*⁵³

Het verlies van vriendin Márta Münzer komt veelvuldig in het dagboek voor. De Joodse Márta en haar ouders kwamen in 1941 om het leven bij de massa-executie in de stad Kamenetz-Podolsk in de Oekraïne, omdat de vader van Márta geen Hongaar was.⁵⁴ Eva schrijft: *“Ági said that she [Márta] was a genius in dance and resembled Josephine Baker. (..) I was always really proud that a genius two classes ahead of me was my friend.”*⁵⁵ Over het laatste moment dat Eva Márta zag, schrijft zij: *“Suddenly the bell at the front gate rang five times. It was Márta’s nursemaid. (..) She came in and said: “Mártika, come home. The police are there (..).” I still remember Ági. She turned white as the plaster on the walls.”*⁵⁶ Eva weet niet anders dan dat Márta is vermoord in Polen.

Anikó Pajor [Anni] is de beste vriendin en klasgenoot van Eva. Op 25 maart 1944 sluit de school: *“I was on my way home when the German soldiers came marching in, with cannons and tanks, the kind I’ve seen in newsreels.”*⁵⁷ Over de inval schrijft Eva: *“Dear diary, you are the luckiest in the world, because you cannot feel.”*⁵⁸ Er komt een bevel dat Joden een

⁵⁰ Eva Heyman, Judah Marton en Moshe M. Kohn, *The Diary of Eva Heyman* (Jerusalem 1974) 46.

⁵¹ Eva Heyman, *The Diary of Eva Heyman*, 45.

⁵² Ibidem, 30.

⁵³ Ibidem, 47.

⁵⁴ Agatha Schwartz, ‘Eva Heyman, The Hungarian Anne Frank: Writing Against Persecution and Trauma’, *Hungarian Studies Review* 1-2 (2015) 117-134, 123.

⁵⁵ Eva Heyman, Judah Marton en Moshe M. Kohn, *The Diary of Eva Heyman* (Jerusalem 1974) 31.

⁵⁶ Eva Heyman, *The Diary of Eva Heyman*, 31.

⁵⁷ Ibidem, 62.

⁵⁸ Ibidem, 57.

Jodenster op hun kleding moeten dragen: *“The order tells exactly how big the star must be, and that it must be sewn on every outer garment, jacket or coat.”*⁵⁹ Als de geestelijke gezondheid van oma Rácz achteruit gaat, wordt Eva naar Anikó gebracht. Eva schrijft: *“We are the only ones in the neighbourhood who haven’t been thrown out of our home yet. Until the order about wearing the star goes into effect, I’m moving to Anikó’s house.”*⁶⁰ Op 5 april 1944 schrijft Eva dat Mariska de ster op Eva’s lentejas heeft bevestigd: *“very firmly, right over my heart.”*⁶¹

De pogingen van Agnes om Eva ergens veilig onder te brengen, zijn tevergeefs: *“It looks like Ági is ashamed that Grandma is out of her mind, even though nobody can be blamed except for that damned Hitler.”*⁶² Oma Rácz voorkomt dat Eva wordt afgestaan aan mevrouw Jakobi, omdat zij wil dat de familie bij elkaar blijft. Eva schrijft: *“That woman [mevrouw Jakobi] loves me and Ági, too, and she is Aryan. (..) It seems that Mrs. Jakobi wanted to take me to her place right then and there, and nobody would know that I was there. (..) But grandma said (..) Mrs. Jakobi was an evil woman and she would sell me to men.”*⁶³ Eva was ervan overtuigd dat niemand een Joods meisje zou kopen. Zij was graag met mevrouw Jakobi meegegaan om te voorkomen dat zij zou eindigen als Márta.

Wanneer Eva hoort dat alle Joden naar de getto worden gebracht, schrijft zij: *“Dear diary, I’ve never been so afraid.”*⁶⁴ Bij het vertrek naar de getto ziet zij opa Rácz voor het eerst in haar leven huilen: *“The garden never looked so beautiful, even though no one had taken care of it for some days now. I never forget how Grandpa stood there looking at the garden, shaking from his crying.”*⁶⁵ Eva schrijft tot de gevangenschap in de getto weinig over haar nichtje Marica Kecskeméti, maar in de getto brachten zij de dagen samen door. Eva ontdekte in de getto al snel dat zij Anikó en haar vader niet meer kon bezoeken, omdat zij zich in een ander deel begaven.

Eva schrijft dat iedere Jood werd ondervraagd en werd gemarteld in de Dehrer fabriek. Op 30 mei 1944 komt het verhaal tot een einde: *“Now nobody says that we’re being taken*

⁵⁹ Eva Heyman, Judah Marton en Moshe M. Kohn, *The Diary of Eva Heyman* (Jerusalem 1974) 68.

⁶⁰ Eva Heyman, *The Diary of Eva Heyman*, 69.

⁶¹ Ibidem, 70.

⁶² Ibidem, 80.

⁶³ Ibidem, 79.

⁶⁴ Ibidem, 82-3.

⁶⁵ Ibidem, 88-9.

away, but that they deport us. I've never heard that word before."⁶⁶ Wanneer Eva hoort dat er 80 mensen per afgesloten wagon vervoerd worden, schrijft zij: *"I am afraid that what happened to her [Márta] is going to happen to us too. (..) Dear diary, I want to live even if that means that I'll be the only person here allowed to stay."*⁶⁷

Deelconclusie

Een 'echt' dagboek is een persoonlijk schrijven en claimt een toestand van waarheid. Een dagboekgenre geeft de lezer de verwachting dat de schrijver de waarheid vertelt. Het dagboek van Eva is een interpretatie van het verleden, waardoor het ook een constructie is. Het is echter een constructie zonder vooropgesteld plan. Een dagboekschrijver weet niet precies wat er gaat gebeuren, terwijl een schrijver van fictie of een filmmaker dat wel weet. De gebeurtenissen in het dagboek van Eva krijgen in relatie tot individuen gestalte. Het dagboek gaf Eva de mogelijkheid om haar emoties te beschrijven. Om een gesloten verhaal te voorkomen, zijn er meerdere interpretaties opgenomen in het boek, zoals het voorwoord van de moeder van Eva en de brieven van Mariska en Juszti. De verhalen zijn kort en bondig, maar rijk aan informatie.

⁶⁶ Eva Heyman, Judah Marton en Moshe M. Kohn, *The Diary of Eva Heyman* (Jerusalem 1974) 103.

⁶⁷ Eva Heyman, *The Diary of Eva Heyman*, 104.

Hoofdstuk 3 – Eva: Stories

In dit hoofdstuk staat de film *Eva: Stories* centraal. Een historicus geeft betekenis aan het verleden en dat is voor een filmische historicus niet anders. In hoeverre kan er door de vergelijking van de film *Eva: Stories* met het geschreven dagboek van Eva Heyman gesteld worden dat de filmmakers van *Eva: Stories* de 6 filmische zonden van Rosenstone begaan en hoe krijgt de film betekenis gelet op de bedoelingen van de filmmakers en de mogelijke ervaring van het publiek? Eerst worden de bedoelingen van de filmmakers, de *intentionele betekenis*, en de ervaring van het publiek, de *gepercipieerde betekenis*, beschreven. Door middel van een vergelijking van de film met het dagboek, is het mogelijk om de constructie van het verleden in *Eva: Stories* te analyseren.

3.1 De intentionele bekentenis van de film *Eva: Stories*

Israëliisch zakenman Mati Kochavi en zijn dochter Maya Kochavi zochten een nieuwe manier om de Holocaust aan de jongere generatie te verbinden, omdat de kans om met een overlevende van de Holocaust te spreken steeds kleiner wordt en er nog steeds mensen zijn die de Holocaust als “*fake news*” beschouwen. Er werden dertig dagboeken bekeken. Over de keuze om het dagboek van Eva Heyman te verfilmen zegt Maya Kochavi: “*I think kids are going to really relate to her. In a lot of ways she deals with a lot of modern problems that kids in 2019 deal with, for example: her parents are divorced, she lives with her grandparents, there is a boy that she likes that’s not paying attention to her, she wants to be a famous journalist when she gets older. So there is a lot of relatability that I think young kids will really feel and relate to and hopefully this continues as her journey becomes more difficult as she starts to experience some of the more horrific parts of the story.*”⁶⁸ Het platform Instagram werd gekozen, omdat het gezien kan worden als een modern dagboek.

De film *Eva: Stories* kwam uit in 2019. De film werd opgedeeld in 70 korte video’s en vervolgens met het publiek gedeeld via Instagram *Stories*.⁶⁹ Het geschreven dagboek is in de film vervangen door een videodagboek. Volgens Maya Kochavi een sterk *format* voor historische onderwerpen, omdat het naast de oudere lesmethoden een krachtige manier is om jongeren te informeren over de geschiedenis van de Holocaust.⁷⁰ Het verhaal in *The Diary of Eva Heyman* is door de film *Eva: Stories* met een groot publiek gedeeld. Het

⁶⁸ GOD tv, ‘What if a girl in the Holocaust had Instagram?’ (17 mei 2019), <https://youtu.be/J5fezFH3-eE> (24 mei 2020).

⁶⁹ @eva.stories op Instagram of www.instagram.com/eva.stories.

⁷⁰ Arutz Sheva TV, ‘Meet the Co-writer of Eva’s Story’ (1 mei 2019), <https://youtu.be/00Pt3YXBFQE> (24 mei 2020).

Instagram account @eva.stories telt 1,3 miljoen volgers. In de laatste scène van de film is er een duidelijke verwijzing naar de intentionele betekenis van de filmmakers. In de scène is de laatste conversatie tussen Eva en haar vriendin Anikó te zien: “Annie, do you think people will remember us? – Yes Eva, your journal, everyone will remember us.”⁷¹

3.2. De gepercipieerde betekenis van de film *Eva: Stories*

In Israël werd de aankondiging van de film met gemengde reacties ontvangen. Waar kon een meisje in de getto haar telefoon opladen? Was het een geval van slechte smaak? Gaf de film een getrivialiseerd en versimpeld beeld van de Holocaust?⁷² Volgens filmmaker Maya Kovachi zou de kritiek verdwijnen na het zien van de film, omdat het in een “honourable and delicate manner” is gedaan.⁷³

Op 21 januari 2020, de 75^{ste} gedenkdag van de bevrijding van concentratiekamp Auschwitz, kwamen Israëlisch President Reuven Rivlin en andere wereldleiders in Israël bij elkaar. Zij namen allen deel aan de digitale campagne van het *Eva’s Stories project* door zowel op Instagram als op Twitter een bericht naar het @eva.stories account te sturen met de belofte “Never again.”⁷⁴ Hiermee werd de film *Eva: Stories* internationaal extra onder de aandacht gebracht en werd er tegelijkertijd opgeroepen tot de voortzetting van de herinnering van de Holocaust en het gevecht tegen Antisemitisme.⁷⁵

3.3. De film *Eva: Stories* als visuele geschiedenis

De film *Eva: Stories* wordt geclassificeerd als een dramafilm. Een genre zorgt voor sturing, maar dit hoeft volgens Rosenstone niet tot gevolg te hebben dat een film niet historisch accuraat is.⁷⁶ Een filmmaker houdt rekening met de receptie van de film, waardoor het verhaal het publiek moet blijven boeien. Christine Berberich schrijft dat het Eichmann tribunaal in 1961 ervoor zorgde dat er meer aandacht en interesse kwam voor persoonlijke

⁷¹ @eva.stories op Instagram of www.instagram.com/eva.stories.

⁷² Isabel Kershner, ‘A Holocaust story for the social media generation’, *The New York Times*, 30 april 2019.

⁷³ Arutz Sheva TV, ‘Meet the Co-writer of Eva’s Story’ (1 mei 2019), <https://youtu.be/0OPt3YXBFQE> (24 mei 2020).

⁷⁴ De wereldleiders die de uitnodiging accepteerden zijn: Russische President Putin; Duitse President Steinmeier; Argentijnse President Alberto Fernández; President van de Europese Commissie, Ursula von der Leyen; President van Montenegro Milo Đukanović; Servische President Aleksandar Vučić; Portugese President Marcelo Rebelo de Sousa; Tsjechische Minister President Andrej Babiš; Cyprische President Nicos Anastasiades; Bulgaarse President Rumen Radev; Zweedse Minister President Stefan Löfven; Moldavische President Igor Dodon; President van Bosnië en Herzegovina Željko Komšić; Macedonische President Stevo Pendarovski en Albanese President Ilir Meta.

⁷⁵ Israel Ministry of Foreign Affairs, ‘75 years after perishing at Auschwitz, world leaders write to young Eva Heyman, pledging ‘never again’ (21 januari 2020), <https://mfa.gov.il/MFA/ForeignPolicy/AntiSemitism/Pages/75-years-after-perishing-at-Auschwitz-world-leaders-write-to-the-young-Eva-Heyman-21-January-2020.aspx> (24 mei 2020).

⁷⁶ Robert 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, 1178.

ervaringen van de Holocaust, omdat overlevenden als getuigen werden gehoord.⁷⁷ Interesse in de persoonlijke verhalen is sindsdien gebleven. Het gebruik van een *social media* platform als Instagram, waarbij het individu centraal staat, benadrukt dit.

Op het Instagram account @eva.stories staat vermeld dat de film *Eva: Stories* is gebaseerd op een waar verhaal. Primo Levi beschreef de steeds grotere kloof tussen wat er in het verleden gebeurd is en wat er in boeken of films gerepresenteerd wordt.⁷⁸ De dagboektekst kan ons niet vertellen hoe het verleden echt was, maar het is wel mogelijk om het beschreven verleden in de dagboektekst met zorg in een film te vatten en daarmee het beschreven verleden te beschermen. Robert Rosenstone schrijft dat er altijd sprake is van bepaalde *trade-offs* wanneer de geschiedenis in film wordt gevat in plaats van in geschreven tekst. De hoeveelheid aan informatie wordt beperkt, omdat een film een tijdslimiet heeft.⁷⁹ In de film *Eva: Stories* heeft dit tot enkele opvallende keuzes geleid.

In de film ontbreken de Oostenrijkse gouvernante Juszti, de Hongaarse huishoudster en kok Mariska Szabó en nichtje Marica Kecskeméti. Dit zijn belangrijke personen in de dagboektekst. Vriendin Márta Münzer is in de film het nichtje van Eva. Hoewel Márta in 1941 om het leven kwam, komt zij in de film wel als personage voor. Het afscheid van Márta is een scène in de film en vindt plaats op 15 februari 1944. In de dagboektekst is te lezen dat Márta danste zoals Josephine Baker. In de film wordt dit echter aan Anikó toegekend, terwijl zij danst op *Parlez-moi d'amour* van Lucienne Boyer. Lynn Rapaport schrijft: "*Films based on true events might fictionalize them in order to produce drama, to telescope time, to avoid being filled up with minor characters, or simply to be more entertaining.*"⁸⁰

Een voorbeeld van een gefictionaliseerde verhaallijn in *Eva: Stories* is de liefde tussen Eva en Pista Vadas. In de dagboektekst schrijft Eva dat zij verliefd is op Pista Vadas, maar dat hij haar niet ziet staan. In de film ziet de kijker Pista en Eva op 25 februari een ijsje eten in het park. Het beeld is voorzien van de tekst: "*Me and Pista. Am I the luckiest girl in the world?*"⁸¹ De Instagram stijl van de film is tevens zichtbaar. Het beeld bevat een locatie, de *hashtag* #pistabae en emoticons in de vorm van ijsjes.

⁷⁷Christine Berberich, 'Introduction: the Holocaust in contemporary culture', *Holocaust studies* 12:1-2 (2019) 1-11, 3.

⁷⁸Lynn Rapaport, 'Hollywood's Holocaust. Schindlers List and the Construction of Memory', 32:1 (2002) 55 – 65, 64.

⁷⁹Robert 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, 1178.

⁸⁰Lynn Rapaport, 'Hollywood's Holocaust. Schindlers List and the Construction of Memory', 32:1 (2002) 55 – 65, 57.

⁸¹@eva.stories op Instagram of www.instagram.com/eva.stories.

Op 28 mei bevinden Eva en Pista zich in de getto. Het beeld is voorzien van de locatie *Ghetto* en de tekst *“We really are forever.”*⁸² De kijker hoort de melodie van een ijswagen en ziet Eva en Pista op de grond zitten. Eva zegt: *“Do you hear that Pista, it’s a good old friend.”*⁸³ Pista antwoordt: *“The ice-cream man.”*⁸⁴ In de dagboektekst hoort Eva het geluid van de ijswagen ook, maar deelde zij de ervaring met haar nichtje Marica. Zoals eerder beschreven komt Marica niet in de film voor. In de dagboektekst is te lezen: *“this afternoon I and Marica heard the ice cream vendor ringing. (..) Formerly, whenever I used to hear the ice cream vendor’s bell, I would dash to the gate.”*⁸⁵

Op 31 maart krijgt Eva de Jodenster op haar jas. Deze scène is eveneens niet afkomstig uit de dagboektekst. Het beeld is voorzien van de *hashtag #thisisthirteen*. Eva is boos en verdrietig en wil de Jodenster niet dragen: *“Everyone will laugh at me. It’s ugly, I am not wearing it. I don’t care about the law!”*⁸⁶ Het is een voorbeeld van dramatisering, waarbij het publiek wordt uitgenodigd om de emotie te ervaren. In de dagboektekst schrijft Eva dat Mariska de Jodenster op Eva’s lentejas heeft bevestigd, maar zegt niets over haar emoties hierover.

Volgens Judith Doneson wordt de geschiedenis van een dagboekschrijver vervormd wanneer er elementen van een dagboek door de verfilming ervan vervalst worden. Doneson stelt dat dit verderfelijk kan zijn voor de herinnering. Hoewel de waarheidsclaim van een dagboek in de verfilming ervan doorwerkt, kan een uniek verhaal uit een dagboek in een verfilming bedolven raken onder een universele boodschap.⁸⁷ Ook in *Eva: Stories* is het verhaal versimpeld door unieke elementen uit de dagboektekst niet of nauwelijks in de film op te nemen. Voorbeelden hiervan zijn de moeizame relatie tussen Eva en haar moeder en het lijden van zowel Agnes als Béla Zsolt. Om de herinnering van Eva Heyman te waarborgen, had de verfilming dichterbij de inhoud van de dagboektekst moeten blijven.

De film bevat ook scènes die beter aansluiten op de beschrijving in de dagboektekst. Het bezoek van mevrouw Jakobi en de inval van de Nazi’s komen grotendeels overeen met de dagboektekst. In de film is te zien hoe de Nazi’s door de straat rijden met tanks. Het beeld is voorzien van de tekst: *“The Nazi’s have conquered us.”* Er hangen Nazivlaggen aan de

⁸² @eva.stories op Instagram of www.instagram.com/eva.stories.

⁸³ Ibidem.

⁸⁴ Ibidem.

⁸⁵ Eva Heyman, Judah Marton en Moshe M. Kohn, *The Diary of Eva Heyman* (Jerusalem 1974) 94.

⁸⁶ @eva.stories op Instagram of www.instagram.com/eva.stories.

⁸⁷ Judith Doneson, ‘The American history of Anne Frank’s Diary’, *Holocaust and Genocide Studies* 2:1 (1987) 149-160, 157-8.

gebouwen. *Eva: Stories* werd gefilmd in Lviv in de Oekraïne. Mati Kochavi zocht met behulp van experts naar locaties en rekwisieten met een herinnering aan het verleden.⁸⁸ Dit levert een bijdrage aan de 'look of the past.'⁸⁹ Aan de Israëlische krant Haaretz vertelt hij dat historische accuraatheid belangrijk was.⁹⁰

Aan het einde van de film wordt de foto van Eva Heyman getoond. Hoewel de foto echt is, zorgt het hier voor valse historiciteit. De kijker kan het idee hebben dat de film het verhaal van het meisje op de foto vertelt. Een kritische vergelijking met de dagboektekst heeft ons laten zien dat de kijker hier niet vanuit mag gaan. Eerder is benoemd dat historici de overtuigingskracht van het beeld als problematisch ervaren. Historicus Robert Burgoyne vindt deze angst niet gegrond, omdat een film zich niet in een vacuüm bevindt.⁹¹

Het hergebruiken van beelden kan er echter wel voor zorgen dat de kijker door een gevoel van vertrouwdheid minder kritisch wordt en dat stereotypen worden versterkt.⁹² In *Eva: Stories* worden ook beelden uit het verleden gebruikt. Op 15 februari zijn er zwart-wit beelden te zien van Adolf Hitler, de Hitlergroet en marcherende soldaten. Het zijn herkenbare referenten, iconische beelden, van het Derde Rijk. Het beeld is voorzien van de tekst: *"This is the evil man who sent my cousin to Poland. Why do people follow such an evil man? I see pictures of his scary army all the time in the cinema."*⁹³ In de dagboektekst wordt er ook gerefereerd naar *newsreels*. In het dagboek schrijft Eva: *"in the newsreel at the movies I saw that he [Hitler] looks very well, that man won't die so fast!"*⁹⁴

Jeffrey Alexander stelt dat films, boeken, theatervoorstellingen en televisieshows een rol hebben gespeeld bij de totstandkoming van het collectieve geheugen van de Holocaust en dat dit ten koste is gegaan van historische compleetheid. Er is een metanarratief ontstaan, waarbij het publiek zich kan identificeren met de slachtoffers zonder daarbij te hoeven denken aan het ontstaan van Fascisme of de politieke gebeurtenissen die tot de Holocaust

⁸⁸ Radio Free Europe/Radio Liberty, 'Eva.Stories: Telling A 'Terrifying' Holocaust Tale Via Instagram' (15 mei 2019), <https://www.youtube.com/watch?v=YgDfkV7sXwk> (24 mei 2019).

⁸⁹ Natalie Zemon Davis, "'Any Resemblance to Persons Living Or Dead": Film and the Challenge of Authenticity', *The Yale Review* 76 (1987) 269-283, 281.273.

⁹⁰ Nirit Anderman, 'This Father-and-daughter team explains why it's good to put the Holocaust on Instagram', *Haaretz*, 2 mei 2019.

⁹¹ R. Burgoyne, 'Introduction: Re-Enactment and Imagination in the Historical Film', *Leidschrift* 24:3 (2009) 7-18, 10.

⁹² M. Hughes-Warrington, *History Goes to the Movies. Studying history on film* (Londen en New York 2006) 18-24.

Willem Hesling, 'The past as a story. The narrative structure of historical films', *Cultural studies* 4:2 (2001) 189-205, 195-6.

⁹³ @evastories op Instagram of www.instagram.com/eva.stories.

⁹⁴ Eva Heyman, Judah Marton en Moshe M. Kohn, *The Diary of Eva Heyman* (Jerusalem 1974) 40.

hebben geleid.⁹⁵ Ook in de film *Eva: Stories* wordt er niet dieper ingegaan op de historische achtergrond. Dat de individuen op de voorgrond worden geplaatst, lijkt een logisch gevolg van een verfilming van een dagboek. Het is echter een keuze van de filmmakers om geen andere interpretaties aan de film toe te voegen. Het lijkt erop dat de filmmakers universaliteit en herkenbaarheid boven complexiteit en historische accuraatheid hebben verkozen.

Deelconclusie

Het is de filmmakers gelukt om op een unieke manier aandacht te vragen voor de herinnering van de Holocaust en om een groot internationaal publiek te bereiken. Het verhaal in de film wijkt echter af van het verhaal in de dagboektekst. Tevens zijn er belangrijke personen in het dagboek in de film weggelaten. Hoewel er wel elementen van historische authenticiteit zijn toegevoegd, is er ook sprake van valse historiciteit. Door iconografische beelden te gebruiken of te reproduceren, komt er een herkenbaar beeld tevoorschijn. De geschiedenis van Eva Heyman is door de filmmakers vervormd en versimpeld, wat de herinnering van Eva Heyman aantast.

⁹⁵ Christine Berberich, 'Introduction: the Holocaust in contemporary culture', *Holocaust studies* 12:1-2 (2019) 1-11,4.

Conclusie

Is de film *Eva: Stories* een ‘goede’ visuele geschiedenis of een filmische zonde?

Critici van geschiedenis via audiovisuele media waarschuwen voor simplificatie, oppervlakkigheid en onvolledige afhandeling van onderwerpen. Bij geschiedenis via film zou er sprake zijn van een tegenwoordige tijdsgeest en van een onderdompeling in de geschiedenis, waarbij er geen tijd is voor reflectie, verificatie of debat. Voorstanders van geschiedenis via audiovisuele media problematiseren de hiërarchische positie van geschreven geschiedenis als solide basis voor geschiedenis. Zij zijn zich er tevens van bewust dat audiovisuele media een groter publiek bereiken. Doordat het filmische discours van het filmische discours verschilt, is het van belang om de onderzoeksmethode hierop aan te passen.

De filmische zonden zijn in het eerste hoofdstuk beschreven, namelijk: genre, een verhaal van individuen, een simpel en gesloten verleden, valse historiciteit, emotie en eenzijdigheid. Het zijn problemen die zich voor *kunnen* doen bij geschiedenis via film. Een analytische en realistische visuele geschiedenis is mogelijk wanneer de filmmaker de juiste keuzes maakt. Een genre geeft sturing, een verhaal van individuen kan grote vraagstukken vermijden, herhaling van beelden kan voor eenzijdigheid zorgen en emotie kan de boventoon voeren. Dit hoeft er overigens niet voor te zorgen dat een film historisch niet accuraat is.

Een ‘goede’ audiovisuele geschiedenis compliceert de waarheidsclaim van het beeld door bijvoorbeeld verschillende interpretaties toe te voegen en te laten zien waar het gebruikte materiaal vandaan komt. Tevens is het belangrijk om de historische authenticiteit te waarborgen zonder daarbij te vervallen in stereotyperende of iconische weergaven. Een ‘goede’ audiovisuele geschiedenis zet de kijker aan het denken. Een symbolische aanpak kan een letterlijke historische betekenis ontstijgen, maar verzonden gebeurtenissen en karakters en een tegenwoordige geest kunnen beter vermeden worden.

In hoofdstuk twee werd duidelijk dat de *dagboekvorm* overeenkomsten heeft met film. Een ‘echt’ dagboek claimt, net als het beeld van een film, een toestand van waarheid. Het dagboekgenre zegt, zoals bij een film, iets over de vorm en geeft de lezer de verwachting dat de schrijver de waarheid vertelt. De dagboektekst biedt een interpretatie van het verleden

en is zodoende ook een constructie. Deze constructie verschilt echter van de constructie van een fictief dagboek of van een film door de afwezigheid van een vooropgesteld plan. Dit lijkt bij het dagboek van Eva Heyman ook het geval, hoewel een uitgegeven dagboek geredigeerd kan zijn.

Het *verhaal* biedt de lezer inzicht in het leven van Eva en haar emoties. De gebeurtenissen krijgen gestalte in relatie tot de belangrijkste personen in haar leven. Individuen staan op de voorgrond, maar het verhaal in de dagboektekst bevat meer informatie dan de tijdslijmiet van een film toelaat. Het boek *The Diary of Eva Heyman* bevat meerdere perspectieven van het verleden door de introductie van Agnes Zsolt en de toevoeging van de brieven van Juszti en Mariska.

Mati Kochavi en Maya Kochavi wilden de herinnering van de Holocaust met de jongere generatie verbinden door het verhaal van Eva Heyman op een eervolle en zorgvuldige manier in de film *Eva: Stories* te vatten en vervolgens te delen via Instagram *Stories*. Hoewel de aankondiging van de film gemengde reacties gaf, werd de digitale campagne van het *Eva's Stories* project door verschillende internationale wereldleiders gesteund. Het is de filmmakers van *Eva: Stories* gelukt om een groot publiek aan te spreken en op een unieke manier aandacht te vragen voor de herinnering van de Holocaust.

Bij de vergelijking van het dagboek en de film wordt echter duidelijk dat de filmmakers de dagboektekst niet trouw zijn gebleven. Er zijn verhaallijnen en gebeurtenissen verzonnen en er zijn belangrijke personen uit het verhaal weggelaten. De geschiedenis van Eva Heyman is hierdoor vervormd en daarmee ook de herinnering. Terwijl de waarheidsclaim van het dagboek in de verfilming ervan doorwerkt, lijkt het erop dat unieke elementen van verhaal bedolven zijn geraakt onder een universele boodschap. Hoewel de versimpeling van het verhaal mogelijk de aandacht van de kijker vasthoudt en het verhaal van individuen ervoor zorgt dat het publiek zich met het verhaal kan identificeren, zorgt het ook voor een ongecompliceerde weergave van het verleden.

Hoewel meerdere interpretaties van het verleden in de film ontbreken, hebben de filmmakers wel geprobeerd om historische authenticiteit aan de film toe te voegen door locaties en rekvisieten te gebruiken die aan het verleden herinneren en bijdragen aan de *'look of the past.'* Dat dit kan leiden tot *'valse'* historiciteit wordt door de analyse van *Eva:*

Stories ook duidelijk. Er wordt verondersteld dat de film het verhaal van het meisje op de foto vertelt, maar een kritische vergelijking van de film met de dagboektekst heeft ons laten zien dat de kijker hier niet vanuit mag gaan. Het is duidelijk geworden dat de filmmakers universaliteit en herkenbaarheid boven complexiteit en historische accuraatheid hebben verkozen.

Literatuurlijst

Primaire bronnen

Heyman, Eva, Judah Marton en Moshe M. Kohn, *The Diary of Eva Heyman* (Jerusalem 1974).

Instagram, www.instagram.com/eva.stories (24 mei 2020).

Secundaire bronnen

Anderman, Nirit, 'This Father-and-daughter team explains why it's good to put the Holocaust on Instagram', *Haaretz*, 2 mei 2019.

Arutz Sheva TV, 'Meet the Co-writer of Eva's Story' (1 mei 2019), <https://youtu.be/0OPt3YXBFQE> (24 mei 2020).

Berberich, Christine, 'Introduction: the Holocaust in contemporary culture', *Holocaust studies* 12:1-2 (2019) 1-11.

Burgoyne, R., 'Introduction: Re-Enactment and Imagination in the Historical Film', *Leidschrift* 24:3 (2009) 7-18.

Boas, Jacob, *Eva, Dawid, Moshe, Yitschak en Anne* (Amsterdam 1994).

Doneson, Judith E., 'The American history of Anne Frank's Diary', *Holocaust and Genocide Studies* 2:1 (1987) 149-160.

GOD tv, 'What if a girl in the Holocaust had Instagram?' (17 mei 2019), <https://youtu.be/J5fezFH3-eE> (24 mei 2019).

Hesling, Willem, 'The past as a story. The narrative structure of historical films', *Cultural studies* 4:2 (2001) 189-205.

Holmes, Oliver, 'Instagram Holocaust diary Eva.Stories sparks debate in Israel', *The Guardian*, 8 mei 2019.

Hughes-Warrington, Marnie, *History Goes to the Movies. Studying history on film* (Londen en New York 2006).

Israel Ministry of Foreign Affairs, '75 years after perishing at Auschwitz, world leaders write to young Eva Heyman, pledging 'never again' (21 januari 2020), <https://mfa.gov.il/MFA/ForeignPolicy/AntiSemitism/Pages/75-years-after-perishing-at-Auschwitz-world-leaders-write-to-the-young-Eva-Heyman-21-January-2020.aspx> (24 mei 2020).

Kershner, Isabel, 'A Holocaust story for the social media generation', *The New York Times*, 30 april 2019.

Maltz, Judy, 'New genre of Memory: Holocaust victim's Instagram draws fire for dumbing down history', *Haaretz*, 29 april 2019.

Mayer, Gabriel, 'Linguistics and Translation of a Hungarian Holocaust Diary', *Cultural and Religious Studies* 3:1 (2015) 1-7.

Radio Free Europe/Radio Liberty, 'Eva.Stories: Telling A 'Terrifying' Holocaust Tale Via Instagram' (15 mei 2019), <https://www.youtube.com/watch?v=YgDfkV7sXwk> (24 mei 2019).

Rapaport, Lynn, 'Hollywood's Holocaust. Schindlers List and te Construction of Memory', 32:1 (2002) 55 – 65.

Rosenstone, Robert 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

Rosenstone, Robert. A, *Revisioning history* (Princeton 1995).

Rosenstone, Robert A., *Visions of the past. The Challang of Film to Our Idea of History* (Cambridge 1995).

Schwartz, Agatha, 'Eva Heyman, The Hugarian Anne Frank: Writing Against Persecution and Trauma', *Hungarian Studies Review* 1-2 (2015) 117-134.

Suleiman, Susan, 'Diary as a narrative: theory and practice', in: H. Hendrix, J.J. Kloek, S. Levie en W. van Peer (red.), *Search for a new alphabet : Literary studies in a changing world* (Amsterdam 1996) 234-239.

Toplin, Robert B., 'The Filmmaker as Historian', *American Historical Review* 93 (1988) 1210-1227.

Toplin Robert B., *Michael Moore's Fahrenheit 9/11: How One Film Divided a Nation* (Kansas 2006).

Vos, Chris, *Bewegend verleden. Inleiding in de analyse van films en televisieprogramma's* (Amsterdam 2004).

White, Hayden, 'Historiography and Historiophoty', *American Historical Review* 93 (1988) 1193-1199.

Zapruder, Alexandra, *Salvaged Pages: Young Writer's Diaries of the Holocaust* (New Haven 2002).

Zemon Davis, Natalie, "'Any Resemblance to Persons Living Or Dead": Film and the Challenge of Authenticity', *The Yale Review* 76 (1987) 269-283.