



*ESTHER,
HANNIE,
RACHEL
EN
BETJE.*

GENDER EN VROUWELIJKE
KARAKTERS IN DE NEDERLANDSE
HISTORISCHE FILM TUSSEN
1977 EN 2016

ROBIN IJNTEMA (6253989)
BA SCRIPTIE GESCHIEDENIS
UNIVERSITEIT UTRECHT
BEGELEIDER: ERIK JACOBS
17 JANUARI 2020

Samenvatting

Deze scriptie bevat een analyse van de manier waarop mannelijke en vooral vrouwelijke personages worden gekarakteriseerd in Nederlandse oorlogsfilm tussen 1977 en 2016. Naar deze combinatie van onderwerpen is nog geen onderzoek gedaan, en de Nederlandse historische film in het algemeen is recentelijk ook nauwelijks onderzocht. Daarin probeert deze scriptie verandering te brengen. Binnen de feministische filmtheorie is vooral aandacht geweest voor de *male gaze* en postfeminisme in films, twee theoretische begrippen die samen met de historische context worden ingezet bij het analyseren van vier films: *Soldaat van Oranje*, *Het meisje met het rode haar*, *Zwartboek* en *Riphagen*. Daarbij wordt tevens aandacht besteed aan opvallende filmtechnieken, die worden onderzocht middels begrippen van Bordwell, Thompson en Smith.

Het doel van deze scriptie is daarmee om te onderzoeken wat de stand van zaken is op het gebied van vrouwenemancipatie in de Nederlandse film. Hiervoor is de volgende onderzoeksvraag opgesteld: *‘in hoeverre is er een verschuiving zichtbaar tussen 1977 en 2016 in de constructie van gender en de rol en betekenis van vooral vrouwelijke karakters in Nederlandse historische films?’* Deelvragen hierbij zijn: *‘in hoeverre passen de films Soldaat van Oranje en Het meisje met het rode haar in de historische context van de tweede feministische golf in de jaren zeventig en tachtig en de theoretische context van de male gaze?’* en *‘in hoeverre passen de films Zwartboek en Riphagen in de historische en theoretische context van het postfeminisme?’*

Om antwoord te kunnen geven op deze vragen wordt allereerst de historische en theoretische context uiteengezet in hoofdstuk 1. In hoofdstuk 2 en 3 worden de vier films middels plot segmentations geanalyseerd, met aandacht voor opvallende filmtechnieken en de karakterisering en inbedding van personages in het verhaal. Uit deze analyses blijkt dat de vier films goed passen in hun tijd en dat vooral *Soldaat van Oranje* en *Zwartboek* de male gaze goed lieten zien, waarbij *Zwartboek* elementen van het postfeminisme duidelijk naar voren brengt. *Het meisje met het rode haar* laat daarentegen de andere kant van de jaren zeventig en tachtig zien door goed aan te sluiten bij het feministische gedachtegoed van die periode. *Riphagen* slaat een andere weg in dan *Zwartboek*, door aan te sluiten bij de groeiende populariteit van het feminisme, en zet het postfeminisme nauwelijks voort.

Tenslotte argumenteert deze scriptie voor het idee dat de vier gekozen Nederlandse oorlogsfilm een verschuiving laten zien tussen 1977 en 2016 in de manier waarop vrouwelijke karakters worden uitgebeeld en welke rol zij hebben in het verhaal, waarbij duidelijk wordt dat verschillende films verschillende aspecten van een periode kunnen belichten.

Inhoudsopgave

Inleiding	4
Hoofdstuk 1: Historisch en Theoretisch kader	9
Hoofdstuk 2: Analyse <i>Soldaat van Oranje</i> en <i>Het meisje met het rode haar</i>	16
Hoofdstuk 3: Analyse <i>Zwartboek</i> en <i>Riphagen</i>	22
Conclusie	28
Bijlage 1: Plot segmentations	30
Bibliografie	45

Inleiding

‘Movies teach us all sorts of things. [...] [M]ovies get into our bodies, making us howl and weep, while their narrative and visual patterns, their ideas and ideologies leave their imprint.’¹

Filmcriticus Manohla Dargis legt de vinger op de gevoelige plek: de verhalen, ideeën en ideologieën van films blijven bij ons en laten een indruk achter, zowel bewust als onbewust. Films bevatten, met andere woorden, sociale normen. Ze vertellen ons hoe we ons moeten gedragen en voegen daarmee iets toe aan onze identiteit. Op het gebied van historische films is dat niet anders, een genre dat, zoals we verderop zullen zien, duidelijk de sociale normen van de tijd waarin een historische film gemaakt is laat zien.

Een voorbeeld van sociale normen zijn gendernormen: hoe horen mannen en vrouwen zich te gedragen? In de afgelopen vijftig jaar, sinds het begin van de tweede feministische golf eind jaren zestig, is er veel veranderd in gendernormen in Nederland. De vraag rijst dan ook: is er een verschuiving zichtbaar in de manier waarop mannen en vooral vrouwen in Nederlandse historische films worden afgebeeld en gekarakteriseerd?

De historische film als genre is onderzocht door Robert Rosenstone en Robert Burgoyne en ze gebruiken daarbij de definitie van Natalie Zemon Davis als startpunt.² Zij stelt, ‘[b]y history films I mean those having as their central plot documentable events, such as a person’s life or a war or revolution, and those with a fictional plot but with a historical setting intrinsic to the action.’³

Rosenstone en Willem Hesling zien echter dat er aarzeling en bezorgdheid bestaat onder historici rondom het gebruik van de historische film als onderzoeksobject. De historische film drukt de historicus met de neus op het feit dat hij of zij geen monopolie heeft over het verleden. De angst van historici is dat historische films feiten uitvergroten, verdraaien of zelfs uitvinden.⁴ Volgens Rosenstone is het echter tijd dat historici de historische film serieus gaan nemen. Hij vindt dat de historische film een voorbeeld is van een manier van historisch denken en interpreteren.⁵

¹ Manohla Dargis, ‘What the Movies Taught Me About Being a Woman’, *The New York Times* (zp 30 november 2018). <https://www.nytimes.com/interactive/2018/11/30/movies/women-in-movies.html> (geraadpleegd op 8 januari 2020)

² Robert A. Rosenstone, ‘The Historical Film as Real History’, *Film-Historia* 5 (1995), 1–12, aldaar 2; Robert Burgoyne, *The Hollywood Historical Film* (Oxford 2008) 2–3.

³ Natalie Zemon Davis, ‘“Any resemblance to persons living or dead”: film and the challenge of authenticity’, *Historical Journal of Film, Radio and Television* 8 (1988) 269–283, aldaar 270.

⁴ Rosenstone, ‘The Historical Film as Real History’, 1, 10–11; Willem Hesling, ‘The past as story. The narrative structure of historical films’, *European Journal of Cultural Studies* 4 (2001), 189–205, aldaar 190.

⁵ Rosenstone, ‘The Historical Film as Real History’, 1, 10–11.

Chris Vos kijkt niet naar hoe historische films de periode waarover ze verhalen afbeelden, maar in hoeverre de historische film iets kan zeggen over de tijd waarin hij gemaakt is. Vos noemt dit de reflectiethese, waarbij niet de samenleving zelf wordt gereflecteerd, maar hoe de samenleving zichzelf zou willen zien.⁶ We zien dus de waarden en normen van een samenleving terug in een historische film. Nathalie Scheenstra linkt in haar masterscriptie de historische film met nationalisme en het collectieve geheugen. Onze kennis van het verleden komt voor een deel tot ons via media, zoals film.⁷ Deze nationalistische aard van de historische film zorgt ervoor dat de historische film een land zich van de beste kanten wil laten zien. Wat het 'beste' is, hangt af van de sociale normen en dus hoe een land zichzelf wil zien. Daarom is de historische film bij uitstek een genre dat zich goed leent om onderzoek te doen naar gendernormen in verschillende periodes.

De Nederlandse film in het algemeen is onderzocht door Bart Hofstede en Karel Dibbets, en in kaart gebracht door Henk van Gelder in *Hollands Hollywood* en door Rommy Albers, Jan Baeke en Rob Zeeman in *Film in Nederland*.⁸ Deze onderzoeken houden echter veelal op aan het begin van de 21^e eeuw. Daarbij is er weinig aandacht voor de Nederlandse historische film in het bijzonder, afgezien van voornoemde scriptie van Scheenstra, wellicht vanwege de angst voor de historische film onder historici. Als er al aandacht is voor Nederlands historisch drama, is dat vaak in de context van ander onderzoek, bijvoorbeeld door Frank van Vree die de herinnering van en omgang met het oorlogsverleden onderzoekt. Hij ziet een omslag in de massamedia en de Nederlandse speelfilm in de jaren zeventig en tachtig in de manier waarop er met het oorlogsthema werd omgegaan. De Nederlandse film werd 'in deze jaren van ongekende bloei door het oorlogsthema [...] gedomineerd'.⁹ Zijn boek gaat echter in op herinnering van de Tweede Wereldoorlog in het algemeen, waardoor hij niet uitvoerig ingaat op de rol van Nederlandse speelfilms.

Hoewel er dus enig onderzoek is geweest naar de Nederlandse historische film, is er nauwelijks aandacht geweest voor gender. De feministische filmtheorie, een veld dat onderzoek doet naar gender in film, heeft echter niet stilgezeten. Het debat binnen deze specialisatie staat

⁶ Chris Vos, *Bewegend verleden. Inleiding in de analyse van films en televisieprogramma's* (Amsterdam 2004) 120–121.

⁷ Nathalie Scheenstra, 'Van anti-heroïek naar nationale helden. Onderzoek naar de veranderingen in de Nederlandse historische films in relatie tot de maatschappelijke ontwikkelingen in de Nederlandse nationaliteit' (Utrecht 2018), 7–8.

⁸ Bart Hofstede, *Nederlandse cinema wereldwijd* (Amsterdam 2000); Karel Dibbets, 'Het taboe van de Nederlandse filmcultuur: neutraal in een verzuild land', *Tijdschrift voor Mediageschiedenis* 9 (2006) 46–64; Henk van Gelder, *Hollands Hollywood* (Amsterdam 1995); Rommy Albers, Jan Baeke en Rob Zeeman, ed., *Film in Nederland* (Amsterdam 2004).

⁹ Frank van Vree, *In de schaduw van Auschwitz. Herinneringen, beelden, geschiedenis* (Groningen 1995) 107.

begin 21^e eeuw vooral in het teken van de *turn* naar affectiviteit en het begrip *male gaze* enerzijds en postfeminisme anderzijds, waarover meer zal worden uitgeweid in hoofdstuk 1.¹⁰

Er is nog maar weinig onderzoek gedaan naar een combinatie van de drie onderwerpen: gender in de Nederlandse historische film. Zoals Nathalie Scheenstra al aangeeft, is er sinds begin 21^e eeuw bijna geen onderzoek meer gedaan naar de Nederlandse film in het algemeen.¹¹ Scheenstra zelf kijkt echter van een afstand naar de verschillende films uit haar onderzoek, en kijkt vooral naar genre. Daarbij is er geen aandacht voor de manier waarop verteld wordt, en dus hoe filmtechnieken worden ingezet om het verhaal te construeren.

Daarnaast is er binnen de feministische filmtheorie veel aandacht geweest voor affectiviteit, dat wil zeggen de lichamelijke ervaring van de toeschouwer tijdens het kijken van een film. Mijns inziens wordt daarbij de rol van de vertelling en de rol en betekenis die vrouwelijke karakters spelen in dat verhaal uit het oog verloren. De vertelling is voor historisch onderzoek van historische film van even groot belang als wat de film lichamelijk doet met de toeschouwer, de affectiviteit. Het verhaal is namelijk het onderdeel waarin de reflectie van de samenleving en maatschappelijke normen duidelijk te zien zijn. Daarom zal in dit onderzoek de cinematografie van een film vooral besproken worden in relatie tot de vertelling.

Enkele begrippen uit de vraagstelling moeten hier al worden toegelicht. Andere theoretische begrippen die worden gebruikt in het onderzoek zullen in hoofdstuk 1 aan bod komen.

Voor wat een historische film is, wordt de voornoemde definitie van Natalie Zemon Davis aangehouden. Met deze definitie wordt er namelijk een goed onderscheid gemaakt tussen historische films en kostuumdrama's, waarin de tijdsgeschiedenis en esthetiek uit een bepaalde periode meer als achtergrond fungeren en historische gebeurtenissen niet intrinsiek zijn voor het verhaal. Dat is in historische films wel het geval.¹²

Wat een Nederlandse film is, is iets waar auteur Henk van Gelder ook mee heeft geworsteld, omdat enkele Nederlandse producenten en regisseurs ook successen hebben behaald in het

¹⁰ Rosalind Gill, 'Postfeminist media culture. Elements of a sensibility', *European Journal of Cultural Studies* 10 (2007) 147–166; Rosalind Gill, 'Post-postfeminism?: new feminist visibilities in postfeminist times', *Feminist Media Studies* 16 (2016) 610–630; Angela McRobbie, 'Post-feminism and popular culture', *Feminist Media Studies* 4 (2004) 255–264; Anu Koivunen, 'The Promise of Touch: Turns to Affect in Feminist Film Theory', in: Laura Mulvey en Anna Backman Rogers ed., *Feminisms. Diversity, Difference and Multiplicity in Contemporary Film Cultures* (Amsterdam 2015) 97–110; Anneke Smelik, 'Lara Croft, Kill Bill en de strijd om theorie in feministische filmwetenschap', in: Rosemarie Buikema en Iris van der Tuin ed., *Gender in media, kunst en cultuur* (Bussum 2007) 187–201, aldaar 188–189; Yvonne Tasker, 'Enchanted (2007) by Postfeminism. Gender, Irony and the New Romantic Comedy', in: Hilary Radner en Rebecca Stringer ed., *Feminism at the Movies. Understanding Gender in Contemporary Popular Cinema* (New York 2011) 67–79.

¹¹ Scheenstra, 'Van anti-heroïek naar nationale helden', 9.

¹² Burgoyne, *The Hollywood Historical Film*, 2–4.

buitenland.¹³ In dit onderzoek zijn Nederlandse films Nederlandstalige films, gemaakt door Nederlandse producenten, die gaan over Nederlandse karakters en zich afspelen in Nederland. Nederlandse historische films zijn dus films die zich afspelen tegen de achtergrond van historische gebeurtenissen in Nederland.

Om een diepgaande analyse te kunnen uitvoeren, is de selectie Nederlandse historische films teruggebracht tot vier films. Juist om de rol van de vertelling en filmtechnische elementen die bijdragen aan de constructie van gender te kunnen onderzoeken is er een grondige analyse nodig. Daarom is ervoor gekozen de hoeveelheid films beperkt te houden.

De vier gekozen films, *Soldaat van Oranje*¹⁴, *Het meisje met het rode haar*¹⁵, *Zwartboek*¹⁶ en *Rijphagen*¹⁷, handelen over de ‘onderwereld’ ten tijde van de Tweede Wereldoorlog: de karakters raken betrokken bij het verzet en beleven dingen die de ‘gewone’ Nederlander tijdens de oorlog niet meemaakte. In die zin zijn deze vier films verhalen over helden en verraders. Vooral oorlogsfilms brengen patriottisme en nationalisme met zich mee.¹⁸ Doordat ze allemaal een soortgelijk onderwerp hebben, zijn ze goed te vergelijken.

Aan de hand van de hoofdvraag, ‘in hoeverre is er een verschuiving zichtbaar tussen 1977 en 2016 in de constructie van gender en de rol en betekenis van vooral vrouwelijke karakters in Nederlandse historische films?’, zijn deelvragen opgesteld, die zullen worden beantwoord in de komende hoofdstukken. In hoofdstuk 2 wordt gekeken naar de vraag: ‘in hoeverre passen de films *Soldaat van Oranje* en *Het meisje met het rode haar* in de historische context van de tweede feministische golf in de jaren zeventig en tachtig en de theoretische context van de male gaze?’ In hoofdstuk 3 staat de vraag ‘in hoeverre passen de films *Zwartboek* en *Rijphagen* in de historische en theoretische context van het postfeminisme?’ centraal.

Om de films te kunnen analyseren zijn er *plot segmentations* opgesteld tijdens het bekijken van de films, die in de bijlage te vinden zullen zijn. Een plot segmentation is een overzicht van de film, waarbij de film is opgedeeld in genummerde scènes. Dit stelt de onderzoeker in staat om snel overzicht te krijgen van de ontwikkeling van de plot.¹⁹

¹³ van Gelder, *Hollands Hollywood*, 5–6.

¹⁴ *Soldaat van Oranje*, geregisseerd door Paul Verhoeven (Amsterdam: Tuschinski Film Distribution, 1977), DVD.

¹⁵ *Het meisje met het rode haar*, geregisseerd door Ben Verbong (Meteor Filmproductie, 1981), DVD.

¹⁶ *Zwartboek*, geregisseerd door Paul Verhoeven (Amsterdam: A-Film, 2006), DVD.

¹⁷ *Rijphagen*, geregisseerd door Pieter Kuijpers (Amsterdam: Pupkin Film, 2016), Netflix.

¹⁸ Scheenstra, ‘Van anti-heroïek naar nationale helden’, 13, 34.

¹⁹ David Bordwell, Kristin Thompson en Jeff Smith, *Film art: an introduction* (Eleventh edition; New York 2017) 68.

Vervolgens kan er bekeken worden hoe de verschillende karakters zich tot elkaar verhouden, op welke manier zij zijn ingebed in het verhaal, en welke rol zij dus spelen in het voorstuwende van de plot. Welke karakters maken de actieve keuzes die zorgen dat het verhaal voortbeweegt? In hoeverre hebben de karakters een uitgediepte persoonlijkheid en maken ze een ontwikkeling door in het verhaal? Welke relaties hebben de karakters met elkaar?

Daarnaast is er aandacht voor opvallende filmtechnieken met betrekking tot deze constructie, ontwikkeling van het verhaal en de karakterisering van personages. Zo wordt er bekeken welke technieken er worden ingezet om de aandacht van de toeschouwer te leiden, iets wat bijvoorbeeld wordt gedaan met kleur, belichting en beweging, en wat dit zegt over karakters en de constructie van gender. Dit wordt gedaan aan de hand van begrippen en definities van Bordwell, Thompson en Smith. Bij de analyse zal verwezen worden naar scènes door middel van de nummering uit de plot segmentations in de bijlage.

Hoofdstuk 1

Historisch en theoretisch kader

De Nederlandse film

Nederland stelde begin twintigste eeuw nauwelijks iets voor als filmland: Nederland kan beschouwd worden als ‘importland’ in die periode en daarmee was het aanbod voornamelijk buitenlands.²⁰ Ondanks de groei van de Nederlandse film na de opkomst van de geluidsfilm, zakte de Nederlandse filmproductie tijdens de oorlog in en bleef het aanbod tot in de jaren zestig gering.²¹ Sinds de jaren vijftig is er, ondanks een bloei van de Nederlandse film in de jaren zestig en zeventig, sprake van een aanhoudende daling van de bioscoopcijfers, die in de jaren negentig een dieptepunt bereikten.²²

De regering probeerde in de beginjaren van de bioscoop de negatieve effecten van film op de samenleving in de hand te houden. Daarom werd er een filmkeuring in het leven geroepen, een censuur die de ‘schadelijkheid’ binnen de perken moest houden en controleerde of de ‘zedelijkheid’ wel in orde was. Ook de Bioscoopwet uit 1926 droeg hieraan bij.²³ Pas in de jaren zeventig sprak de Nederlandse Bioscoopbond zich uit tegen de filmkeuring, toen ook andere groepen binnen de branche, zoals Nederlandse filmproducenten en -makers, zich ertegen begonnen te verzetten.²⁴ De Nederlandse filmindustrie maakte zich daarbij steeds meer los uit de ‘ijzeren greep’ van de Bioscoopbond.²⁵ Dat betekende een bloei voor de Nederlandse film, en hoewel in diezelfde tijd de Amerikaanse Hollywoodfilm dominantie verwierf ten opzichte van andere nationale cinema’s, heeft de Nederlandse film zich ‘opvallend goed staande weten te houden.’²⁶

Nederlandse films uit de jaren zeventig hadden veelal de vaderlandse geschiedenis als onderwerp, waarbij de Tweede Wereldoorlog populair was.²⁷ Volgens Rommy Albers, Jan Baeke en Rob Zeeman kwam dit door een nieuwe generatie filmmakers die de oorlog niet zelf hadden meegemaakt en zichzelf de vraag stelden: ‘hoe zou ik hebben gehandeld tijdens de oorlog?’²⁸ De jaren zeventig en tachtig werden op het gebied van oorlogsfilms echter vooral gekenmerkt door

²⁰ Karel Dibbets, ‘Filmvertoning in Nederland’, in: Rommy Albers, Jan Baeke en Rob Zeeman ed., *Film in Nederland* (Amsterdam 2004) 408–413, aldaar 410.

²¹ Ibidem, 410; Bart Hofstede, *Nederlandse cinema wereldwijd* (Amsterdam 2000) 69–70.

²² Hofstede, *Nederlandse cinema wereldwijd*, 55–56.

²³ Ibidem, 50–51; Dibbets, ‘Het taboe van de Nederlandse filmcultuur: neutraal in een verzuild land’, 47, 51; J.H.J. van den Heuvel, *De moraliserende overheid. Een eeuw filmbeleid* (Utrecht 2004) 14–15.

²⁴ Hofstede, *Nederlandse cinema wereldwijd*, 51.

²⁵ Ibidem, 79.

²⁶ Ibidem, 61.

²⁷ Scheenstra, ‘Van anti-heroïek naar nationale helden’, 18.

²⁸ Albers, Baeke en Zeeman, *Film in Nederland*, 281.

anti-heroïek: '[d]e knulligheid van de betrokkenen wordt soms zo dik aangezet dat men zelfs van anti-verzetsfilms sprak'. Scheenstra noemt hierbij *De Aanslag*, maar ook *Het meisje met het rode haar* en *Soldaat van Oranje* als voorbeelden. In *Soldaat van Oranje* overleven bijvoorbeeld vier van de zes vrienden de oorlog niet, en is die zin dus een 'oorlogsfilm zonder helden'.²⁹

Deze anti-heroïek valt samen met de manier waarop de oorlog in de jaren zeventig herinnerd werd. Waar vlak na de oorlog sprake was van een nationaal discours en een nationaal perspectief waarbij 'de zwakte van Nederland' werd gecompenseerd met een 'fraai verhaal', een zwart-wit verhaal van goed tegen fout, kwam in de jaren zestig een bewustwordingsproces op gang.³⁰ Er kwam kritiek op het traditionele, zwart-witte beeld.³¹ In de jaren zeventig en tachtig kwam er dan ook meer ruimte voor de herdenking van andere groepen, zoals zigeuners, homoseksuelen en vrouwen. Volgens Frank van Vree laat dit de ondergang van het nationale discours, maar ook de toegenomen pluriformiteit van Nederland zien.³²

In oorlogsfilms uit de jaren zeventig werd het nationalistische perspectief nog verder afgebroken door middel van de anti-heroïek en 'knulligheid': 'het verzet bestond niet uit helden maar uit gewone mensen met kleine en grote zwakheden, de Joden waren geen passieve en onherkenbaar gemaakte modelburgers zonder eigen identiteit, de grenzen tussen 'goed' en 'fout' waren moeilijk te bepalen bij zoveel dubbelspel'.³³

Ontkerkelijking in de jaren zestig en de publieke en politieke discussies over emancipatie zorgden daarnaast voor meer openheid in de jaren zeventig. Die openheid omvatte ook een minder gespannen omgang met seksualiteit en seksuele uitingen. Nathalie Scheenstra vermoed dat hierdoor de niet-functionele naakt- en seksscènes opkwamen in de jaren zeventig, die veelvuldig voorkwamen in de Nederlandse films. Vooral komedies bevatten deze nuchtere 'Hollandse humor'.³⁴ Dit werd onderdeel van de identiteit van de Nederlandse film, en bij veel films zijn 'de ontblote borsten de standaard en worden de acteurs volledig in beeld gebracht bij seksscènes'.³⁵ Scheenstra ziet deze scènes als reflectie van de tolerante en emanciperende houding van Nederlanders in de jaren zeventig.³⁶

²⁹ Scheenstra, 'Van anti-heroïek naar nationale helden', 19; Albers, Baeke en Zeeman, *Film in Nederland*, 281.

³⁰ van Vree, *In de schaduw van Auschwitz*, 91–92, 98; Chris van der Heijden, *Grijs verleden. Nederland en de Tweede Wereldoorlog* (Amsterdam 2002) 399.

³¹ van Vree, *In de schaduw van Auschwitz*, 85, 105, 116; J.C.H. Blom, 'Het leed, de vastberadenheid en de mooie vrede. Het nationaal monument op de Dam', in: N.C.F. van Sas ed., *Waar de blanke top der duinen. En andere vaderlandse herinneringen* (Amsterdam 1995) 137–150, aldaar 144.

³² van Vree, *In de schaduw van Auschwitz*, 106–107.

³³ Ibidem, 107–108.

³⁴ Scheenstra, 'Van anti-heroïek naar nationale helden', 18, 23–24; Albers, Baeke en Zeeman, *Film in Nederland*, 313.

³⁵ Scheenstra, 'Van anti-heroïek naar nationale helden', 42.

³⁶ Ibidem, 42.

In de jaren negentig verdween deze ‘Hollandse humor’ en raakte de Nederlandse film gecommmercialiseerd: bekende soapsterren werden gecast, de films begonnen steeds meer overeenkomsten met Hollywoodfilms te vertonen en eigenden zich Hollywoodelementen toe in een Nederlandse context.³⁷ Drie mogelijke verklaringen hiervoor zijn Amerikanisering, veranderende financiering van films en een nieuwe generatie filmmakers met een nieuwe kijk op filmproductie en het verleden.³⁸

In de jaren na de eeuwwisseling werden historische films populairder: ‘[p]lotseling leverden historische filmproducties namelijk wat op.’³⁹ De Nederlandse historische film beleefde een opleving in deze periode, waarbij anti-heroïek plaatsmaakte voor trots op de Nederlandse geschiedenis. Niet langer zijn de protagonisten tragische antihelden, maar juist nationale helden waar Nederlanders trots op kunnen zijn. Goede voorbeelden hiervan zijn *Michiel de Ruyter* en *Kenau*, beide films over nationale Nederlandse helden uit de geschiedenis.⁴⁰

‘Het onbehagen bij de vrouw’ en de *gaze*: 1967-1990

Begin jaren zestig voerde de Nederlandse huisvrouw nog het opperste bewind in huis. Hoewel de vrouw ondergeschikt was aan de man, bestond in de jaren vijftig en begin jaren zestig het beeld van de ‘toegewijde, ondergeschikte, maar in huis zo machtige Hollandse huisvrouw’.⁴¹ In Nederland was sprake van een ‘overlegcultuur’ in de huiselijke sfeer, waarbij de man wel dominant was, maar beslissingen werden gemaakt in overleg met zijn vrouw. De vrouw was vaak verantwoordelijk voor het huishoudgeld en voor de sfeer in huis en had daarmee een hoge informele status als het ging om huishoudelijke taken. De Nederlandse vrouw had macht in huis en leek daarmee prima tevreden.⁴²

Dat veranderde met de komst van de tweede feministische golf: ‘aan macht in huis viel geen eer te behalen’.⁴³ In 1967 publiceerde Joke Smit haar artikel ‘Het onbehagen bij de vrouw’, dat gezien wordt als het startschot voor de tweede feministische golf in Nederland.⁴⁴ Smit constateerde dat het Nederlandse feminisme sinds het vrouwenkiesrecht was blijven steken: Nederlandse vrouwen waren grotendeels nog huisvrouwen en deden niet volwaardig mee aan de samenleving.⁴⁵

³⁷ Ibidem, 19; Jaap Kooijman, *Fabricating the Absolute Fake. America in Contemporary Pop Culture* (Amsterdam 2013) 111.

³⁸ Scheenstra, ‘Van anti-heroïek naar nationale helden’, 19.

³⁹ Ibidem, 21.

⁴⁰ Ibidem, 21.

⁴¹ Els Kloek, *Vrouw des Huizes* (Amsterdam 2009) 208.

⁴² Ibidem, 208–209.

⁴³ Ibidem, 209.

⁴⁴ Ibidem, 179, 201, 205–206; Anna Tjsseling, ‘De tweede feministische golf in Nederland. Een historiografische inleiding’, *Leidschrift* 30 (2015), 7–25, aldaar 11.

⁴⁵ Kloek, *Vrouw des Huizes*, 206–207.

Volgens Kloek stelde deze tweede golf ‘zo’n beetje alle zekerheden ten aanzien van man-vrouw patronen ter discussie’.⁴⁶ Deze traditionele binaire oppositie tussen mannen en vrouwen, waarbij het mannelijke staat voor het actieve, het rationele, het vrije, en het vrouwelijke voor het passieve, het irrationele, het lichamelijke en het onvrije, werd vanaf nu uitgedaagd.⁴⁷ Waar het kostwinner-huisvrouwmodel enkele jaren eerder nog een ‘nastrevenswaardig ideaal’ was geweest, stelden feministen nieuwe vragen, bijvoorbeeld: Wat behoort tot vrouwentaken en wat doet een man in het huishouden?⁴⁸ Het feminisme van de jaren zestig zag de huisvrouw namelijk niet als iets goeds vanwege haar toewijding, maar juist als afgesneden van de samenleving en vond dat de rolverdeling moest veranderen.⁴⁹ Het beeld van het feminisme zelf veranderde in die tijd ook: van zeurende betweters naar vrijgevochten vrouwen zich niets lieten voorschrijven.⁵⁰

In de jaren zeventig leek dit denkbeeld ook in de politiek te zijn aanbeland. De overheid begon in 1974 met een Emancipatiebeleid: er kwamen wetten die vrouwen stimuleerden aan het werk te gaan en hen financiële onafhankelijkheid boden. De implementatie ervan ging echter moeizaam.⁵¹ In de jaren zeventig werd er desondanks winst behaald op het gebied van mentaliteitsverandering: begin jaren tachtig werd duidelijk dat een meerderheid van de Nederlandse bevolking voor een herverdeling van het betaalde en onbetaalde werk tussen mannen en vrouwen was.⁵² Feministische cultuur bloeide in de jaren zeventig op, waarbij het feminisme ook de ‘gewone’ vrouw bereikte.⁵³

Desondanks was het feminisme volgens Joke Smit in 1978 blijven steken in de bewustwordingsfase, en veranderde er volgens haar politiek nog niet genoeg: er waren mentaliteitsveranderingen bereikt, maar er hadden nog geen structurele of politieke veranderingen plaatsgevonden.⁵⁴ Deze structurele veranderingen kwamen in de jaren daarna langzaam op gang en de mentaliteitsverandering bleef gehandhaafd. Anneke Ribberink constateert echter een blijvende tegenstrijdigheid. Vrouwen leken bijvoorbeeld in de politiek en het zakenleven maar niet

⁴⁶ Ibidem, 205; Anneke Ribberink, ‘De tegenstrijdige impact van de tweede feministische golf’, *Nieuwste Tijd* 1 (2001), 21–37, aldaar 21–22.

⁴⁷ Iris van der Tuin, ‘Feminisme als strijdtoneel: Simone de Beauvoir en de geschiedenis van het feminisme’, in: Rosemarie Buikema en Iris van der Tuin ed., *Gender in media, kunst en cultuur* (Bussum 2007) 15–32, aldaar 22.

⁴⁸ Kloek, *Vrouw des Huizes*, 205; Ribberink, ‘De tegenstrijdige impact van de tweede feministische golf’, 21–22.

⁴⁹ Kloek, *Vrouw des Huizes*, 210.

⁵⁰ Ibidem, 206–207.

⁵¹ Ibidem, 212–213; Ribberink, ‘De tegenstrijdige impact van de tweede feministische golf’, 28.

⁵² Ribberink, ‘De tegenstrijdige impact van de tweede feministische golf’, 29; Wil Portegijs, ‘Jonge vrouwen van nu. Opvattingen van jonge vrouwen en mannen door de tijd vergeleken.’, *Tijdschrift voor Genderstudies* 13 (2010) 4–15, aldaar 8–9.

⁵³ Ribberink, ‘De tegenstrijdige impact van de tweede feministische golf’, 29.

⁵⁴ Ibidem, 30.

aan de top te kunnen komen door een dominante mannencultuur in deze velden.⁵⁵ Desondanks is er tussen de jaren zestig en negentig veel veranderd op het gebied van sekseverhoudingen: de vrouw had niet langer het leven van huisvrouw als enige toekomstperspectief, en de mentaliteit in Nederland is daarin meebewogen.⁵⁶

Onder invloed van de tweede feministische golf ontstond internationaal ook de vrouwenstudies en de feministische filmtheorie. Volgens Anneke Smelik stond de feministische filmtheorie in de jaren zeventig vooral onder invloed van de semiotiek, psychoanalyse en structuralisme.⁵⁷ Uit die wortels komen de fundamentele begrippen van ‘de voyeuristische blik’ of ‘de *gaze*’ voort, waarbij vooral aandacht is voor de *male gaze*. Volgens Laura Mulvey wordt door middel van de cinematografie, waartoe bijvoorbeeld cameravoering en montage behoren, het vrouwelijke lichaam geobjectiveerd en ‘tot een passief schouwspel’ gemaakt, iets wat Mulvey: ‘*to-be-looked-at-ness*’ noemt.⁵⁸ Dit wordt bewerkstelligd door middel van een point-of-view-shot, waarbij de camera filmt wat de man ziet: ‘De toeschouwer in de zaal kijkt via de ogen van het mannelijke personage naar de vrouw.’ Hiermee wordt de toeschouwer uitgenodigd om de vrouw vanuit het mannelijke perspectief te zien. Dit is voyeurisme en ‘de *gaze*’.⁵⁹

De *male gaze* werd door feministische filmtheoretici gezien als structurerende logica van westerse visuele cultuur, en daarom werd de *gaze* vanaf de jaren tachtig controversieel: er was nauwelijks ruimte in de westerse visuele cultuur voor de *female gaze*.⁶⁰ Het gevolg van deze dominantie van de *male gaze* en het gebrek van de *female gaze* is dat de vrouwelijke toeschouwer zich zal identificeren met de begerlijke vrouw, via het oogpunt van de begerende man. De mannelijke toeschouwer kan afstand bewaren en zich niet identificeren met het beeld van de begerlijke vrouw, maar vrouwelijke toeschouwer kan dat niet, omdat zij het beeld is. Hierdoor verandert de actieve begeerte van de vrouwelijke toeschouwer in een passief verlangen om zelf ook het object van begeerte te worden.⁶¹

Postfeminisme: 1990-heden

Wil Portegijs constateert dat sinds de jaren negentig jonge mannen en vrouwen conservatiever zijn gaan denken, bijvoorbeeld over de ideale arbeidsduur van vrouwen en de verdeling van onbetaald

⁵⁵ Ibidem, 31–32.

⁵⁶ Ibidem, 33–34.

⁵⁷ Smelik, ‘Lara Croft, Kill Bill’, 188; Vos, *Bewegend Verleden*, 69.

⁵⁸ Smelik, ‘Lara Croft, Kill Bill’, 189.

⁵⁹ Ibidem, 190.

⁶⁰ Anneke Smelik, ‘Feminist Film Theory’, in: Pam Cook ed., *The Cinema Book* (3de druk; Londen 2007) 491–504, aldaar 494.

⁶¹ Ibidem, 495.

(huishoudelijk) werk en betaald werk. Vooral mannen zijn het meer eens geworden met de stelling ‘een vrouw is geschikter om kleine kinderen op te voeden dan een man’.⁶² Ze concludeert daarom ook dat er in de tijd na de eeuwwisseling sprake is van een heropleving van sekstereotypen.⁶³

In diezelfde lijn stelt Kloek dan ook dat vrouwen relatief afwezig zijn geweest op de arbeidsmarkt, ook in de 21^e eeuw: ze zijn sinds de jaren zeventig massaal toegestroomd, maar werken consequent in deeltijd.⁶⁴ Portegijs trekt diezelfde conclusie uit haar onderzoek: het verschil in arbeidsparticipatie is afgenomen, maar het verschil in arbeidsduur is ongeveer hetzelfde gebleven.⁶⁵ Kloek typeert dit als de vasthoudendheid van Nederlanders aan de ‘cultus van huiselijkheid’. Tegelijkertijd heeft de huisvrouw een ‘oudbollig’ en ouderwets imago gekregen na de eeuwwisseling. Nederlandse vrouwen noemen zich geen huisvrouw meer, maar eerder ‘thuisblijfmoeder’ of ‘zorgmoeder’, waarmee het begrip van ‘huisvrouw’ begint uit te sterven.⁶⁶

In de jaren negentig ziet de feministische filmtheorie de opkomst van het postfeminisme in populaire cultuur.⁶⁷ In populaire cultuur werd feminisme gezien als voltooid en succesvol, waarbij feminisme werd erkend. Daardoor werd het feminisme als niet langer noodzakelijk beschouwd, en begon de nieuwe generatie jonge vrouwen zich te distantiëren van het feminisme. Het feminisme werd daardoor in de loop van de jaren negentig impopulair. Hieruit vloeide het postfeminisme voort.⁶⁸

Onder andere Yvonne Tasker, Angela McRobbie en Rosalind Gill behandelen dit concept.⁶⁹ McRobbie definieert postfeminisme als ‘an active process by which feminist gains of the 1970s and 80s become undermined.’⁷⁰ Op verschillende manieren maken elementen van populaire cultuur feminisme ongedaan, terwijl tegelijkertijd de schijn wordt opgehouden dat men goed op de hoogte is en feminisme juist probeert te stimuleren.⁷¹ Alle drie noemen zij dat het bij postfeminisme gaat om een *ironic knowingness*, waarbij Gill uitlegt: ‘[I]n postfeminist media culture irony has become a way of ‘having it both ways’, of expressing sexist, homophobic or otherwise unpalatable sentiments in an ironized form, while claiming this was not actually ‘meant’.⁷²

⁶² Portegijs, ‘Jonge vrouwen van nu. Opvattingen van jonge vrouwen en mannen door de tijd vergeleken.’, 8–13.

⁶³ Ibidem, 14.

⁶⁴ Kloek, *Vrouw des Huizes*, 216.

⁶⁵ Portegijs, ‘Jonge vrouwen van nu. Opvattingen van jonge vrouwen en mannen door de tijd vergeleken’, 6.

⁶⁶ Kloek, *Vrouw des Huizes*, 216–218.

⁶⁷ McRobbie, ‘Post-feminism and popular culture’, 256–257.

⁶⁸ Ibidem, 256–257.

⁶⁹ Tasker, ‘Enchanted (2007) by Postfeminism’; McRobbie, ‘Post-feminism and popular culture’; Gill, ‘Postfeminist media culture. Elements of a sensibility’.

⁷⁰ McRobbie, ‘Post-feminism and popular culture’, 255.

⁷¹ Ibidem, 255.

⁷² Gill, ‘Postfeminist media culture. Elements of a sensibility’, 159.

Filmmakers zijn zich dus bewust geworden van het vrouwelijke publiek en het feministische debat rondom de male gaze, en zetten dus in op vrouwbeelden die enerzijds passen bij het feministische gedachtegoed, maar ook nog passen bij de gaze en het traditionele man-vrouwbeeld. Gill concludeert in 2016 dat, hoewel feminisme weer aan populariteit begint te winnen in de jaren na 2010, postfeminisme nog niet voorbij is. De populariteit van het feminisme zorgt namelijk voor een gelijktijdige intensivering van anti-feminisme en misogynie, vrouwenhaat. Hierdoor blijft het postfeminisme ook voortbestaan en invloed uitoefenen.⁷³

⁷³ Gill, 'Post-postfeminism?: new feminist visibilities in postfeminist times', 610–612, 625–626.

Hoofdstuk 2

Analyse: *Soldaat van Oranje* en *Het meisje met het rode haar*

In hoofdstuk 1 werd duidelijk dat de tweede feministische golf veel veranderingen teweegbracht in de Nederlandse mentaliteit ten opzichte van vrouwenrechten en genderstereotypen. Toch was de male gaze nog sterk aanwezig in films, stelden feministische filmtheoretici. Daarom wordt in dit hoofdstuk gekeken in hoeverre *Soldaat van Oranje* en *Het meisje met het rode haar* passen in deze historische en theoretische context.

In eerste instantie werd *Soldaat van Oranje*⁷⁴, geregisseerd door Paul Verhoeven en uitgebracht in 1977, met gemengde gevoelens ontvangen: ‘Men miste diepgang, stoorde zich aan het effectbejag en vond niets terug van zijn eigen oorlogsherinneringen.’⁷⁵ Desondanks was de film zeer populair bij het publiek, want al gauw passeerde de film de twee miljoen bezoekers. De cast bestaat uit onder andere Rutger Hauer, Jeroen Krabbé, Derek de Lint en Belinda Meuldijk. De film werd gebaseerd op de autobiografie van Erik Hazelhoff Roelfzema.⁷⁶ Het nalatenschap van deze populaire film nog zichtbaar in de musical *Soldaat van Oranje*, die al 9 jaar loopt en ruim 3 miljoen bezoekers heeft mogen verwelkomen.⁷⁷

Soldaat van Oranje gaat over zes studenten, Erik, Guus, Jan, Nico, Alex en Jacques tijdens de oorlog, waarbij hoofdpersoon Erik Lanshof betrokken raakt bij het verzet. De jongens gaan tijdens de oorlog hun eigen weg, waarbij Alex bij het Duitse leger gaat, en een andere vriend van Erik, Robbie, wordt gechanteerd door de SD vanwege zijn Joodse verloofde Esther. Uiteindelijk komen Erik en Guus allebei in Engeland terecht en helpen ze het Engelse leger en de Nederlandse regering door enkele missies uit te voeren in Nederland. De film is een jongensavontuur en nuchter, wat zorgt voor nonchalance van de karakters rondom het thema oorlog. Door het mislopen van een missie door verraad van Robbie sterven vrijwel alle andere vrienden, en, ondanks de luchtige toon, blijven aan het einde van de film alleen Erik en Jacques nog over.

Nederlandse oorlogsfilm in de jaren zeventig werden gekenmerkt door antiheroïek en knulligheid, en dat is goed terug te zien in *Soldaat van Oranje*. Slechts twee van de zes vrienden overleven de oorlog, en twee karakters zijn collaborateurs, waarbij de vervaagde grens tussen ‘goed’

⁷⁴ *Soldaat van Oranje*, geregisseerd door Paul Verhoeven (Amsterdam: Tuschinski Film Distribution, 1977), DVD.

⁷⁵ van Gelder, *Hollands Hollywood*, 179.

⁷⁶ Ibidem, 179.

⁷⁷ ‘Drie miljoen bezoekers voor musical *Soldaat van Oranje*’, *Omroep West* (zp 24 november 2019). <https://www.omroepwest.nl/nieuws/3968754/Drie-miljoen-bezoekers-voor-musical-Soldaat-van-Oranje> (geraadpleegd op 8 januari 2020)

en ‘fout’ tijdens de oorlog, die meer aandacht kreeg in de jaren zeventig, ook naar voren komt. De ‘gewone’ studenten die in de oorlog verzeild raken zijn geenszins triomfantelijke helden: bijvoorbeeld, als Erik weer terug naar Nederland gaat met een Engels marineschip, en ze in het donker voor de Nederlandse kust voor anker liggen, laat Erik per ongeluk het alarm afgaan.⁷⁸ Deze knulligheid draagt bij aan het gevoel van nonchalance en het idee van de oorlog als een opwindend jongensavontuur.

Dat jongensavontuur laat nauwelijks emoties toe: het traditionele onderscheid tussen de rationele man en de irrationele, emotionele vrouw is duidelijk aanwezig in deze film. We krijgen bijna nooit de innerlijke gevoelenswereld van de karakters te zien, met enkele incidentele uitzonderingen, bijvoorbeeld de woede-uitbarsting van de joodse Jan als het bericht van de oorlogsverklaring hen bereikt, en zijn vrienden hem niet serieus nemen.⁷⁹ Er is slechts een moment waarop er door filmtechnieken gesuggereerd wordt wat Erik, die juist wordt gekenmerkt door grote emotionele afstandelijkheid, vanbinnen voelt: aan het einde van de film, na de bevrijding, zijn alleen hij en Jacques nog in leven, en Erik kijkt naar de foto die de jongens vlak voor het uitbreken van de oorlog met z’n zessen hebben gemaakt. Het omgevingsgeluid verdwijnt en wordt vervangen door melancholische muziek. Er valt echter niets van Eriks onbeweeglijke gezicht af te lezen, waardoor we zijn gevoelens moeten afleiden uit de filmtechnieken.⁸⁰

Soldaat van Oranje is een goed voorbeeld van de toenemende openheid op het gebied van seks en naaktheid in de Nederlandse films. In de jaren zeventig werd er, zoals duidelijk werd in hoofdstuk 1, minder gespannen omgegaan met seksualiteit en werd het steeds openlijker besproken. Ontblote borsten waren in sommige films zelfs de standaard en ook in *Soldaat van Oranje* komt het niet-functionele naakt veelvuldig voor: deze naaktscènes drijven de plot nauwelijks voort en zijn er slechts voor humoristische of erotische doeleinden. Hierbij zijn vrouwen naakt voor beide doelen, en mannen slechts voor de humor.⁸¹

Het niet-functionele naakt komt echter het meest terug bij Esther en Susan, de twee belangrijkste vrouwelijke karakters en beiden potentiële geliefden voor Erik. Beide vrouwen spelen daarbuiten echter nauwelijks een rol van betekenis voor het voortdrijven van de plot en hun karakters worden daarbuiten nauwelijks opgebouwd, wat vooral het geval is bij Esther: zij toont nauwelijks karakter buiten het verliefd zijn op Erik. De male gaze is daarmee duidelijk aanwezig: beide vrouwen worden vooral gezien als begeerlijk object voor hoofdpersoon Erik. De toeschouwer identificeert zich met deze hoofdpersoon en ziet beide vrouwen daarmee vooral

⁷⁸ *Soldaat van Oranje*, scène 41.

⁷⁹ *Soldaat van Oranje*, scène 4.

⁸⁰ *Soldaat van Oranje*, scène 64.

⁸¹ *Soldaat van Oranje*, scène 11 en 41.

vanuit zijn perspectief, zowel op narratief gebied, als op filmtechnisch gebied door middel van point-of-view-shots die de ‘to-be-looked-at-ness’ bewerkstelligen: we kijken over de schouder van Erik mee (figuur 1).⁸²

Ook Britse secretaresse Susan wordt vooral gezien als begeerlijk object in het verhaal, maar zij krijgt wat meer persoonlijkheid. Bij haar introductie wordt ze neergezet als *femme fatale*, met haar rode lippenstift en de manier waarop ze in eerste instantie niets moet hebben van Eriks geflirt.⁸³ Vooral Susan lijkt daarmee in te gaan tegen het kostwinner-huisvrouwmodel: ze werkt als secretaresse en ze wordt neergezet als iemand die niet met zich laat sollen, wat past bij het imago dat de Nederlandse feminist in de jaren zeventig kreeg.

Tegelijkertijd blijkt het feministische gedachtegoed niet helemaal te zijn doorgedrongen: vrouwen spelen in films marginale en passieve rollen, want het actief voortdrijven van de plot is vooral weggelegd voor mannelijke karakters. Er is een moment waarop Esther zich voor het raam uitkleedt om zo de SD'er die Erik volgt af te leiden, en daarmee zelf actie onderneemt en in die zin de plot voortdrijft, maar ook hier wordt dit vindingrijke moment van Esther ingezet ten behoeve van de male gaze.⁸⁴ Beide vrouwen blijven daarmee een belangrijk onderwerp van de male gaze, en zijn niet veel meer dan dat: beide vrouwen komen vaker naakt in beeld dan de mannen en worden vaak gefilmd vanuit point of view-shots, vanuit het perspectief van de mannelijke karakters.

⁸² *Soldaat van Oranje*, scène 27.

⁸³ *Soldaat van Oranje*, scène 33.

⁸⁴ *Soldaat van Oranje*, scène 25.



Figuur 1: Esther kleedt zich voor de ogen van Erik uit in *Soldaat van Oranje*, scène 27.



Figuur 2: Een long shot van hoe Hannie in de duinen wordt doodgeschoten, in *Het meisje met het rode haar*, scène 58.

*Het meisje met het rode haar*⁸⁵ verscheen in 1981 en werd geregisseerd door art-film regisseur Ben Verbong. De film was populair in de bioscoop, en vooral het acteerwerk van Renée Soutendijk als Hannie Schaft, en de bijzondere kleuren van de film, zwart-wit, afgezien van het rode haar van Hannie, werden geprezen.⁸⁶

De film gaat over verzetsstrijdster Hannie Schaft die tijdens de oorlog verschillende aanslagen pleegt op collaborateurs. Ze wordt verliefd op verzetsman Hugo, met wie ze samenwerkt. Als hij sterft wil ze hem wreken en zodoende ondergaat ze grote verandering, van jonge, timide studente tot wraakzuchtige verzetsstrijdster. Vlak voor het einde van de oorlog wordt ze opgepakt en doodgeschoten in de duinen. De film kent veel minder karakters: het verhaal focust zich vooral op Hannie en Hugo. Kleinere rollen zijn weggelegd voor verzetsstrijdster An, mevrouw de Ruyter, een collaborateur, en NSB'er Otto Schaaf die Hugo vlak voor zijn dood bedriegt door zich voor te doen als dokter. Andere karakters zien we maar kort en drijven de plot nauwelijks voort. Dit is anders dan in *Soldaat van Oranje*, waar een heel ensemble aan karakters het verhaal voortdrijven.

De film komt uit 1981 en is dus nog geen vier jaar jonger dan *Soldaat van Oranje*. De film laat desondanks een heel ander beeld zien. De knulligheid en antiheroïek die oorlogsfilms uit deze tijd kenmerkte volgens Albers, Baeke en Zeeman is veel minder sterk aanwezig: Hannie en Hugo zijn zich te allen tijde bewust van het gevaarlijke werk dat ze doen. Ze worstelen met ethische vraagstukken, bijvoorbeeld wanneer Hannie wil stoppen met de poging om mevrouw de Ruyter te liquideren, omdat haar zoontje erbij is. Tegelijkertijd is ook deze film geen triomfantelijk heldenverhaal. Een goed voorbeeld hiervan is de manier waarop Hannies dood wordt uitgebeeld: er wordt een *long shot* gebruikt, waarbij de toeschouwer van een afstand ziet dat Hannie wordt doodgeschoten en neervalt in het zand. Geen muziek, geen dramatische close-up en geen laatste woorden (figuur 2).

Hannies karakter is in vergelijking met de vrouwelijke karakters in *Soldaat van Oranje* verder uitgediept en drijft actief de plot voort. Dit is natuurlijk deels te danken aan Hannies positie als hoofdpersoon, maar ook in vergelijking met Erik Lanshof komen Hannies emoties vaker aan de oppervlakte. Hannie ondergaat grote veranderingen in haar persoonlijkheid: aan het begin van de film wil ze bij het verzet, maar durft ze niet te schieten als het moet bij de toelatingsproef.⁸⁷ Als een ander verzetslid, An, vertelt over de eerste keer dat zij iemand doodschoot, zegt Hannie tegen

⁸⁵ *Het meisje met het rode haar*, geregisseerd door Ben Verbong (Meteor Filmproductie, 1981), DVD.

⁸⁶ van Gelder, *Hollands Hollywood*, 216–217.

⁸⁷ *Het meisje met het rode haar*, scène 6.

zichzelf: ‘Dat zou ik niet kunnen’.⁸⁸ Na haar eigen eerste keer barst ze in tranen uit.⁸⁹ Dat verandert naarmate de film vordert. Richting het einde van de oorlog wil Hannie wraak nemen op NSB’er Otto die Hugo erin heeft geluisd. Ze doodt hem in koelen bloede en maalt er niet om.⁹⁰ Daarna probeert ze in haar verbitterdheid en verdriet om Hugo’s dood nog meer verraders te pakken te krijgen, zo vertelt ze aan verzetslid Floor: ‘Wat ik nog te pakken krijg, schiet ik overhoop.’⁹¹ Hannie is zodoende een uitgediept karakter, dat een grote verandering doormaakt in het verhaal.

Het feministische gedachtegoed van de jaren zeventig is sterk aanwezig in deze film. Dat is impliciet te zien in bovenstaande uitdieping van Hannies karakter en in de grote hoeveelheid vrouwen die zichtbaar zijn in de verzetsgroep waar Hannie en Hugo bij zitten. Hoewel deze vrouwen veelal op de achtergrond voorbij komen, zijn ze duidelijker zichtbaar dan de vrouwen in *Soldaat van Oranje*. Hierdoor krijg je een heel ander beeld van het verzet en wie er meevochten in de oorlog: ook vrouwen deden mee. We zien Hannie daarnaast ook expliciet reageren op vrouwonvriendelijke opmerkingen van Hugo en de Duitse leidinggevende. Ze gaat in tegen Hugo’s idee dat ‘wijven’ niet durven schieten als het moet en spuugt de Duitser in het gezicht die suggereert dat Hannie beter huisvrouw had kunnen zijn geweest.⁹² Hannie past met haar vrijgevochtenheid goed bij het beeld van feminisme in de jaren zeventig. Met haar studie in rechten was ze daarnaast goed op weg om financieel onafhankelijk te worden en gaat daarmee ook in tegen het kostwinner-huisvrouwmodel. Dit past ook goed bij de aandacht voor vrouwen bij herdenkingen van de Tweede Wereldoorlog vanaf de jaren zeventig en tachtig.⁹³

De male gaze krijgt daarnaast geen ruimte in deze film: er is geen sprake van niet-functionele naaktheid en er wordt geen gebruikgemaakt van filmtechnieken die ‘to-be-looked-at-ness’ bewerkstelligen. Er wordt gesuggereerd dat Hugo en Hannie seks hebben, maar daar ziet de toeschouwer niets van.⁹⁴ Dit is bijzonder, omdat, zoals in hoofdstuk 1 duidelijk werd, de niet-functionele naaktheid en obsceniteit veelvuldig voorkwam in Nederlandse films. *Het meisje met het rode haar* is juist een serieuze en ernstige film, die dus niet past bij wat Albers, Baeke en Zeeman omschrijven als de Nederlandse ‘volksaard’ die zichtbaar was in films in deze periode.⁹⁵

⁸⁸ *Het meisje met het rode haar*, scène 7.

⁸⁹ *Het meisje met het rode haar*, scène 21.

⁹⁰ *Het meisje met het rode haar*, scène 49.

⁹¹ *Het meisje met het rode haar*, scène 50.

⁹² *Het meisje met het rode haar*, scène 14 en scène 55.

⁹³ Van Vree, *In de schaduw van Auschwitz*, 106–107.

⁹⁴ *Het meisje met het rode haar*, scène 24.

⁹⁵ Albers, Baeke en Zeeman, *Film in Nederland*, 313.

Hoofdstuk 3

Analyse: *Zwartboek* en *Riphagen*

Zoals duidelijk werd in hoofdstuk 1 is er vanaf de jaren negentig weer sprake van een heropleving van seksestereotypen. Feminisme werd enerzijds erkend, en omdat het streven van de tweede feministische golf werd gezien als voltooid, zou feminisme niet meer nodig zijn. Het feminisme werd in die tijd impopulair. De feministische filmtheorie ziet in diezelfde periode de opkomst van het postfeminisme in populaire cultuur en film, waarbij door middel van ironie en knowingness de schijn wordt opgehouden dat men bekend en begaan is met feministisch gedachtegoed, maar tegelijkertijd ook seksistische uitingen worden gedaan op ironische wijze, zodat men kan zeggen dat het ‘niet zo bedoeld was’.

*Zwartboek*⁹⁶ betekende in 2006 de terugkeer van regisseur Paul Verhoeven naar Nederland, die sinds 1983 geen Nederlandse film meer had geproduceerd. De hoofdrollen worden vertolkt door Carice van Houten, Thom Hoffman, Sebastian Koch en Halina Reijn. De film trok veel publiek en werd ook internationaal goed ontvangen. In eigen land kreeg de film Gouden Kalveren voor Beste Film, Beste Regie en Beste Actrice.⁹⁷

De film gaat over de Joodse Rachel Stein, die in 1944 na een mislukte poging om bevrijd gebied te bereiken, waarbij haar familie omkomt, betrokken raakt bij de verzetsgroep van Hans en Gerben. Ze komt uiteindelijk als spion voor het verzet terecht bij de SD, waar ze als onderdeel van het spionagewerk een seksuele relatie begint met *SS-Hauptsturmführer* Ludwig Müntze. De dood van haar familie blijkt uiteindelijk geen ongeluk, maar een complot van Hans en *SS*'er Franken, waarbij rijke Joden worden misleid zodat hun kostbaarheden kunnen worden afgepakt. Ook Rachel wordt verdacht van collaboreren vanwege haar oprechte relatie met Müntze, maar uiteindelijk komt de waarheid boven tafel. Na de bevrijding en de dood van Müntze opent ze samen met Gerben de jacht op Hans. Het grootste deel van het verhaal is een flashback van Rachel uit 1956, die dan in een kibboets in Israël woont.

Rachel heeft, net als Hannie in *Het meisje met het rode haar*, een actieve rol in het verhaal als hoofdpersoon. Ze is assertief, vindingrijk, weet zich uit netelige situaties te redden door snel te handelen en drijft daarmee deels de plot voort. In die zin wordt Rachel ook gekarakteriseerd als een ‘vrijgevochten vrouw die zich niets laat voorschrijven’, het beeld van feministen in de jaren

⁹⁶ *Zwartboek*, geregisseerd door Paul Verhoeven (Amsterdam: A-Film, 2006), DVD.

⁹⁷ ‘Zwartboek’, *VPRO cinema*

<https://www.vpro.nl/cinema/films/film~1930943~zwartboek~.html> (geraadpleegd op 11 januari 2020).

zeventig. Desondanks ondergaat haar karakter geen grote veranderingen: ze verandert niet of nauwelijks door de dingen die ze meemaakt en is nog dezelfde persoon aan het einde van de film. Dat is heel anders bij Hannie, die een grote verandering doormaakt: aan het begin van de film durft ze niet te schieten, maar nadat Hugo is gestorven schiet ze NSB'er Otto in koelen bloede dood.

Zwartboek kent veel elementen die passen bij het postfeminisme. De film stelt zich feministisch op door een vrouw als hoofdpersoon te nemen die actie onderneemt, zelf keuzes maakt en in die zin niet ondergeschikt is aan het verhaal van een man. Hierin is echter de ironic knowingness van het postfeminisme te herkennen: de naaktheid wordt de kern van het verloop van het verhaal, doordat Rachels verzetswerk bestaat uit het verleiden van Müntze, om zo informatie te verkrijgen. Daarmee wordt de naaktheid functioneel gemaakt en kan het veelvuldig in het verhaal voorkomen. Deze functionele naaktheid lijkt Rachel zelfbeschikking en een actieve rol te geven, en zo dus het feministische gedachtegoed te erkennen, en stelt tegelijkertijd de male gaze tevreden. Het is echter 'niet zo bedoeld', omdat Rachel een actieve vrouw is die haar seksualiteit inzet als onderdeel van haar verzetswerk. Zo wordt er gepoogd om met de naaktheid als kern van de plot en Rachels karakter het 'both ways' te hebben: enerzijds erkenning van het feministische gedachtegoed, anderzijds een mogelijkheid om naar een naakte vrouw te kunnen kijken.

Daarnaast keert de niet-functionele naaktheid, ondanks de veelvuldige functionele naaktheid, terug. Net als in *Soldaat van Oranje* bij Esther, geeft de film op filmtechnische manier aandacht aan Rachels lichaam. Een voorbeeld hiervan is de belichting in de scène dat Rachel haar schaamhaar bleekt zodat de aandacht van de kijker getrokken wordt naar haar lichaam: de rest van de kamer is donker, maar een bureaulamp schijnt op Rachel zodat ze zichzelf in de spiegel goed kan zien. Als Hans op haar uitnodiging haar pyjama over haar hoofd uittrekt is het opvallendste in het shot Rachels blote bovenlichaam die we in de spiegel zien (figuur 3).⁹⁸ Hoewel andere elementen uit deze scène cruciaal zijn voor het verhaal, zoals Hans die aan Rachel vertelt over de schaarste van insuline, is de naaktheid hier onnodig en alleen aanwezig voor de gaze. Hier wordt daarmee duidelijk de 'to-be-looked-at-ness' opgeroepen.

Met Rachel maken we ten opzichte van Hannie in *Het meisje met het rode haar* een terugkeer naar de huisvrouw. Rachel eindigt in 1956 in een 'huiselijke' positie, met haar baan als schooljuf in de kibboets, met een gezin, en door de film heen zien we haar vaak huisvrouwelijke taken doen: bij Rob staat ze te koken, ze heeft in eerste instantie samen met vele andere vrouwen werk in de gaarkeuken, bij Müntze schenkt ze de thee in en als ze met Müntze ondergedoken zit op een boot

⁹⁸ *Zwartboek*, scène 15.

doet ze ‘ijverig’ de afwas, hoewel ze Müntze luiak noemt en hem laat afdrogen.⁹⁹ Daarnaast wordt zij, net als Ronnie, telkens in de positie van begeerlijke vrouw geplaatst: nadat ze uit de lijkwagen komt vraagt ze aan de verzetsstrijders hoe ze hen ooit zou kunnen bedanken. Joop reageert ‘Nou, maak deze bandjes maar los...’ en trekt al een bh-bandje van haar schouder.¹⁰⁰ Bij Rachels eerste opdracht voor het verzet speelt ze de verloofde van Hans.¹⁰¹ Daarna wordt ze ingezet om Müntze te verleiden, die vervolgens verliefd op haar wordt.¹⁰² In die zin doet ze nooit verzetswerk dat niet voor vrouwen zou zijn weggelegd, zoals liquidaties. Dit is iets wat Hannie in *Het meisje met het rode haar* wel deed, en de rol van huisvrouw is iets waar zij ook expliciet tegenin ging, bijvoorbeeld door de Duitser in het gezicht te spugen nadat hij suggereert dat ze beter huisvrouw had kunnen zijn.¹⁰³ Waar Hannie dus expliciet tegen het zijn van huisvrouw ingaat, geeft Rachel een totaal ander beeld, die past bij de vasthoudendheid van Nederlanders aan de ‘cultus van huiselijkheid’ die Els Kloek ziet aan het begin van de 21^e eeuw, waarbij de vrouw vaak meer huishoudelijke taken doet naast haar parttime baan.¹⁰⁴

Paul Verhoeven regisseerde zowel *Soldaat van Oranje* als *Zwartboek*. De niet-functionele naaktheid komt in beide films duidelijk naar voren, en als andere films geregisseerd door Verhoeven worden meegenomen, zoals *Keetje Tippel* en *Turks Fruit*, lijken seks en niet-functionele naaktheid een terugkerend motief in Verhoevens films. Dat het dus in *Soldaat van Oranje* en *Zwartboek* veelvuldig voorkomt heeft deels ook te maken met Verhoevens stijl. Desondanks zijn beide films geen uitzonderingen in de historische context: ook andere Nederlandstalige films uit beide periodes, niet geregisseerd door Verhoeven, bevatten veel seks en naakt, bijvoorbeeld *Blue Movie*, *Daniël*, *Pruimenbloesem* en *Frank en Eva* in de jaren zeventig en tachtig.¹⁰⁵ Voorbeelden uit de 21^e eeuw zijn *Oesters van Nam Kee*, *Komt een vrouw bij de dokter* en *Ik ook van jou*.¹⁰⁶

⁹⁹ *Zwartboek*, scène 4, 10, 17, 39.

¹⁰⁰ *Zwartboek*, scène 9.

¹⁰¹ *Zwartboek*, scène 11 en 13.

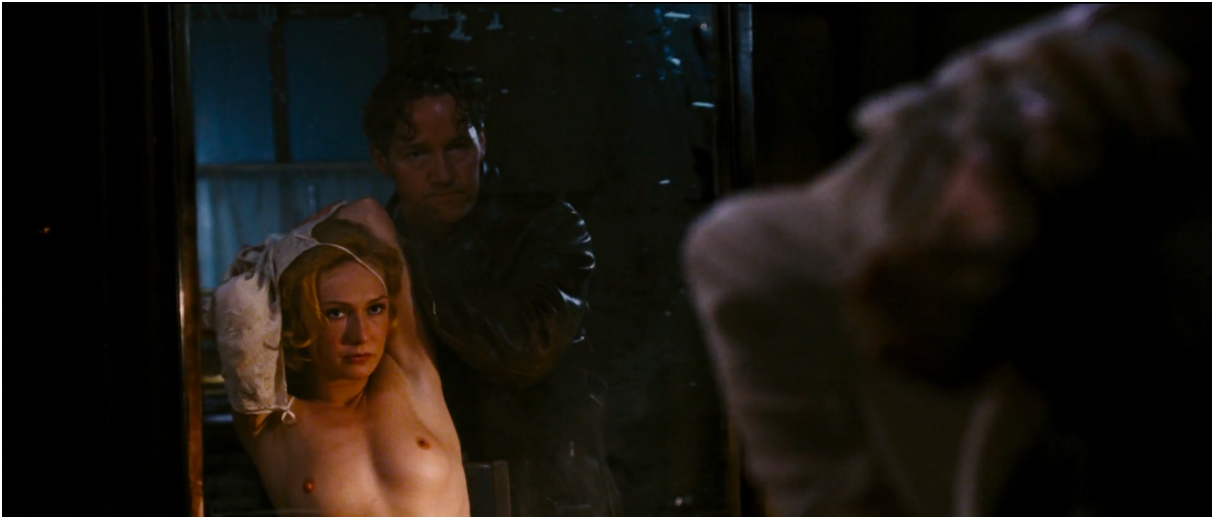
¹⁰² *Zwartboek*, scène 17, 18, 19, 21, 32, 34, 39, 42.

¹⁰³ *Het meisje met het rode haar*, scène 55.

¹⁰⁴ Kloek, *Vrouw des Huizes*, 216–218.

¹⁰⁵ van Gelder, *Hollands Hollywood*, 129, 227, 132, 144; Albers, Baeke en Zeeman, *Film in Nederland*, 40, 300.

¹⁰⁶ ‘Oesters van Nam Kee’, <https://www.filmfestival.nl/archief/oesters-van-nam-kee> (geraadpleegd op 16 januari 2020); ‘Komt een vrouw bij de dokter’, <https://www.filmfestival.nl/archief/komt-een-vrouw-bij-de-dokter/> (geraadpleegd op 16 januari 2020); ‘Ik ook van jou’, <https://www.filmfestival.nl/archief/ik-ook-van-jou/> (geraadpleegd op 16 januari 2020)



Figuur 3: Rachel laat zich door Hans bekijken alvorens ze seks hebben in *Zwartboek*, scène 15.



Figuur 4: Vrouwelijke kracht in Riphagen: 'Sla dan! Sla me maar dood!' roept Betje als ze voor zichzelf opkomt tegen Riphagen (uit focus in de voorgrond) terwijl ze probeert haar persoonsbewijs terug te krijgen, in *Riphagen*, scène 37.

*Riphagen*¹⁰⁷ werd geregisseerd door Pieter Kuijpers en kwam in 2016 in de bioscoop. De titelrol was weggelegd voor Jeroen van Koningsbrugge, en hij werd bijgestaan door Kay Greidanus, Lisa Zweerman, Sigrid ten Napel, Mark Rietman en Anna Raadsveld.¹⁰⁸ *Riphagen* werd lang niet zo goed bezocht als de andere films die zijn besproken, maar meerdere kranten en websites geven goede recensies van de film.¹⁰⁹

Riphagen gaat over Dries Riphagen, die in de oorlog schatrijk wordt door ondergedoken Joden te misleiden en aan te geven bij de SD. Riphagen spint een web van leugens waardoor hij voor beide kanten lijkt te werken. Verzetsstrijder Jan van Liempd opent de jacht op hem, maar doordat Riphagen telkens tien stappen op hem voorloopt, lukt het Jan niet hem te pakken te krijgen. Riphagen wordt ondertussen verliefd op Greetje, die, net als joodse vrouwen Esther en Betje, verstrikt raken in zijn web van leugens en manipulatie. Als het verzet Jan begint te verdenken van de misdaden van Riphagen, wordt de zoektocht naar Riphagen een obsessie voor Jan. Als Jan Riphagen uiteindelijk weet te vinden, wordt Jan alsnog nog door hem gedood.

Waar Erik Lanshof in *Soldaat van Oranje* wordt gekenmerkt door grote emotionele afstandelijkheid, kennen hoofdpersonages Jan en Riphagen meer emotionele diepgang. Jans emoties liggen dicht onder de oppervlakte en zijn duidelijk van zijn gezicht af te lezen. Hij kijkt droevig als hij voor zijn rol als SD-agent Joodse mensen moet afvoeren en zit trillend en huilend bij Gerrit nadat hij machteloos moest toekijken hoe Esther zelfmoord pleegde.¹¹⁰ Jan ondergaat door de film heen een grote verandering, waarbij de jacht op Riphagen langzaam maar zeker een obsessie voor hem wordt. Zelfs de hardvochtige Riphagen kent momenten van emotionele diepgang en toont meerdere kanten van zijn karakter, bijvoorbeeld met zijn liefde voor zijn vrouw en kind. Hier blijft de binaire tegenstelling tussen rationele mannen en emotionele vrouwen minder rigide dan in *Soldaat van Oranje*.

In een ensemble van bijrollen spelen vier vrouwen een belangrijke rol in de ontwikkeling van de plot. Deze vier vrouwen, Greetje, Lena, Betje en Esther, voegen meer toe aan het verhaal en op een actievere manier dan de vrouwen in *Soldaat van Oranje*. Vooral Greetje, Lena en Betje bevinden zich in het morele grijs tussen ‘goed’ en ‘slecht’: Greetje blijft tot het bittere eind in

¹⁰⁷ *Riphagen*, geregisseerd door Pieter Kuijpers (Amsterdam: Pupkin Film, 2016), Netflix.

¹⁰⁸ ‘Riphagen’, *VPRO cinema*.

<https://www.vpro.nl/cinema/films/film~12048903~riphagen~.html> (geraadpleegd op 12 januari 2020)

¹⁰⁹ ‘Riphagen’, *VPRO cinema*. <https://www.vpro.nl/cinema/films/film~12048903~riphagen~.html> (geraadpleegd op 12 januari 2020); Bor Beekman, ‘Riphagen schetst opportunistische Hollander in oorlogstijd’ (versie 22 september 2016) <https://www.volkskrant.nl/cultuur-media/riphagen-schetst-opportunistische-hollander-in-oorlogstijd~b583b8b6/> (geraadpleegd op 12 januari 2020); ‘Recensieoverzicht: Jeroen van Koningsbrugge overtuigt met Riphagen’ (versie 22 september 2016) <https://www.nu.nl/film/4325413/recensieoverzicht-jeroen-van-koningsbrugge-overtuigt-met-riphagen.html> (geraadpleegd op 12 januari 2020).

¹¹⁰ *Riphagen*, scène 24 en 26.

Riphagen geloven, tot het bewijs haar overweldigt, en helpt uiteindelijk mee om hem in te rekenen, Lena doet enkele antisemitische uitspraken, maar houdt van Jan en zorgt voor hem, en Betje helpt de SD met het oppakken van Joden en verzetsmensen om zo haar familie te beschermen. Niemand van hen is per se ‘goed’ of ‘slecht’, waar Jan en Riphagen duidelijk zwart-wit in te delen zijn. Deze film heeft dus enerzijds geen vrouwen in de hoofdrol, zoals *Zwartboek* dat wel heeft. Anderzijds zou je kunnen zeggen dat deze vrouwen, ondanks hun positie als bijfiguur, wel veel diepgang hebben door hun vele tinten ‘grijs’, wat minder geldt voor *Zwartboek*: het karakter van Rachel is vrij statisch.

Rosalind Gill stelde in 2016 dat, ondanks de groeiende populariteit van het feminisme, het postfeminisme nog altijd invloed uitoefent. Als we het postfeministische *Zwartboek* vergelijken met *Riphagen* krijgen we echter een ander beeld. De actieve rol die Greetje, Lena en Betje hebben in dit verhaal wordt niet, zoals bij Rachel, gedefinieerd in een raamwerk van begeerlijkheid. Omdat er sowieso al nauwelijks naaktheid en seks aanwezig is in deze film, waarbij de enige seksscène tussen Greetje en Riphagen kort en onderdeel van het verhaal is, is niet-functionele naaktheid in deze film niet aan de orde. Daarmee zijn er ook geen overduidelijke momenten waarop ‘to-be-looked-at-ness’ wordt geconstrueerd en is de ironic knowingness veel minder sterk aanwezig.

In dat opzicht is vooral Betje een interessant karakter. Ze wordt opgepakt door de SD en moet als ‘vertrouwensvrouw’ een dubbelrol gaan spelen bij de verzetsgroep waar Jan bij zit, anders wordt haar familie opgepakt en worden ze naar een concentratiekamp gestuurd. Ze blijft zich telkens tegen Riphagen verzetten en ze weet hem zover te krijgen dat hij haar persoonsbewijs teruggeeft (figuur 4). Hij blijft haar echter tot na de bevrijding manipuleren: als ze hem verraadt, laat hij alsnog haar familie vermoorden.¹¹¹ Aan het einde van de film wordt ze gevonden en verhoord. Jan is in de tussentijd verdacht gemaakt en men verdenkt hem van de misdaden van Riphagen. Ze krijgt twee keuzes voorgelegd: óf ze zegt dat Jan, die eigenlijk onschuldig is, inderdaad degene is die alle Joden op transport heeft gezet, óf ze verraad Riphagen en tekent daarmee het doodvonnis van haar familie. Betje kiest uiteindelijk voor de derde weg en zegt dat ze alleen handelde, zelfs als ze weet dat dat voor haar de doodstraf zal betekenen. Betje offert zichzelf op om Jan en haar familie te beschermen.¹¹² Betje ondergaat daarmee een grote verandering: ze maakt zichzelf los uit de greep van Riphagen, beschermt haar familie en overwint daarmee haar angst. Betje is zonder enige ironie een sterke, assertieve vrouw, die geen raamwerk van huiselijkheid of begeerlijkheid om zich heen krijgt.

¹¹¹ *Riphagen*, scène 32 en 64.

¹¹² *Riphagen*, scène 65.

Conclusie

Er zijn verschuivingen te zien in de constructie van gender en de rol en betekenis van vrouwelijke karakters in Nederlandse historische films tussen 1977 en 2016: in de jaren zeventig en tachtig is er enerzijds sprake van het traditionele man-vrouwbeeld in *Soldaat van Oranje*, waarbij emotie niet mannelijk is en vrouwen in een begeerlijke, passieve positie worden geplaatst. De male gaze is in deze film duidelijk aanwezig. *Het meisje met het rode haar* toont de opkomst van het feminisme, waarbij de mannelijke en vrouwelijke stereotypen worden uitgedaagd, en laat zo de andere kant van de jaren zeventig en tachtig zien. In *Zwartboek* zien we een actieve, assertieve vrouw in de hoofdrol, maar ook de terugkeer van het traditionelere man-vrouwbeeld onder invloed van het postfeminisme en de heropleving van sekstereotypen. In de jaren daarna wordt het feminisme weer populairder en dat is terug te zien in *Riphagen*, waarin vrouwen, ondanks hun positie als bijfiguur, geen begeerlijke vrouwen zijn, maar juist veel diepgang hebben en actief voor zichzelf opkomen.

Deze verschuivingen in de constructie van gender en de rollen van vrouwen in de besproken Nederlandse films laten dus zien dat de waarden en normen van de samenleving worden gereflecteerd. Zoals hierboven duidelijk werd, passen de films goed in hun tijd, en belichten de verschillende films allemaal op hun eigen manier verschillende aspecten, normen en waarden van de periodes waarin ze zijn gemaakt. De bevindingen van dit onderzoek sluiten dus aan bij de reflectiethese van Chris Vos, besproken in de inleiding.

Het meisje met het rode haar en *Riphagen* laten zien dat de male gaze niet in alle films domineerde, en dat niet-functioneel naakt geen vereiste is voor een Nederlandse film. Desondanks is er, zoals door feministische filmtheoretici werd geconstateerd, geen ruimte voor de female gaze: in de films zagen we naakte vrouwen voor begeerlijkheid en naakte mannen voor de humor. Ondanks de opkomst van het feminisme is daarin in deze films geen verandering in te zien. Het is de male gaze, of niets.

Rosalind Gill observeert in 2016 de aanhoudende invloed van het postfeminisme, ondanks de groeiende populariteit van het feminisme. Toch bewandelt *Riphagen* niet hetzelfde pad dat door *Zwartboek* werd ingeslagen, en zien we daarmee wel degelijk de invloed van de terugkeer van het feminisme: er zijn geen vrouwelijke hoofdrollen, maar de vier belangrijke vrouwelijke bijrollen tonen veel emotionele diepgang en spelen een belangrijke rol in het voortdrijven van de plot. Door de afwezigheid van het niet-functionele naakt en daarmee de afwezigheid van de male gaze worden deze vrouwen niet gedefinieerd in een raamwerk van begeerlijkheid.

Een kanttekening bij dit onderzoek is de keuze voor twee films van Verhoeven, wat al aan bod is gekomen in hoofdstuk 3. Een tweede kanttekening is de beperkte hoeveelheid onderzochte films. Vier films geven geen totaalbeeld van de onderzochte periode, 1977 tot 2016. Dat betekent dat bij de keuze voor andere films de resultaten wellicht anders zouden zijn geweest. Aan de andere kant werd duidelijk dat de vier gekozen films goed passen in hun tijd, en dus wel enigszins representatief zijn. In vervolgonderzoek zou daarom een grotere hoeveelheid films kunnen worden onderzocht om een beter beeld te krijgen van de verschuivingen van de karakterisering van vrouwen in Nederlandse historische films.

Bijlage 1: Plot segmentations

Soldaat van Oranje

C. Credits

1. Leiden, 1938. Er vindt een ontgroening plaats bij een Leidse studentenvereniging. Bij de ontgroening wordt Erik vernederd door Guus. Guus verwondt Erik.
2. Erik zit in de achtertuin, gewond door Guus, die langskomt.
3. De zes vrienden nemen een foto.
4. Tennisbaan. Het bericht komt dat Engeland de oorlog heeft verklaard met Duitsland.
5. Guus is geslaagd.
6. Dansfeest. Esther en Erik eindigen zoenend op een bankje.
7. De Duitsers vallen Nederland aan, er heerst chaos.
8. Erik en Guus melden zich bij de kazerne.
9. Erik en Guus rijden op hun motoren naar huis.
10. Alex ontmoet zijn ouders, die NSB'ers zijn in een schoolgebouw.
11. Jan en zijn peloton worden beetgenomen door een gekke man die het peloton afstuurt op 'Duitsers', dat een stel blijkt te zijn dat in het stro seks ligt te hebben. Nederland heeft gecapituleerd.
12. De jongens zijn op het strand en smeden een plannetje om naar Engeland te varen.
13. Robbie heeft een telegraaf en laat hem aan Erik zien.
14. Het Binnenhof in Den Haag is overgenomen door Duitsers.
15. Robbie telegrafeert, terwijl de Duitsers zijn signaal opvangen. Erik kan als koerier mee naar Engeland.
16. Jan slaat enkele NSB'ers in elkaar, Erik redt hem.
17. Erik komt bij de ontmoetingsplaats voor het koeriersklusje naar Engeland, hij laat Jan in zijn plaats gaan. Het mislukt, en Jan wordt opgepakt.
18. Jan wordt naar het Binnenhof gebracht.
19. Erik is bij het Binnenhof, Jan wordt gemarteld.
20. Guus bespioneert bunkers.
21. Guus en Erik bij de tennisbaan, de Duitsers komen en Erik offert zich op om Guus te laten ontkomen.
22. Erik zit in de gevangenis, en krijgt een boodschap van Jan: Van der Zanden is de verrader.
23. Jan wordt gefusilleerd.
24. Erik komt bij de Herr Direktor van de gevangenis en wordt vrijgelaten.

25. Esther komt bij Erik op bezoek, een SD'er volgt Erik. Esther leidt hem af door naakt voor het raam te gaan staan.
26. Alex loopt mee in een fanfare van Duitse soldaten, en Robbie praat met Erik.
27. Esther is nog bij Erik thuis; ze hebben seks.
28. Robbie wordt gevonden door de Duitsers en wordt gechanteerd met zijn joodse verloofde Esther.
29. Erik is geslaagd, en gaat met Esther en Jacques naar het café.
30. In het café geeft Nico Erik nog een kans om naar Engeland te gaan.
31. Bij het schip dat hem naar Engeland gaat brengen wordt een Duitse controle met een grap weggepest. Erik ontmoet Guus weer, die ook op het schip zit.
32. 's Nachts worden ze opgepikt door een Engels schip.
33. Ze komen aan bij een landhuis dat fungeert als hoofdkwartier, daar probeert Erik de informatie over Van der Zanden door te geven. Hij ontmoet secretaresse Susan. Dan blijkt dat Van der Zanden een hooggeplaatste leidinggevende is.
34. Van der Zanden wordt achtervolgt door Erik.
35. Van der Zanden brengt Erik bij koningin Wilhelmina.
36. In de auto bij Van der Zanden, aankomst bij landhuis/hoofdkwartier. Van der Zanden legt uit.
37. Guus traint bij de Britse landmacht.
38. Schiettraining.
39. Guus schiet Erik bijna neer door de deur heen: hij is dronken.
40. Wilhelmina's kantoor: Wilhelmina geeft Erik de opdracht om verzetsmensen uit Nederland op te halen. Tegelijkertijd staan Guus en Susan naakt te zoenen voor een raam, waarna Erik boos binnenstormt omdat de koningin hen bijna gezien had.
41. Op de boot naar Engeland. Erik smeert zijn hele naakte lichaam in met een geel goedje tegen de kou en gaat daarbij bijna over zijn nek. Guus gaat de missie uitvoeren, Erik helpt hem en een 'waterdichte' telegraaf aan land te krijgen.
42. Het schip keert weer terug in Engeland, waar Susan op Erik staat te wachten.
43. Guus in Nederland: achterkamertje bij de drukker. Daar zit het verzet. De telegraaf blijkt niet waterdicht en is stuk.
44. Londen hoofdkwartier: bericht van Robbie en Guus. Erik maakt plan om weer naar Nederland te gaan, om Guus te kunnen helpen. Hij vermoed dat Robbie voor de Duitsers werken.
45. Robbie wordt door SD'er weer thuis afgezet, waar Esther op hem staat te wachten.

46. Bij het hoofdkwartier hebben de Britten niet veel hoop in de missie van Erik, maar zelfs als ze doodgaan, zullen de Duitsers er maanden zoet mee zijn.
 47. Erik gaat aan land, vermomd als marineofficier, komt langs een feestje in het hotel aan het strand, en probeert een telefooncel te gebruiken. Als dat niet werkt pakt hij een fiets.
 48. Achterkamer drukkerij: SD heeft het verzet, met Guus, gevonden.
 49. Erik is in het huis van Esther, waar hij probeert te bellen. Geen gehoor. Esther moet Eriks rokkostuum ophalen.
 50. Het feestje in het hotel aan het strand: Nico, Guus en Robbie komen aan in de auto bij het strandpaviljoen. Tegelijkertijd komt ook Erik aan.
 51. Erik komt Alex tegen op het feest, en ze dansen de tango terwijl Erik hem er nonchalant van probeert te overtuigen dat hij niet bij het verzet zit.
 52. Op het strand vindt Erik Guus. Het plan mislukt en ze worden ontdekt. Nico sterft, Erik vlucht met de boot en Guus verstopt zich in zee.
 53. Binnenhof: Robbie wordt neergeschoten door Guus.
 54. Wilhelmina's huis: ze betreurt de mislukking, het zal niet herhaald worden. Susan helpt Erik om binnen te komen bij de RAF, door vals te spelen bij een oogtest.
 55. Bij de oogdokter: Erik gebruikt Susans trucje om vals te spelen.
 56. Erik en Susan hebben seks.
 57. Alex stuurt Erik een kaartje, waarna hij wordt opgeblazen door een handgranaat als hij op het toilet zit.
 58. Kerstmis op het hoofdkwartier: er is een feestje. Erik mag vliegen voor de RAF en hij neemt afscheid van Susan.
 59. RAF vliegtuig.
 60. Guus wordt gemarteld en geëxecuteerd.
 61. Kerstfeest, nu is het donker: Erik komt terug bij Susan. De koningin wil Erik als haar adjudant.
 62. Vliegtuig komt aan in Nederland. De koninklijke vlag steekt uit het raam: de oorlog is voorbij. Wilhelmina stapt uit het vliegtuig.
 63. Erik komt aan bij het huis van Esther, er ligt overal rotzooi. Als hij Esther vindt, blijkt dat ze is kaalgeschoren als 'moffenhoer'.
 64. Het studentenhuis van Erik, waar Jacques nu woont. Er wordt feestgevierd op straat. Ze praten bij, en Erik ziet de foto van voor de oorlog.
- E. End Credits

Het meisje met het rode haar

C. Credits

1. Nederland is bevrijd: An vraagt boos aan enkele mannen “Waarom hebben jullie niets gedaan om haar vrij te krijgen?”
2. Een foto van Hannie, nu nog met zwart haar.
3. Slaapkamer Hannie, we zien haar rommelen in haar kamer.
4. Café op het station: Hannie heeft een gesprek met een docent van de universiteit. Ze zegt dat ze wil stoppen met de opleiding omdat ze iets wil doen om te helpen.
5. Hannie heeft een gesprek met een verzetsstrijder: Ben je betrouwbaar?
6. Toelatingsproef: ze moet een man neerschieten die vastgebonden zit aan een stoel. Hannie durft niet. De verzetsstrijder doet het, maar het blijkt een losse flodder, en de vastgebonden man is een andere verzetsstrijder, Hugo.
7. Hannie praat met An. Hannie vraagt over het verzetswerk.
8. Thuis met Judith, onderduikster die bij haar en haar ouders verblijft.
9. Zwembad: ze probeert een persoonsbewijs voor Judith te stelen.
10. Weer thuis: Judith is verdwenen.
11. Verzet: Hannie laat de gestolen persoonsbewijzen bij An achter.
12. Hannie doet haar eerste werk als koerierster: het mislukt en er wordt een jongen doodgeschoten.
13. Thuis op haar kamer, ze plukt nadenkend aan haar haar.
14. Hannie wordt door Floor naar een boerderij gebracht, waar ze praat met Hugo. Hij moet niets meer van haar hebben, maar Hannie wil nog steeds helpen.
15. Hugo wil haar toch een voorstel doen.
16. Hannie gaat onderduiken op een boerderij.
17. Hannie oefent met Hugo het al fietsend neerschieten van mensen.
18. Het eerste doelwit: man met de hoed op het station.
19. Hannie oefent op haar kamer met schieten.
20. De eerste aanslag: onder de treinbrug.
21. Hannie huilt, omdat ze niets voelde bij de aanslag.
22. Bij Hannies ouders thuis: in de krant lezen ze over de represailles voor een aanslag. Hannie denkt dat het door haar en Hugo komt.
23. Hannie laat de krant aan Hugo zien, Hugo zegt dat dat niet door hun aanslag komt. Hij wordt boos op haar en gaat weg.
24. Hannie slaapt. Hugo komt terug en verontschuldigt zich, ze kussen.

25. Het tweede doelwit: mevrouw de Ruyter. Op een foto staat een dame, Hannie en Hugo gaan haar liquideren.
26. Aanslag twee, poging een: Hannie wil het niet meer doen. Mevrouw de Ruyter heeft een zoontje, en ze wil haar niet doden als het zoontje erbij is.
27. Hannie ligt in bed.
28. Aanslag twee, poging twee: Hannie en Hugo zitten in de auto, en rijden voor bij het huis van mevrouw de Ruyter. Hannie springt uit de auto en schiet haar neer, waarna ze snel weer wegrijden.
29. Terug bij de boerderij twijfelt Hannie of ze haar wel goed geraakt heeft.
30. Het SD-hoofd praat met mevrouw de Ruyter: ze heeft het inderdaad overleefd.
31. Hugo krijgt op z'n kop van de leider van hun verzetsgroep. Hannie en Hugo moeten gaan onderduiken.
32. Hannie en Hugo komen aan bij hun nieuwe onderduikadres, een verlaten gebouw.
33. Café: ze zitten te eten, terwijl twee mannen, waarvan een in uniform aan een andere tafel zitten te praten.
34. Doelwit drie: bij het politiegebouw van Haarlem bespieden ze hun volgende doelwit.
35. Aanslag drie: op de fiets rijden ze achter hem aan. Hannies pistool weigert, Hugo schiet hem daarna alsnog neer. Hij gebiedt haar door te rijden, terwijl hijzelf geraakt wordt.
36. Hannie komt terug bij het café, er wordt heen en weer gegaan tussen de gewonde Hugo en de wachtende Hannie.
37. Het duurt Hannie te lang en ze gaat terug naar de plaats waar ze de man hebben neergeschoten. Hugo is er niet.
38. Hugo wordt binnengebracht bij het ziekenhuis, waar ook een Duitser aanwezig is.
39. Hannie gaat naar hun voormalige adres op de boerderij, om te zien of Hugo daar is.
40. Hugo ligt nog steeds in het ziekenhuis. Hij heeft een foto van Hannie in haar jaszak, en hij vraagt de dokter of hij die voor de Duitsers wil verbergen, waarna hij sterft. De dokter blijkt NSB'er, en geeft de foto van Hannie aan de Duitser.
41. Landelijke zoektocht naar Hannie: haar foto wordt in groten getale afgedrukt in een drukkerij. Ze pakken Hannies ouders op, en doorzoeken het huis.
42. Hannie is bij An, en vindt dat ze zichzelf moet aangeven om haar ouders te kunnen redden. An speculeert over de foto: zij denkt dat ze die van Hugo hebben.
43. Hannie op het station.
44. Hannie zit in hun oude kamer op de boerderij, en richt een pistool tegen haar slaap, maar bedenkt zich.

45. An kleurt Hannies haar zwart.
46. Luchtalarm: Hannie is bij haar ouderlijk huis.
47. Een man van de Binnenlandse strijdkrachten spreekt de verzetsgroep toe: ze mogen geen acties meer doen, de geallieerden staan in Noord-Brabant. Hannie komt te laat binnen en vraagt waarom ze geen betere pistolen krijgen.
48. An heeft een foto van de NSB'er gevonden, en Hannie gaat naar hem op zoek.
49. Hannie breekt in in het huis van de NSB'er, en schiet hem door de ruit van de voordeur heen neer. Als hij al op de grond ligt schiet ze hem nogmaals door het hoofd.
50. Floor probeert Hannie ervan te overtuigen dat het zinloos is om nog aanslagen te plegen. Hannie is daarentegen wraakzuchtig en wil iedereen pakken die ze te pakken kan krijgen.
51. Hannie wordt aangehouden en opgepakt omdat ze verboden kranten vervoerd.
52. Hannie wordt binnengebracht in de gevangenis.
53. Hannie wordt verhoord door een leidinggevende Duitser, met mevrouw de Ruyter erbij.
54. De vrouwelijke cipier ziet bij de slapende Hannie dat haar zwarte haar alweer wat rode kleur begint te vertonen. Ze spoelen haar haar hardhandig uit.
55. Een volgende ondervraging van de leidinggevende: ze wil nog steeds niet toegeven, maar als hij zegt 'jij bent het meisje met het rode haar', dan reageert ze met, 'dat ben ik'. Als hij suggereert dat ze beter getrouwd had kunnen zijn en voor haar man had moeten zorgen, spuugt ze hem in het gezicht. Ze wordt afgevoerd.
56. Hannie gilt in haar cel.
57. Er komen enkele mensen haar cel binnen. Ze zal overgebracht gaan worden naar een andere gevangenis, maar eerst moeten er foto's gemaakt worden. er worden foto's gemaakt.
58. Er komt een auto aangereden bij de duinen. Als deze stopt, moet Hannie voorop de duin op lopen. Plotseling wordt Hannie van achteren neergeschoten, en ze valt neer. Ze wordt daar in het zand begraven, maar een rood plukje haar steekt boven het zand uit.
59. Weer terug bij An, vlak na de scène 1. Ze staart uit het raam en hoort buiten het Wilhelmus.
60. Eind shot: haar haar in het zand. Er verschijnt tekst in beeld: "HANNIE SCHAFT werd op 17 april 1945 vermoord. Haar medestrijdster AN heeft nog geprobeerd haar uit de gevangenis te redden. Tevergeefs."

E. End credits

Zwartboek

1. Israël, oktober 1956: Ronnie en Rachel ontmoeten elkaar nadat ze elkaar elf jaar niet hebben gezien. Rachel denkt terug aan haar tijd in de oorlog.
2. Holland, september 1944: Rachel leert Bijbelteksten en eet samen met de familie Tjepkema waarbij ze ondergedoken zit.
3. Rachel ligt te zonnen bij het water en ontmoet daar Rob, die langs vaart in een zeilboot. Dan vliegen er een vliegtuig over die bommen laat vallen. De boerderij van de familie Tjepkema wordt geraakt. Rob neemt haar mee.
4. Rachel duikt onder bij Rob in een kas. Dan komt een man langs, Van Gein, die zegt dat hij haar kan helpen om in bevrijd gebied te komen.
5. Rachel gaat langs bij de notaris van haar ouders, Smaal, om wat geld op te nemen. Hij zegt dat hij niets over haar ouders weet.
6. Van Gein brengt in een truck enkele mensen, waaronder Rachel en Rob, naar de Biesbosch. Haar familie heeft gehoord dat Rachel wil oversteken, en zijn ook gekomen. Ze stappen op de boot.
7. In de nacht wordt de boot ontdekt en Rob en Rachels familie worden doodgeschoten. Rachel springt in het water en verstopt zich tussen het riet.
8. Een lijkwagen wordt aangehouden door poortwachters, de twee inzittenden moeten de kist openmaken. In de kist ligt Rachel, zogenaamd gestorven aan vlektyfus.
9. De lijkwagen komt aan in een garage bij een gaarkeuken. Rachel stapt uit en ontmoet Gerben. Ze heeft nu een schuilnaam: 'Ellis de Vries'.
10. Vijf maanden later werkt Rachel in de gaarkeuken, maar wordt door Gerben gevraagd of ze wil helpen bij een klus.
11. In een verlaten fabrieksgebouw ontmoet Rachel Hans en enkele andere verzetsmannen. Het plan wordt uitgelegd: Rachel speelt de verloofde van Hans.
12. Er worden voorraden en wapens gedropt door een Engels vliegtuig bij de verlaten fabriek, maar de Duitsers hebben het gezien en vallen de verzetsgroep aan. Ze weten de Duitsers dood te schieten.
13. In de trein wordt het plan in werking gezet, maar door een onverwachte controle moet Rachel improviseren. Ze ontmoet Müntze, die vrijwel meteen gecharmeerd is van haar.
14. Een truck van Tim, de zoon van Gerben, moet uitwijken voor kinderen en de politie ontdekt wapens. Ze worden opgepakt. De gaarkeuken van Gerben moet gauw worden opgedoekt, en het plan ontstaat om Rachel Müntze te laten verleiden om zo informatie van de SD te vergaren.

15. Rachel bleekt haar schaamhaar en Hans vertelt over de schaarste van insuline. Ze hebben seks.
16. Rachel haalt bij Smaal postzegels op; Müntze spaart ze en zo heeft ze een excuus om hem weer te zien.
17. Rachel gaat naar het hoofdkwartier van de SD om Müntze te zien.
18. Ze gaat naar een feestje met Müntze, daar ziet ze Franken: hij is een van de mannen op het schip dat haar ouders en Rob doodgeschoten hebben.
19. Na het feest hebben Müntze en Rachel seks. Hij raadt dat ze joods is, maar ze gaan ermee door.
20. Op de badkamer ontmoet Rachel Ronnie, die de bedpartner van Franken is en werkt bij de SD als secretaresse. Franken komt naakt binnen en biedt haar een baan aan als secretaresse.
21. Rachel ziet de foto van het gezin van Müntze, die zijn overleden bij een bombardement.
22. Tim, de zoon van Gerben, wordt verhoord door Franken.
23. Rachel en Ronnie moeten een verslag uittypen, waaruit blijkt dat Tim Franken informatie heeft gegeven en dat hij gefusilleerd gaat worden.
24. Rachel staat papier te drogen achter glas verschijnt een schreeuwende, gemartelde Joop, een andere opgepakte verzetsman.
25. Rachel komt Smaal tegen in de lift bij de SD. Smaal onderhandelt met Müntze over de gevangenen, in de hoop dat ze vrijgelaten kunnen worden als het verzet geen aanslagen meer pleegt. Hij geeft haar een microfoontje.
26. Rachel en Ronnie versieren het SD-gebouw voor de verjaardag van Hitler. Franken wil dat Müntze doodvonnis drie terroristen ondertekent, maar Müntze zegt dat dat niet gaat gebeuren.
27. Rachel plaatst het microfoontje in het kantoor van Franken.
28. Ze komt terug bij Gerben en de rest van de verzetsgroep. Ze zitten al te luisteren naar de zender. Dan horen ze Van Gein die een gesprek voert over een lijst rijke Joden met Franken. Rachel heeft door dat het Van Gein is en vertelt dat zij en haar familie er door Van Gein en Franken zijn ingeluisd. Ze maakt ruzie met Gerben over wat te doen: als ze de joden proberen te helpen door Van Gein te liquideren zal Gerbens zoon Tim worden gedood.
29. Hans is van plan om toch de joden te helpen door Van Gein dood te schieten.
30. Het groepje van Hans probeert Van Gein te doden, maar dat mislukt.
31. Ze komen terug, Gerben wordt boos op hen: Tim is ter dood veroordeeld.

32. Rachel weer terug bij Müntze. Hij vertrouwt haar niet meer, en ze vertelt hem alles. Hij vertrouwt haar.
33. Müntze gebruikt Rachels informatie om Franken te pakken, maar dat mislukt. Franken slaat namelijk terug door te vertellen aan hun meerdere dat Müntze onderhandeld met het verzet. Müntze wordt gearresteerd en krijgt de doodstraf.
34. De verzetsgroep bereid een overval op de SD voor, om hun jongens, waaronder Tim, te redden. Rachel eist dat ze Müntze er ook uithalen
35. Op het verjaardagsfeestje voor Hitler zijn Rachel en Ronnie op het toilet. Rachel vertelt aan Ronnie dat ze bij het verzet zit.
36. Het plan wordt in gang gezet. Hans en Theo komen aan, tegelijkertijd zingt Rachel op het feestje. Hans en de anderen dringen binnen. Het blijkt een valstrik.
37. Franken stuurt Rachel naar zijn kantoor, terwijl Hans en Theo terugkomen bij Gerben en de anderen. Ze luisteren mee met de microfoon: Franken weet van de microfoon en maakt Rachel verdacht. Hij laat haar vervolgens in de cel stoppen.
38. Ronnie wordt omgeven door dronken Duitsers, maar heeft een plan om haar en Müntze te laten ontsnappen: ze stuurt een man om Rachel en Müntze uit de cel te halen.
39. Rachel en Müntze zijn ondergedoken op een bootje. Op de radio horen ze dat de oorlog voorbij is.
40. Bij de haven vlucht Franken weg op een schip, maar op zee blijkt Hans aan boord te zitten: hij schiet hem dood.
41. Bevrijdingfeest op straat. Rachel en Müntze begeven zich in de menigte, en Rachel ziet Ronnie met haar nieuwe vriend, een Canadese soldaat.
42. Müntze en Rachel gaan naar Smaal, die in een zwart boekje heeft opgeschreven hoe het echt zit met het complot van Van Gein en Franken. Smaal en zijn vrouw worden omgebracht door een onbekende, Müntze gaat erachteraan maar wordt op straat opgepakt door de boze menigte. Ook Rachel wordt herkend en gepakt, maar ze heeft het zwarte boekje van Smaal bij zich.
43. Müntze wordt bij het voormalig SD-gebouw alsnog ter dood gebracht.
44. Rachel wordt door een boze militie in een verlaten fabriek opgesloten met andere landverraders. Daar wordt ze vernederd, tot Hans haar ophaalt.
45. Hans en Rachel komen aan bij zijn praktijk, en hij spuit een hoge dosis insuline bij haar in. Rachel eet gauw een reep chocola op en vlucht.

46. Gerben is aanwezig bij een opgraving tussen de duinen, waar ze het lijk van Tim opgraven. Rachel komt aan en legt uit wat er in het boekje van Smaal stond: Hans was degene die achter het hele complot zat.
47. Gerben en Rachel gaan naar Hans op zoek, en in Gerbens garage zien ze de auto van Hans staan, maar hun lijkwagen is weg.
48. Ze achtervolgen de lijkwagen en weten de bestuurder te overmeesteren. Hans zit in de lijkbox achterin en hij probeert zich eruit te praten. Rachel draait boos het luchtgat dicht, en Gerben en Rachel laten hem stikken.
49. In het heden zit Rachel nog steeds na te denken aan het water, tot haar man en kinderen haar komen ophalen.

E. End Credits

Riphagen

C.Credits

1. Dries Riphagen en zijn partner Joop ontdekken onderduikster Esther. Riphagen zegt dat hij haar wel kan helpen.
2. Amsterdam, voorjaar 1944; toespraak van Willy Lages, leidinggevende bij de SD en politie in Amsterdam. Hij spreekt politieagenten toe, hij wil dat ze de laatste joden ook op transport krijgen. Hij zal voor iedere jood 7,50 gulden betalen. Een jongen in de menigte zien we wegstijgen, dat is Jan.
3. Verzetsgroep Gerrit van der Veen: de verzetsgroep zit op een zolderruimte. Jan komt daar aan, en het blijkt dat hij spioneert voor verzet bij de politie. Ze moeten nieuwe persoonsbewijzen gaan regelen, want die van hen zijn niet meer geldig.
4. Riphagen zet Esther in een huis. Hij zegt dat het veilig is voor haar.
5. Riphagen biedt de politie tientje extra bovenop het koggeld van Lages. Jan loopt weg. Albert, een andere politieagent, geeft Riphagen een tip. Riphagen gaat achter Jan aan, vraagt of hij een vuurtje voor hem heeft. Riphagen zegt dat hij probeert die mensen probeert te helpen. Jan is behoedzaam.
6. Jan en Dries: 'heb je een vuurtje voor me?'
7. Riphagen heeft een gesprek met Willy Lages. Lages is ontevreden over zijn werk, en dus moet Riphagen zich bezig gaan houden met Betje Wery, een meisje dat ze als dubbelspion in gaan zetten bij de verzetsgroep van Gerrit en Jan.
8. Riphagen en Joop komen bij het huis van de tip van Albert, en ook hier zegt Riphagen dat hij hen wel kan helpen.

9. Café: Riphagen ontmoet Greetje, een serveerster. Het blijkt dat Riphagen al eens naar bed is geweest met de zus van Greetje. Greetje is zelf ook wel gecharmeerd van Riphagen.
10. Een Duitse soldaat komt binnen in het kantoortje van Riphagen en geeft hem een stapeltje briefjes met daarop 'afschrift waardevolle bezittingen'.
11. Riphagen komt met Esther binnen in een café. Riphagen vertelt dat hij de SD iets moest geven van de diamanten van Esther, om zo geen argwaan te wekken. Riphagen liegt over waarom hij Esther helpt: dat zou zijn omdat hij een joodse vrouw had die hij niet kon redden. Hij laat een foto van hem en Esther maken.
12. De verzetsgroep van Jan overvalt de landsdrukkerij in Den Haag om zo persoonsbewijzen te krijgen.
13. Esther heeft vrienden meegenomen om met Riphagen te praten, en hij bekijkt hun diamanten.
14. Het is feest bij het verzet omdat ze bijna tienduizend mensen kunnen redden met de gestolen persoonsbewijzen. Er komen wat andere mensen binnen, waaronder Betje Wery, die zich nu Bella Tuerlings noemt.
15. Jan en Betje zitten te praten, over hun partners. De man van Betje is overleden.
16. Later zoenen ze in de auto, maar als ze Jans persoonsbewijs van de SD ziet wil ze weg.
17. Jan komt thuis bij zijn vrouw Lena.
18. Riphagen in café, de zus van Greetje is weer terug en is boos.
19. Betje is terug bij Riphagen. Ze heeft de gestolen persoonsbewijzen die ze als koerierster voor de verzetsgroep naar Utrecht moest brengen. Riphagen bedreigt haar als ze vraagt hoe lang ze nog moet doorgaan.
20. Riphagen gaat langs bij Greetje met een bos bloemen. Haar vader is alcoholist en is razend tegen Greetje en haar moeder. Riphagen bemoedigt hen om hem allebei te slaan. Daarna gaan Greetje en Riphagen samen een dag uit, en hebben seks.
21. Gesprek met Greetje over zijn werk, waarbij tegelijkertijd een montage zien van Dries die de kostbaarheden van verschillende kennissen van Esther bekijkt, en de foto's die hij met ze maakt.
22. Riphagen en Esther praten, ze geeft haar ketting aan hem.
23. Gesprek Albert en Riphagen, Jan kijkt van een afstand toe. Albert komt naar hem toe en zegt dat ze wat geld gaan verdienen.
24. Er worden mensen in een truck geladen, Jan kijkt verontrust toe, maar helpt wel mee. Dit zijn alle mensen die Esther aan Riphagen heeft voorgesteld.

25. Esther wordt opgepakt en pleegt zelfmoord. Tegelijkertijd zien we hoe Riphagen en Greetje in het huis van joden gaan wonen die Riphagen zojuist op transport heeft gezet.
26. Jan is terug bij Gerrit, hij is flink aangeslagen door wat er is gebeurd. Betje en hij kussen.
27. Jan en Lena zitten aan tafel. Ze hebben ruzie over het werk dat Jan doet, en hoe moreel bezwaard hij zich voelt over het helpen bij het oppakken van joden.
28. Riphagen moet bij Lages komen: zijn opsporingsbevoegdheid is ingetrokken, omdat hij zichzelf verrijkt met geld dat hij van de opgepakte joden heeft, dat volgens Lages Duitsland toebehoort.
29. Betje pakt in, Riphagen zegt dat zij hem moet helpen bij het pakken van Gerrits groep.
30. Betje vertelt aan Lages over de overval van de Landsdrukkerij.
31. Betje verraadt enkele verzetsmensen door ze een huis aan te bieden, waarna Duitsers het huis binnenvallen.
32. Betje probeert haar persoonsbewijs terug te krijgen van Riphagen. Ze wil niet nog meer mensen verraden, maar Riphagen chanteert haar met haar ouders.
33. Verzetshoofdkwartier: Betje zet het plan in gang en vertelt huilend dat mensen zijn opgepakt. Ze maken een plan.
34. Jan is vroeg in de ochtend bij het politiebureau. Ze gaan proberen de opgepakte mensen te redden, maar ze worden verraden door Betje.
35. Amsterdam, zomer 1944: Lena loopt over straat met een kinderwagen. Als ze thuiskomt loopt Jan de trap af: ze heeft eten voor hem meegenomen. Jan zit ondergedoken en probeert nog steeds Riphagen te vinden.
36. Riphagen en Greetje gaan met de trein, en komen bij een bank. Daar laat hij allemaal kostbaarheden van de Joodse mensen die hij 'geholpen' heeft achter.
37. Betje is in het huis van Riphagen en Greetje om haar persoonsbewijs terug te vragen. Hij bedreigt opnieuw haar ouders.
38. Riphagen zit met wat handlangers te kaarten. Ze vragen of het misschien niet beter is om bij het verzet te gaan nu de Duitsers aan de verliezende hand zijn.
39. Jan hoort op zijn radio dat de geallieerden de Nederlandse grens hebben bereikt. Het is Dolle dinsdag, en we zien soldaten bij het hoofdkwartier papieren verbranden. Lages eist Riphagens auto op. Jan gaat ondertussen in alle haast weg.
40. Jan wil informatie over Riphagen hebben en vraagt dit bij Albert. Die geeft hem het dossier. Hij gaat naar het café waar Riphagen vaker te vinden was, maar daar is hij niet meer.

41. Joop en Riphagen proberen een rode auto te krijgen van hun vaste autodealer. Dat lukt niet, en Riphagen slaat de autodealer dood. Ze gaan weg, en dan komt Jan aan. Niet veel later komt Wim Sanders, samen met Frits, die ook bij dezelfde verzetsgroep zat.
42. Jan belt aan bij Greetje en probeert informatie te krijgen. Greetje gelooft niet dat Riphagen iets verkeerd heeft gedaan en blijft hem vertrouwen.
43. Joop en Dries vluchten naar Assen.
44. Greetje schrijft in oktober een brief aan Riphagen. We zien ondertussen hoe Wim en Jan samenwerken om landverraders op te pakken.
45. Riphagen manipuleert een vrouw die moet vertellen dat ze wapens verbergt.
46. Jan doet onderzoek met Wim, maar hun onderduikadres wordt verraden. Ze vluchten.
47. Ze komen aan bij het geheime archief van Wim Sanders, die Jan wantrouwt: er zijn nu al twee verzetsgroepen van Jan verraden.
48. Jan gaat naar Lena, en vraagt of ze aan iemand verteld heeft waar Jan, Wim en Frits zaten. Ze vertelt dat Albert het wist. Jan vraagt aan Albert waarom hij het wilde weten. Albert vraagt of Jan een goed woordje wil doen voor hem bij het verzet.
49. Jan rijdt in zijn politieauto naar Assen. Hij heeft een gesprek met Riphagen en houdt hem onder schot, wat leidt tot een vuurgevecht. Jan raakt Riphagen en gaat ervan door.
50. Lena schrikt wakker, en hoort iets in huis. Het blijkt Jan te zijn, die denkt dat hij Riphagen heeft gedood en een klein feestontbijt voor hen samen heeft.
51. Voorjaar 1945. Er wordt bij Jan en Lena aangebeld. Een man genaamd Eindhoven van de Nederlandse Unie wil een gesprek met Jan.
52. Jan praat met Eindhoven, die graag het archief van Wim Sanders, die communist is, wil hebben. Ondertussen is er een flashback naar de avond in het geheime archief van Wim van scène 47: Wim wil een nieuw, eerlijk en sociaal Nederland.
53. Mei 1945. De oorlog is voorbij. Albert komt langs bij Lena en Jan om te vertellen dat Riphagen vermoord is. Jan vraagt of Albert voor hem op zoek wil gaan naar 'Bella Tuerlings'. Albert wil dat niet doen.
54. Riphagen loopt door een steegje, naar het huis waar hij en Greetje woonden. Als hij binnenkomt hoort hij een baby huilen. Hij dringt aan bij Greetje dat ze weg moeten, maar hun lift wordt gedood door enkele feestvierende burgers.
55. Ze gaan naar het ouderlijk huis van Greetje, maar ze kunnen niet blijven. Greetje zegt dat het een goed idee is om met het voormalig verzet te gaan praten, omdat ze gewoon informatie willen.

56. Jan belt aan bij Wim, om te zeggen dat Eindhoven Wim een positie wil aanbieden in ruil voor zijn archief. Wim weigert. Dan blijkt dat Riphagen en Greetje bij hem in zijn kantoortje zitten. Riphagen bespeelt ze: hij speelt in op Wims wantrouwen jegens Jan en maakt Jan verdacht. Riphagen moet onderduiken bij Frits.
57. Amsterdam, mei 1945, Riphagen en Frits komen aan bij Frits' huis. Riphagen verblijft in een kamer die op slot kan, maar Riphagen weet het slot te forceren.
58. Riphagen belt zijn mannen op: hij wil dat ze Betje gaan zoeken om haar de mond te snoeren. Ondertussen hoort hij Frits en Wim praten over hoe lang Riphagen nog moet blijven en hoe Wim Jan wantrouwt.
59. Wim en Frits verhoren Dries op tape. Hij noemt allemaal namen en geeft informatie. Ook hierbij maakt hij Jan weer verdacht.
60. Lages wordt ondervraagd door Jan, en vraagt naar het SD-archief. Wim Sanders blijkt het te hebben, die na een ruzie toegeeft en helpt bij het zoeken naar Betje. Ondertussen hoort Riphagen van zijn mannen dat ze niets meer van hem weten willen. Jan vertelt aan Wim dat haar voornaam Betje was, en er gaat bij Wim een belletje rinkelen.
61. Wim vraagt aan Riphagen naar Betje, en zegt dat Betje samenwerkte met Jan om Gerrit te verraden.
62. Frits en Wim willen Betje gaan halen, en laten Riphagen alleen achter. Tegelijkertijd vindt Jan het formulier met Betjes naam erop.
63. Jan komt aan bij het huis van Betje, maar ze is al opgehaald door iemand.
64. Frits komt thuis, met Betje. Frits belt, en op dat moment opent Riphagen de deur en bedreigt Betje, dat hij alsnog haar familie laat vermoorden als ze hem verraadt.
65. Jan komt weer terug bij Eindhoven, en daar zit Betje al voor verhoor. Ze geeft Jan niet de schuld en zegt dat ze alleen werkte. Wim denkt dat Betje Jan probeert te beschermen.
66. Frits hangt op, vertelt Greetje en Riphagen dat er vertraging is. Riphagen vertelt over geld en juwelen in bewaring op de bank, in Luxemburg. Hij stelt voor dat Frits en Greetje at gaan ophalen.
67. Jan confronteert Wim ermee dat hij denkt dat Wim Riphagen verstoopt.
68. Riphagen vertrekt uit het huis, en belt Wim op om te zeggen dat hij even een luchtje aan het scheppen is. Jan staat buiten Wims kantoor te wachten, Wim schrikt van Riphagens telefoontje. Hij klimt uit het raam en gaat naar het café.
69. Weer bij Frits thuis houdt Wim hem onder schot, en onthult dat hij alles van de voorgaande weken bij elkaar heeft gelogen.

70. Als Greetje en Frits terugkomen bij het huis, geeft Greetje het blikje met de foto's van de Joodse mensen die Riphagen heeft verraden.
71. Jan en Betje praten, hij vraagt waarom ze Riphagen beschermt. Frits komt thuis en ziet een bebloede Wim, Frits moet hem helpen de grens over te gaan. Tegelijkertijd vertelt Betje waar Riphagen zit, en Jan stuift ervandoor.
72. Jan komt bij Frits aan en daar blijkt hij te laat te zijn. Er knapt iets bij hem en hij houdt Frits onder schot.
73. Jan zegt tegen Eindhoven dat alle grenzen dicht moeten omdat Riphagen ontsnapt. Eindhoven wil niet helpen omdat hij dan gezichtsverlies zal lijden.
74. Als Frits vertelt dat Riphagen zou bellen voor Greetje als hij veilig de grens over was, ziet Jan een nieuw plan.
75. Jan en Frits confronteren Greetje met de feiten. Eerst gelooft ze het niet, maar als ze Riphagen aan de telefoon heeft, en hij liegt over iets waarover zij de waarheid weet, gelooft ze het eindelijk wel. Ze helpt Jan en Frits.
76. Jan komt bij Lena om te vertellen dat hij Riphagen heeft gevonden. Hij belooft haar dat het hierna klaar is.
77. Jan gaat de grens over, en hij vindt Riphagen. Riphagen raakt licht in paniek, maar weet zich te beheersen en probeert zich er alsnog uit te manipuleren. Dat lukt hem niet, maar Jan maakt een fout. Riphagen laat hem stikken en laat hem op de weg achter. Hij neemt de auto en rijdt over hem heen. In de tekst lezen we dat Riphagen ontkomt en nooit verantwoordelijk wordt gehouden voor zijn daden.

Bibliografie

Literatuur

- Albers, Rommy, Jan Baeke, en Rob Zeeman, ed., *Film in Nederland* (Amsterdam 2004).
- Blom, J.C.H., 'Het leed, de vastberadenheid en de mooie vrede. Het nationaal monument op de Dam', in: N.C.F. van Sas ed., *Waar de blanke top der duinen. En andere vaderlandse herinneringen* (Amsterdam 1995) 137–150.
- Bordwell, David, Kristin Thompson, en Jeff Smith, *Film art: an introduction* (Eleventh edition; New York 2017).
- Burgoyne, Robert, *The Hollywood Historical Film* (Oxford 2008).
- Dargis, Manohla, 'What the Movies Taught Me About Being a Woman', *The New York Times* (zp 30 november 2018).
- Dibbets, Karel, 'Filmvertoning in Nederland', in: Rommy Albers, Jan Baeke en Rob Zeeman ed., *Film in Nederland* (Amsterdam 2004) 408–413.
- Dibbets, Karel, 'Het taboe van de Nederlandse filmcultuur: neutraal in een verzuild land', *Tijdschrift voor Mediageschiedenis* 9 (2006) 46–64.
- van Gelder, Henk, *Hollands Hollywood* (Amsterdam 1995).
- Gill, Rosalind, 'Postfeminist media culture. Elements of a sensibility', *European Journal of Cultural Studies* 10 (2007) 147–166.
- Gill, Rosalind, 'Post-postfeminism?: new feminist visibilities in postfeminist times', *Feminist Media Studies* 16 (2016) 610–630.
- van der Heijden, Chris, *Grijs verleden. Nederland en de Tweede Wereldoorlog* (Amsterdam 2002).
- Hesling, Willem, 'The past as story. The narrative structure of historical films', *European Journal of Cultural Studies* 4 (2001) 189–205.
- van den Heuvel, J.H.J., *De moraliserende overheid. Een eeuw filmbeleid* (Utrecht 2004).
- Hofstede, Bart, *Nederlandse cinema wereldwijd* (Amsterdam 2000).
- Kloek, Els, *Vrouw des Huizes* (Amsterdam 2009).
- Koivunen, Anu, 'The Promise of Touch: Turns to Affect in Feminist Film Theory', in: Laura Mulvey en Anna Backman Rogers ed., *Feminisms. Diversity, Difference and Multiplicity in Contemporary Film Cultures* (Amsterdam 2015) 97–110.
- Kooijman, Jaap, *Fabricating the Absolute Fake. America in Contemporary Pop Culture* (Amsterdam 2013).
- McRobbie, Angela, 'Post-feminism and popular culture', *Feminist Media Studies* 4 (2004) 255–264.

Portegijs, Wil, 'Jonge vrouwen van nu. Opvattingen van jonge vrouwen en mannen door de tijd vergeleken.', *Tijdschrift voor Genderstudies* 13 (2010) 4–15.

Ribberink, Anneke, 'De tegenstrijdige impact van de tweede feministische golf', *Nieuwste Tijd* 1 (2001) 21–37.

Rosenstone, Robert A., 'The Historical Film as Real History', *Film-Historia* 5 (1995) 1–12.

Scheenstra, Nathalie, 'Van anti-heroïek naar nationale helden. Onderzoek naar de veranderingen in de Nederlandse historische films in relatie tot de maatschappelijke ontwikkelingen in de Nederlandse nationaliteit' (Utrecht 2018).

Smelik, Anneke, 'Feminist Film Theory', in: Pam Cook ed., *The Cinema Book* (3de druk; Londen 2007) 491–504.

Smelik, Anneke, 'Lara Croft, Kill Bill en de strijd om theorie in feministische filmwetenschap', in: Rosemarie Buikema en Iris van der Tuin ed., *Gender in media, kunst en cultuur* (Bussum 2007) 187–201.

Tasker, Yvonne, 'Enchanted (2007) by Postfeminism. Gender, Irony and the New Romantic Comedy', in: Hilary Radner en Rebecca Stringer ed., *Feminism at the Movies. Understanding Gender in Contemporary Popular Cinema* (New York 2011) 67–79.

Tijsseling, Anna, 'De tweede feministische golf in Nederland. Een historiografische inleiding', *Leidschrift* 30 (2015) 7–25.

van der Tuin, Iris, 'Feminisme als strijdtoneel: Simone de Beauvoir en de geschiedenis van het feminisme', in: Rosemarie Buikema en Iris van der Tuin ed., *Gender in media, kunst en cultuur* (Bussum 2007) 15–32.

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

van Vree, Frank, *In de schaduw van Auschwitz. Herinneringen, beelden, geschiedenis* (Groningen 1995).

Zemon Davis, Natalie, "'Any resemblance to persons living or dead": film and the challenge of authenticity', *Historical Journal of Film, Radio and Television* 8 (1988) 269–283.

Websites

Beekman, Bor, 'Riphagen schetst opportunistische Hollander in oorlogstijd' (versie 22 september 2016) <https://www.volkskrant.nl/cultuur-media/riphagen-schetst-opportunistische-hollander-in-oorlogstijd~b583b8b6/> (geraadpleegd op 12 januari 2020).

Dargis, Manohla, 'What the Movies Taught Me About Being a Woman', *The New York Times* (zp 30 november 2018), <https://www.nytimes.com/interactive/2018/11/30/movies/women-in-movies.html> (geraadpleegd op 8 januari 2020).

‘Drie miljoen bezoekers voor musical Soldaat van Oranje’, *Omroep West* (zp 24 november 2019), <https://www.omroepwest.nl/nieuws/3968754/Drie-miljoen-bezoekers-voor-musical-Soldaat-van-Oranje> (geraadpleegd op 8 januari 2020).

Dwarswaard, Marieke, ‘Gendergeschiedenis in Nederland. Stand van Zaken’. <http://www.gendergeschiedenis.nl/index.php/gendergeschiedenis/dossiers/232-gendergeschiedenis-in-nederland-stand-van-zaken> (geraadpleegd 5 januari 2020).

‘Ik ook van jou’, <https://www.filmfestival.nl/archief/ik-ook-van-jou/> (geraadpleegd op 16 januari 2020).

‘Komt een vrouw bij de dokter’, <https://www.filmfestival.nl/archief/komt-een-vrouw-bij-de-dokter/> (geraadpleegd op 16 januari 2020)

‘Oesters van Nam Kee’, <https://www.filmfestival.nl/archief/oesters-van-nam-kee> (geraadpleegd op 16 januari 2020)

‘Recensieoverzicht: Jeroen van Koningsbrugge overtuigt met Riphagen’ (versie 22 september 2016) <https://www.nu.nl/film/4325413/recensieoverzicht-jeroen-van-koningsbrugge-overtuigt-met-riphagen.html> (geraadpleegd op 12 januari 2020).

‘Riphagen’, *VPRO cinema*. <https://www.vpro.nl/cinema/films/film~12048903~riphagen~.html> (geraadpleegd op 12 januari 2020)

‘Zwartboek’, *VPRO cinema* (geraadpleegd op 11 januari 2020)
<https://www.vpro.nl/cinema/films/film~1930943~zwartboek~.html>.

Films

Kuijpers, Pieter, reg. *Riphagen*. Amsterdam: Pupkin Film, 2016. Netflix.

Verbong, Ben, reg. *Het meisje met het rode haar*. Meteor Filmproductie, 1981. DVD.

Verhoeven, Paul, reg. *Soldaat van Oranje*. Amsterdam: Tuschinski Film Distribution, 1977. DVD.

Verhoeven, Paul, reg. *Zwartboek*. Amsterdam: A-Film, 2006. DVD.