

---

# “ZEELAND BESTAAT NIET MEER”

---

Cultureel geheugen van de Watersnoodramp in *De Storm*

Bachelor eindwerkstuk/honours thesis Media en Cultuur

Stef Bax 5910587

Begeleidend docent: Ansje van Beusekom

2020-2021 blok 2

30-01-2021



Universiteit Utrecht

## Samenvatting

De film *De Storm* geeft een representatie van de Watersnoodramp van 1953. In dit onderzoek wordt gekeken naar de constructie van cultureel geheugen door deze film te analyseren aan de hand van de vijf processen die Ann Rigney opstelde als onderdeel van wat zij noemt 'cultural memory'. Cultureel geheugen is het fenomeen dat voorkomt als er in de publieke sfeer van een gemeenschap 'herinneringen' worden gevormd door middel van medialisatie. Deze herinneringen leiden tot een collectief begrip van het verleden. Dit analysemodel hanteer ik als alternatief voor Robert A. Rosenstone's theorie over film als 'mode of historical thought'. De nadruk van het onderzoek ligt hierdoor minder op de vergelijking tussen de werkelijke geschiedenis en de film. Onderzoek aan de hand van cultureel geheugen richt zich meer op de manieren van herinneren en de oorsprong van de herinnering. De vijf processen die Rigney beschrijft zijn 'selectie', 'convergentie', 'recursiviteit', 'modelleren' en 'vertaling en overdracht'. Deze processen komen naar voren door de keuzes in beeldmateriaal die de filmmakers hebben gemaakt, de locatie, tijd en historische gebeurtenissen die worden afgebeeld in de film en de contrasterende identiteiten van verschillende personages of groepen.

Naast een analyse van de film is er ook gekeken hoe andere 'herinneringen' de Watersnoodramp in beeld brengen. Hiervoor zijn drie andere objecten onderworpen aan een vergelijkende analyse. Hieruit werd geconstateerd dat de bronnen met elkaar samenhangen en één bron, het boek *De Ramp* van Kees Slager, veelbetekenend is geweest voor het latere culturele geheugen van de Watersnoodramp. Er zijn verschillen in vorm en overeenkomsten in thema's tussen de onderzochte 'herinneringen'. Uit de bronnen zelf en parateksten als recensies bleek dat elk van de herinneringen het gesprek rond de Watersnoodramp op gang bracht of dat hier in ieder geval een poging toe werd gedaan. Cultureel geheugen draait om de omgang met het verleden door de mensen in het heden. Het is een actief proces dat nieuwe vormen krijgt en onderhevig is aan remediatie met als doel om het verleden te behouden, of juist terug te brengen en over te dragen aan een nieuwe generatie.

# Inhoudsopgave

Introductie .....	1
Theoretisch kader .....	3
Methode .....	9
Analyse.....	11
Conclusie.....	25
Bibliografie.....	27
Bijlage 3 – Verantwoording Honours thesis .....	30

## Introductie

Wat blijft er over van een gebeurtenis als die twintig jaar in het verleden ligt, of zeventig? Welke manieren gebruikt een gemeenschap om tragedies, overwinningen of koersveranderingen te herinneren? Herinnering leeft voort, ook in de mensen die een gebeurtenis niet mee hebben gemaakt. Het verleden wordt herdacht, beschreven, verfilmd, er worden musea opgericht, op scholen wordt er over geleerd en aan universiteiten wordt geschiedenis bestudeerd. Het vertellen van verhalen verbindt gemeenschappen met elkaar en met hun verleden. Maar, niet alles kan herinnerd worden. Het merendeel van details en gebeurtenissen worden vergeten. Er wordt in het heden actief geselecteerd wat herinnerd wordt en wat we beschouwen als belangrijke en vormende gebeurtenissen die moeten worden overgedragen aan de volgende generaties. Deze herinneringen komen in de publieke sfeer terecht door medialisatie, bijvoorbeeld als boek of film. Het genre van historische fictie is breed vertegenwoordigd in het Nederlandse filmlandschap. Deze films gaan vaak over de Tweede Wereldoorlog of de Gouden Eeuw en het slavernijverleden en leggen voornamelijk de nadruk op trauma uit het verleden. Zo ook in de speelfilm *De Storm* (Ben Sombogaart, 2009), die de Watersnoodramp van 1953 op het witte doek bracht.

Tijdens de Watersnoodramp kwamen in Nederland 1836 mensen om het leven als gevolg van een zware noordwesterstorm die samenviel met een springtij en ertoe leidde dat op meerdere plaatsen in Zuid-Holland, Zeeland en Noord-Brabant de dijken doorbraken. *De Storm* vertelt het verhaal van Julia, een ongehuwde moeder die tijdens de Watersnoodramp van 1953 haar baby kwijtraakt. Tijdens haar zoektocht om hem terug te vinden wordt ze geholpen door Aldo, de broer van de vader van het kind. Julia en Aldo leggen een tocht af door het overstroomde Zeeland en komen bij een toevluchtoord waar veel overlevenden zich hebben verschanst. Julia is verstoten door haar dorpsgenoten, die ontevreden zijn met haar aanwezigheid, omdat ze niet getrouwd was toen ze haar kind kreeg. Krina, een weduwe die haar kind en man is verloren in een auto-ongeluk verbergt het kind van Julia. Hier komt Julia echter pas achttien jaar na de ramp achter tijdens een herdenkingsceremonie bij de Deltawerken.<sup>1</sup>

*De Storm* is de eerste en tot nu toe enige fictiefilm waarin de Watersnoodramp wordt verbeeld. Dit onderzoek is gericht op de manier waarop de film deze Watersnoodramp in beeld brengt en deel wordt van het proces van herinnering. De film is hiervoor onderworpen aan de volgende onderzoeksvraag: *Hoe wordt cultureel geheugen gerepresenteerd en geconstrueerd*

---

<sup>1</sup> Nijenhuis, Johan en Alain de Levita, *De Storm*, geregisseerd door Ben Sombogaart. Nederland: Universal Pictures, 2009, DVD.

*in de speelfilm De Storm? Deze onderzoeksvraag is verder uiteengezet in de volgende deelvragen: Hoe komen de processen 'selectie', 'convergentie', 'recursiviteit', 'modelleren' en 'vertaling en overdracht' naar voren in de constructie van cultureel geheugen in De Storm? Hoe speelt Nederlandse identiteit een rol in de constructie van cultureel geheugen in De Storm? Hoe verhoudt de constructie van cultureel geheugen in De Storm zich tot andere vormen van cultureel geheugen rondom de Watersnoodramp van 1953?*

## Theoretisch kader

In 2015 deed historicus Robert A. Rosenstone een oproep voor meer onderzoek in het academische veld naar de vraag of historiefilm geschiedenis kan 'doen'. Oftewel: draagt film bij aan het proces dat de overblijfsels van het verleden tot geschiedenis maakt?<sup>2</sup> Hij noemt de film die zich bezighoudt met het construeren van een wereld uit het verleden 'historiefilm' in plaats van 'historische film', omdat de tweede term ook zou kunnen verwijzen naar een film die wordt geclassificeerd als belangrijk voor het medium of genre. Volgens Rosenstone vormt film de manier waarop mensen met het verleden omgaan. Hij bespreekt in het boek *A Companion to The Historic Film* de historiefilm als "mode of historical thought". Zijn onderwerp is de film *Reds* (1981, Warren Beatty), over het leven van John Reed. Rosenstone was eerder kritisch over die film op basis van historische onnauwkeurigheid. In het boek reflecteert hij op zijn eerdere kritiek. Hij stelt dat de film aan alle eisen voldoet om te kunnen worden gezien als geschiedschrijving en evenredig is aan een chronologie geschreven door een historicus.<sup>3</sup> Hij stelt voor dat de historiefilm moet worden omarmd in de academische traditie en serieus moet worden genomen als geschiedschrijving door zowel historici als filmwetenschappers. Dit kan bijdragen aan de visualisatie van ons verleden en een rijkere en gestructureerde impressie van het menselijk bestaan.<sup>4</sup>

Wellicht in strijd met de theorie van Rosenstone, beschouw ik *De Storm* als historiografie niet gelijkwaardig aan het non-fictie boek *De Ramp: Een reconstructie van de watersnood van 1953* geschreven door Kees Slager.<sup>5</sup> Beide teksten zijn een geordende selectie van gebeurtenissen, geïnterpreteerd door de makers. Omdat ik achter in het boek een lijstje vind met ooggetuigen en bronnen en aan het einde van de film de illusie wordt doorbroken met een lijstje acteurs en filmmakers neem ik aan dat het één geschiedschrijving is en het ander niet. Beide teksten zouden kunnen worden gezien als geschiedschrijving volgens de eisen die Rosenstone heeft gebruikt om te bepalen of iets geschiedschrijving is. Deze lijst heeft Rosenstone samengevat uit Donald L. Kelley's tekst, *Faces of History: Historical Inquiry from Herodotus to Herder*.

- 1 History preserves and celebrates the memory of notable events and persons.
- 2 History is didactic, providing moral or political lessons, usually on the grounds

---

<sup>2</sup> Robert A. Rosenstone, "Reflections on What the History Filmmaker Does (to History)," in *Film, History and Memory*, red. Jennie M. Carlsten en Fearghal McGarry (Hampshire: Palgrave Macmillan, 2015), 184-5.

<sup>3</sup> Robert A. Rosenstone, "The History Film as Mode of Historical Thought," in *A Companion to the Historical Film*, red Robert A. Rosenstone, en Constantin Parvulescu (Malden: Wiley-Blackwell, 2013), 82-3.

<sup>4</sup> *Ibid.*, 86.

<sup>5</sup> Kees Slager, *De Ramp: Een Reconstructie Van De Watersnood Van 1953*, Uitgebr. en herz. Versie (Amsterdam: Atlas, 2003).

that human nature, despite different customs, is at bottom the same.  
3 History is a form of self-knowledge, or the search for self-knowledge.  
4 History is a form of wisdom, a way of extending human horizons backward and forward in time, and beyond local experience and concerns.<sup>6</sup>

Desondanks blijft mijn vertrouwen in de tekst van Rosenstone haken op het gebied van feitelijke onjuistheden, ofwel de fictie in de film ten opzichte van de verzamelde data in het boek. De fictieve elementen van de historiefilm zijn volgens Rosenstone noodzakelijk voor het aanbrengen van een structuur waarbinnen het verleden op het scherm gebracht kan worden zodat het vatbaar is voor de toeschouwer. Bij *De Storm* lijkt het echter alsof de representatie van het verleden niet een einddoel is dat noodzakelijk fictie vereist. De film is in eerste instantie een vorm van entertainment, niet van historische informatie.

Dit is waar de film naar mijns inziens het gebied van geschiedschrijving verlaat en dat van 'cultural memory' betreedt. Om het verschil tussen die twee categorieën te verduidelijken zal eerst cultureel geheugen worden toegelicht. Ann Rigney bespreekt in haar tekst "Plenitude, Scarcity and the Circulation of Cultural Memory" een nieuw perspectief op collectief geheugen. Collectief geheugen kan worden gedefinieerd als: de herinnering aan het verleden van een gemeenschap die niet in het geheugen van één iemand zich afspeelt, maar juist gedeeld is.<sup>7</sup> Ze gaat met haar theorie in tegen de manier van denken over herinnering die zij het 'original plenitude and subsequent loss' model noemt.<sup>8</sup> Het oude model (onder andere gehanteerd door filosoof Maurice Halbwachs, die als eerste collectief geheugen conceptualiseerde) gaat uit van een overvloed aan gebeurtenissen om te herinneren, die vervolgens voor een groot deel verloren raken doordat er simpelweg te veel is en er dingen vergeten worden.<sup>9</sup> Rigney stelt daarentegen dat gedeeld geheugen collectief wordt geconstrueerd in het heden. Cultureel geheugen is dus een actief proces aan de hand van tekstualisatie, communicatie en media-uitingen. Ook op collectief niveau.<sup>10</sup> Ze schaaft zichzelf hiermee onder het sociaal constructivisme en baseert zich voor een groot deel op het werk van Jan en Aleida Assmann en Michel Foucault.<sup>11</sup> Het model voor het analyseren van 'cultural memory' dat Rigney opstelt is onderverdeeld in vijf processen.

De eerste hiervan is 'selectie', het selecteren van de gebeurtenissen die tot het cultureel geheugen zullen behoren. Elke culturele herinnering is onderhevig aan het proces van selectie. Er wordt altijd bewust of onbewust een deel van de eindeloze potentiële herinneringen

---

<sup>6</sup> Rosenstone, "Reflections," 82.

<sup>7</sup> Ann Rigney, "Plenitude, Scarcity and the Circulation of Cultural Memory," In *Journal of European Studies* 35, Nr. 1 (Sage, 2005): 11-28.

<sup>8</sup> *Ibid.*, 12.

<sup>9</sup> *Ibid.*, 12.

<sup>10</sup> *Ibid.*, 14.

<sup>11</sup> *Ibid.*

gekozen om te herinneren. Deze selectie wordt gestuurd door de relevantie voor het heden. Dit zorgt ervoor dat herinneringen schaars zijn en de selectie die overblijft slechts een klein deel is van alles dat theoretisch herinnerd zou kunnen worden. Cultureel geheugen is dus ‘werkend’ en actief, ten opzichte van ‘gearchiveerd’ en stilstaand.<sup>12</sup>

Het tweede proces is ‘convergentie’, het samenvallen van de handeling van herinneren op één entiteit, bijvoorbeeld een plaats of monument. Door een plek (fysiek of virtueel) te verbinden met een herinnering wordt dit een zogenaamde ‘lieux de memoire’ (plaats van herinnering). Dit zorgt ervoor dat die plek symbool komt te staan voor die herinnering en zelfs andere herinneringen aan kan trekken.<sup>13</sup> Een voorbeeld hiervan is het Nationaal Monument op de Dam, een monument voor de herdenking van de slachtoffers van de Tweede Wereldoorlog op 4 mei. De Nationale Dodenherdenking en het monument hebben de herinnering van andere oorlogen aangetrokken die na de Tweede Wereldoorlog plaatsvonden. Zo komt door convergentie de Nationale Dodenherdenking symbool te staan voor alle slachtoffers van oorlog.

‘Recursiviteit’ draait om de herhaling van de handeling van herinneren omtrent een specifieke gebeurtenis waardoor die herinnering in stand blijft. Een deel van het verleden kan op meerdere manieren worden blijven herinnerd en gemoderniseerd om zich zo te verspreiden over een gemeenschap. Ook kan een herinnering onderdeel worden van een ritueel (zoals een herdenking) waardoor het herhaald blijft worden.<sup>14</sup>

Het proces van ‘modelleren’ heeft te maken met het vinden van een gepaste manier om te herinneren. Sommige herinneringen zijn te gevoelig en worden liever vergeten, ook collectieve herinneringen. Hiernaast is van sommige delen van het verleden simpelweg niet genoeg overgebleven aan archief- of beeldmateriaal, dit kan de keuze voor het medium beïnvloeden.<sup>15</sup> Het argument van Rosenstone over de noodzaak van fictie in historiefilms kan hier ook onder geschaard worden.

Het laatste proces dat Rigney beschrijft noemt ze ‘translation en transfer’, ofwel ‘vertaling en overdracht’. Dit proces vormt de herinnering zodat die aansluit bij de huidige sociale kaders. Een voorbeeld hiervan is het focussen op vrouwelijke karakters uit de geschiedenis in het huidige tijdperk van vrouwenemancipatie.<sup>16</sup> Vertaling en overdracht kan een licht schijnen op gemarginaliseerde groepen en hun verhalen vertellen, die voorheen wellicht weinig of geen aandacht kregen. Cultureel geheugen is onderhevig aan discontinuïteit, waar ‘zwarte bladzijden’ eerst in de doofpot werden gestopt komen later andere perspectieven naar boven. Deze processen geven vorm aan het culturele geheugen van een samenleving die

---

<sup>12</sup> Rigney, “Plenitude” 17-8.

<sup>13</sup> Ibid., 18-9.

<sup>14</sup> Ibid., 20-1.

<sup>15</sup> Ibid., 21-3.

<sup>16</sup> Ibid., 24.



juist ontstaat door schaarste van actieve herinnering, in plaats van door overvloed aan geheugen.<sup>17</sup> De processen hebben veel raakvlakken en zijn vaak tegelijkertijd in werking.

Het concept cultureel geheugen biedt een analysemodel dat toegepast kan worden op film. Rosenstone probeert enkel te besluiten of de historiefilm in het academische discours van 'geschiedenis' opgenomen zou moeten worden, zonder duidelijke vorm van analyse. Geheugen wordt traditioneel gezien als een belichaamde en individuele connectie met het verleden. Geschiedenis zou daarentegen onpersoonlijk zijn en zich afspelen buiten individuele ervaringen. Robert Burgoyne beargumenteert dat in de huidige mediacultuur de geschiedenis vaak wordt verwerkt in een ervaring die de subjectiviteit van de individuele toeschouwer aanspreekt en vormt. Hij stelt dat geschiedenis is vervangen door de continue representatie van het verleden. Deze representaties vormen een collectief geheugen gebaseerd op ervaringen opgedaan bij zogenoemde 'lieux de memoires' (plaatsen van herinnering).<sup>18</sup>

Filmwetenschapper en historicus Thomas Elsaesser benadrukt de precare grens tussen geschiedenis en geheugen in de tijd van digitale beeldmanipulatie:

History, when it is not just what's past, but what's being passed on, seems to have entered a conceptual twilight zone, not least because it has become a past that cinema and television can 'master' for us by digitally remastering archival material. While memory, especially when contrasted with history, has gained in value as a subject of public interest and interpretation, history has become the very signifier of the inauthentic . . . the false and the falsifiable . . . merely designating what is left when the site of memory has been vacated by the living. With the audio-visual media effortlessly re-presenting that site, however, the line where memory passes into history has become uncertain.<sup>19</sup>

Het onderscheid dat Elsaesser hier maakt tussen geschiedenis als verleden en hetgeen wat wordt doorgegeven is vergelijkbaar met het nieuwe perspectief uit de theorie van Rigney. Mijn voorstel is om de historiefilm te zien als onderdeel van de constructie van cultureel geheugen, als alternatief voor Rosenstone's 'mode of historical thought'. De nadruk van het onderzoek ligt hierdoor minder op de vergelijking tussen de werkelijke geschiedenis en de film. Onderzoek aan de hand van cultureel geheugen richt zich juist meer op de manieren van herinneren en de oorsprong van de herinnering. Het onderzoek is meer gegrond in de

---

<sup>17</sup> Ibid., 23-4.

<sup>18</sup> Robert Burgoyne, "Memory, History and Digital Imagery in Contemporary Film," in *Memory and Popular Film*, red. Paul Grainge, 220-38 (Manchester University Press, 2003), 225.

<sup>19</sup> Thomas Elsaesser, "Subject Positions, Speaking Positions: From Holocaust, Our Hitler, and Heimat to Shoah and Schindler's List," in *The Persistence of History*, red. Vivian Sobchack, 145-85 (New York: Routledge, 1996), p. 145.

identiteitsvorming en betekenisgeving in de manier waarop een gemeenschap haar verleden verbeeldt.

Film als onderdeel van het collectieve culturele geheugen manifesteert zich als, wat Alison Landsberg noemt, een ‘prothetische herinnering’, een herinnering die publiekelijk circuleert, maar toch belichaamd wordt door individuen die de herinnering internaliseren als gevolg van interactie met culturele technologieën, waaronder film.<sup>20</sup> Hoewel dit geen authentieke herinneringen zijn die de toeschouwer heeft meegemaakt, worden ze wel gevoeld, ervaren. De prothetische herinnering wordt meegenomen in de persoonlijke ervaringen van de toeschouwers en zo kunnen zij zich verbinden met een collectief en cultureel verleden.<sup>21</sup>

Een cultureel geheugen ontstaat in een collectief, een gemeenschap. Een historiefilm die op een nationaal publiek is gericht, zoals *De Storm*, doet aanspraak op het nationale culturele geheugen en kan hier dus ook aan bijdragen. Benedict Anderson beschreef in het boek *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* dat gedrukte taal van essentieel belang was bij het vormen van de door hem genoemde ‘verbeelde gemeenschap’, die de basis vormde voor de moderne natie.<sup>22</sup> Pamela Pattynama analyseerde de film *Oeroeg* (Hans Hylkema, 1993) op basis van nationale identiteit en zei het volgende over de theorie van Anderson:

While Benedict Anderson (25, 204) has explained how the “old-fashioned novel” provided the technical means for representing and remembering the imagined nation, cinematic spectacle with its immediate and engaging image influences collective memory to a much greater extent than print.<sup>23</sup>

Ik sluit me aan bij Pattynama’s standpunt dat film een grotere impact kan hebben op het culturele geheugen dan geprint materiaal. Om terug te komen op de prothetische herinnering geeft film een directere ervaring mee aan de toeschouwer.

Socioloog Anthony Smith brengt in het boek *National Identity* nationaliteit in verband met identiteit. Hij legt uit dat ieder persoon, naast het hebben van een individuele identiteit, deel is van ‘wij-groepen’. Dit is niet alleen op nationaal niveau, maar ook op basis van gender of familie bijvoorbeeld.<sup>24</sup> Smith stelt dat er dus niet één nationale identiteit aan te wijzen is.

---

<sup>20</sup> Alison Landsberg, *Prosthetic memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture* (Columbia University Press, 2004) p.25-6

<sup>21</sup>Ibid., 33.

<sup>22</sup> Benedict Anderson, *Imagined Communities Reflection on the Origin and Spread of Nationalism* (London/New York: Verso, 1991).

<sup>23</sup> Pamela Pattynama, “The Colonial Past in the Post-colonial Present: Cultural Memory, Race and Gender in Dutch Cinema,” in *Migrant Cartographies: New Cultural and Literary Spaces in Post-Colonial Europe*, red. Sandra Ponzanesi en Daniela Merolla (Lanham: Lexington Books, 2010), 230.

<sup>24</sup> Anthony D. Smith, *National Identity* (London: Penguin Books,1991),15-17.

Er is sprake van een meervoud van nationale identiteiten.<sup>25</sup> In *De Storm* komen meerdere overlappende ‘wij-groepen’ aan bod, de Nederlanders, de Zeeuwen, de Zuid-Hollanders, de gereformeerden, specifieke gezinnen, een ‘wij-groep’ kan overlappen met anderen en groot of klein zijn. Deze ‘wij-groepen’ zijn onderwerp en voor een groot deel maker van het cultureel geheugen dat in de film wordt geconstrueerd of herhaald.

Historici Eric Hobsbawm en Terence Ranger, tijdgenoten van Anderson, bespreken ook het ontstaan van het nationalisme, maar leggen in tegenstelling tot Anderson de nadruk in hun werk op het vormen van mythes en legendes.<sup>26</sup> De bundel *The Invention of Tradition* is daarbij toonaangevend. De huidige nationale samenlevingen bestaan bij de gratie van traditie, waarvan vele minder oud zijn dan ze lijken. Die tradities noemen Hobsbawm en Ranger ‘invented traditions’.<sup>27</sup> Het ‘uitvinden’ van tradities kan worden beschouwd als het proces van formalisering en ritualisering, vaak gepaard met referenties naar het verleden om continuïteit in de geschiedenis van een natie te creëren.<sup>28</sup> Tradities en mythes zijn een interessant onderdeel van het culturele geheugen van een gemeenschap. Ze kunnen een vorm zijn van verbale voortzetting van morele lessen. De ‘uitgevonden traditie’ kan in het collectieve geheugen een verandering doormaken waardoor het verankerd raakt in de samenleving, zonder een duidelijke oorsprong.

Over het onderwerp van morele lessen en relevantie in de selectie van cultureel geheugen is de theorie van historicus Piet Blaas uit zijn tekst “De Gouden Eeuw: Overleefd en Herleefd”. Hierbij maakt hij het onderscheid tussen het ‘overleven’ of ‘herleven’ van het verleden. Waarbij overleven refereert naar het behouden van een kritische afstand tot het besproken onderwerp. Bij deze kritische afstand ziet men in dat er discontinuïteiten zijn in de geschiedenis en verschillen in de mentaliteit van de mensen van toen en nu. ‘Herleven’ houdt in dat deze afstand er niet is en het verleden wordt gebruikt voor lessen in het heden. Het verleden wordt geactualiseerd en er worden overeenkomsten gezocht in de mentaliteit van de mensen van toen en nu.<sup>29</sup> Bij het ‘herleven’ van het verleden wordt dus gezocht naar relevantie voor het heden. Die relevantie bepaalt voor een deel de selectie en van herinneringen in het culturele geheugen, zoals eerder vermeldt bij de bespreking van het proces ‘selectie’.

---

<sup>25</sup> Ibid., 16-17.

<sup>26</sup> Eric Hobsbawm, en T. O. Ranger, *The Invention of Tradition* (Cambridge: Canto Classics, 2012).

<sup>27</sup> Ibid., 1.

<sup>28</sup> Ibid., 4.

<sup>29</sup> Piet Blaas, “De Gouden Eeuw: Overleefd en herleefd. Kanttekeningen bij het beeldvormingsproces in de negentiende eeuw,” in *Geschiedenis en nostalgie: De historiografie van een kleine natie met een groot verleden*, 42-60 (Hilversum: Verloren, 2000).

## Methode

Om de onderzoeksvraag en deelvragen te beantwoorden is er een thematische analyse van de film *De Storm* uitgevoerd aan de hand van een analyseprotocol. In dit analyseprotocol werden alle gegevens die van belang worden geacht voor het analyseren van cultureel geheugen genoteerd. De film is opgedeeld in zeven sequenties gebaseerd op narratieve ontwikkelingen. Vervolgens is de film onderverdeeld in 59 gebeurtenissen die in chronologische volgorde zijn genummerd en voorzien van een tijdscode. Een 'gebeurtenis' kan de vorm hebben van een gesprek, een handeling, een ontwikkeling zonder personages of een titelbeeld. Deze gebeurtenissen zijn vervolgens gebruikt als aanknopingspunt om de gegevens die nodig zijn voor de analyse van cultureel geheugen te structureren. Het analysemodel van Rigney voor cultureel geheugen bestaat uit vijf processen, per proces zijn categorieën opgesteld om ze aan te kunnen tonen in de film. Voor de processen selectie en convergentie waren dit: de diëgetische plaats en tijd en welke personages betrokken waren bij de gebeurtenis. Voor het proces modelleren is gekeken naar de keuze van medium, of de gebeurtenissen fictief waren en naar het type beeldvergarings: filmopnames, originele bronnen en computer gegenereerde beelden. Voor het proces vertaling en overdracht en het bestuderen van de Nederlandse identiteit in de film werden de uitingen van de personages en decor gecategoriseerd in categorieën die zijn vastgesteld nadat de film een eerste keer is bekeken. Deze categorieën zijn: 'landschap', 'rampbeelden', 'beeld van een ander', 'zelfbeeld', 'religie', 'morele waarden en tradities en mythes'. Aan de hand van deze data is ook deelvraag twee beantwoord. In het vervolg van dit onderzoek wordt naar het analyseprotocol verwezen door middel van een nummering: (nr. x).

Recursiviteit vergde een andere aanpak, omdat recursiviteit zich niet afspeelt binnen één herinnering. Om het proces recursiviteit in kaart te brengen is er gekeken naar een aantal andere bronnen, die geselecteerd zijn om een corpus te creëren dat divers is in de vormen van herinnering. Helaas is een volledige schets van het cultureel geheugen omtrent de Watersnood een te grote opgave voor dit onderzoek, hiervoor zouden een groot aantal boeken, documentaires, musea en herdenkingsdiensten moeten worden geanalyseerd. Ik heb me beperkt tot de volgende bronnen: De eerdergenoemde reconstructie van de Watersnood, geschreven door Kees Slager: *De Ramp*. Hiernaast analyseerde ik een NOS web-pagina getiteld *Watersnood: een reconstructie van de watersnoodramp in 1953*, die grotendeels gebaseerd is op het boek van Slager. Ten derde is een podcast in het onderzoek opgenomen getiteld: *Verdronken Verdriet*. Deze podcast gaat over de familie van journaliste Lisa Bom, hoe zij de ramp hebben meegemaakt en hoe ze hier later mee om zijn gegaan. Bij het analyseren van deze drie 'herinneringen' is er gelet op overeenkomsten en verschillen met *De*

*Storm*. Voor de podcast is een tweede analyseprotocol opgesteld om beter te kunnen noteren op welk moment er een overeenkomst of verschil wordt geobserveerd. Dit tweede analyseprotocol wordt aangeduid als: (AP2 nr. x). Aan de hand van de data verzameld uit de analyse van deze drie bronnen is deelvraag drie beantwoord, naast het beantwoorden van de vraag hoe het proces recursiviteit aan bod komt bij *De Storm* aangezien dit proces afhankelijk is van meerdere herinneringen.

## Analyse

### Originele bronnen en rampbeelden

*De Storm* opent met een radiobericht dat oorspronkelijk werd uitgezonden in de avond van 31 januari 1953:

Bericht van de stormvloedwaarschuwingsdienst:

Boven het noordelijke en westelijke deel van de Noordzee woedt een zware storm tussen noordwest en noord. Het stormveld breidt zich verder over het zuidelijke en oostelijke deel van de Noordzee uit. Verwacht mag worden dat de storm de hele nacht zal voortduren. Daarom werden vanmiddag om half zes de groepen Rotterdam, Willemstad en Bergen op Zoom gewaarschuwd voor gevaarlijk hoog water (nr. 1).

De titel van de film komt in beeld, met als achtergrond computer gegenereerde beelden (CGI) van de stormende Noordzee. Het combineren van een authentieke audiobron uit de tijd zelf en de beelden die gemaakt zijn voor de film zorgt vanaf het eerste moment in de film voor contrast. Aan de ene kant krijgt de toeschouwer een eenduidige representatie van het verleden in de vorm van een primaire historische bron, aan de andere kant wordt er een moderne technologie gebruikt om hetzelfde verleden na te bootsen. Zowel het authentieke als het kunstmatige hebben als functie om de toeschouwer te informeren welk moment in de tijd de film zich afspeelt. De storm is op komst. De beelden van stormend water introduceren het dreigende gevaar en het radiobericht zet hier kracht aan bij. De toeschouwer wordt door het radiobericht ook geïnformeerd dat de film zich niet in het heden afspeelt. De manier van spreken en geluidskwaliteit zijn verouderd. De opening van de film suggereert hiermee een representatie te zijn van de Watersnoodramp die dicht bij de werkelijke gebeurtenissen blijft. Het proces modelleren speelt hierbij een rol. Het archiefmateriaal versterkt het historische element van de film, als een soort geheugensteuntje dat het een afbeelding van een waargebeurd verleden is.

Ook aan het einde van de film komen beelden uit de archieven voor. Originele beelden van de bouw van de Deltawerken worden tussen twee scènes in geplaatst (nr. 59). Dit laat aan de ene kant de overgang in tijd zien en aan de andere kant plaatst het de film in de historische context van de Nederlandse strijd tegen het water. Het moment dat de personages in de film de Watersnoodramp overleven wordt gesymboliseerd door een nationale overwinning in de strijd tegen het water: de Deltawerken. De selectie van de Haringvlietsluizen brengt een directe oorzaak-gevolg relatie in stand tussen de Watersnoodramp en de bouw van de Deltawerken.

De film wekt de suggestie dat de eerste steen (of zandzak) werd gelegd tijdens de inperking van wateroverlast in de overstroomde gebieden. De werkelijke gebeurtenis krijgt hier betekenis in de film. De emotie die overgebracht wordt op de kijker bestaat uit overwinning, met de bittere ondertoon van verlies dat nog niet is verwerkt. Verbroedering en samenkomst in die bitterzoete overwinning wordt getoond doordat Julia en Aldo, ondanks wat ze hebben meegemaakt, de militairen helpen. De triomfantelijke muziek draagt hieraan bij. Door de film te laten beginnen en eindigen met documentair materiaal uit de periode die de film afbeeldt wordt de plaatsing in het verleden duidelijk en wordt de herinnering binnen de historische context van Nederland geplaatst.

Er is geen beeldmateriaal beschikbaar van het moment dat de ramp trof, omdat er simpelweg niemand foto's of film maakte toen de onverwachte storm 's nachts het zuidwesten van Nederland trof.<sup>30</sup> Computer gegenereerde beelden vormen een oplossing om zo realistisch mogelijk het geweld van het water af te beelden. Het moment dat de dijken breken met het snelle toestromende water als gevolg, worden met CGI nagebootst. Burgoyne stelde dat nieuwe computertechnieken ervoor zorgen dat het medium film niet meer op een traditionele manier van documentatie en authenticiteit het verleden verbeeldt. Tegen de verwachting heeft film in de afgelopen jaren zijn culturele claim op het verleden versterkt. Volgens Burgoyne zorgt CGI voor immersieve ervaringen en indrukken die geassocieerd worden met het lichaam en, net als herinneringen, een afdruk achterlaten. Film heeft hiermee, meer dan ooit, authenticiteit met betrekking tot het verleden verworven. Niet zozeer in het waarheidsgetrouw representeren van het verleden, maar het geven van betekenis aan dat verleden, in termen van wat Burgoyne noemt "emotional and affective truth".<sup>31</sup> Film kan in dit geval beter dan voor de mogelijkheid van CGI een emotionele en indrukwekkende representatie geven van het geweld en de zwaarte van het moment dat de dijken breken. Woorden brengen wellicht minder teweeg bij een lezer, dan het zien en horen van deze nagemaakte ramp bij een toeschouwer teweegbrengt.

Het proces modelleren komt hier dus op twee manieren in werking. Het gebruik van originele bronnen bevestigt de historische context van het verhaal dat door CGI een immersie en emotionele impact kan hebben op de toeschouwer. De vorm die is gekozen voor het verbeelden van de Watersnoodramp geeft aan de ene kant de mogelijkheid om werkelijke bronnen te integreren. Aan de andere kant kan een reconstructie gemaakt worden van de overstroming die bij de toeschouwer een indruk kan achterlaten en een benadering geeft van hoe het er in werkelijkheid uit heeft gezien, zonder afhankelijk te zijn van de documentatie van de ramp. De herinnering aan de ramp wordt verwerkt in een vatbare en aantrekkelijke representatie die de toeschouwer midden in de actie plaatst.

---

<sup>30</sup> Slager, *De Ramp*, 8.

<sup>31</sup> Burgoyne, "Memory," 223.

De herinnering aan de Watersnoodramp is niet te pijnlijk om de film commercieel te laten falen. Het aspect van modelleren waarbij sommige herinneringen te pijnlijk zijn om te worden herinnerd blijft hier dus buiten beschouwing. Er worden beelden getoond van mensen die verdrinken, lijken van mensen die omgekomen zijn en de barre situatie waarin de vluchtelingen verkeren (nr. 21, 28, 30, 32, 34, 36, 47). De mogelijkheden die film biedt om akeligheden in beeld te brengen zorgen voor een effectieve overdracht van het cultureel geheugen. Tekst, foto's en gesproken woord kunnen in cultureel geheugen worden opgenomen, maar de cinema komt daarnaast in aanmerking om als prothetische herinnering overgenomen te worden volgens Alison Landsberg.<sup>32</sup> Hoewel de toeschouwer het waarschijnlijk nooit heeft meegemaakt of zal meemaken, kan hij/zij na het kijken van de film zich beter voorstellen hoe het is om dit te ervaren. Er wordt dus een bepaalde verwachting van de gebeurtenis overgedragen die de toeschouwer kan internaliseren als deel van zijn/haar kader van ervaringen.

### **Algemeenheden en heldhaftigheid**

De tussentitel die na de filmtitel in beeld komt is opmerkelijk: "Oosterkerke, 31 januari 1953". Er is en was tijdens de Watersnoodramp geen dorp in Zeeland onder de naam Oosterkerke.<sup>33</sup> Oosterkerke is een Zeeuws klinkende fictieve naam gegeven aan het gehucht dat het toneel is voor het fictieve verhaal over Julia. Tussen het rijtje bestaande plaatsen: Ouwerkerk, Nieuwerkerk en Oosterland is het een plausibele naam voor het getroffen dorp. Er is bij de keuze voor deze naam sprake van convergentie; Oosterkerke wordt een synoniem van het getroffen gebied in Zeeland en Zuid-Holland en wordt een 'lieux de memoire' gemaakt, in dit geval een virtuele locatie die ruimte biedt voor zoveel mogelijk betekenis met zo min mogelijk signalen.<sup>34</sup> De verhalen van de personages in de film worden gecentreerd op één locatie. De werkelijke verhalen van slachtoffers en ooggetuigen die de film representeert komen hiermee ook samen te vallen. Door geen specifieke, bestaande locatie en personages te gebruiken, creëren de filmmakers meer creatieve vrijheid en is de kans op misrepresentatie minder groot. Het afgebeelde verhaal is niet één uitgelicht verhaal uit duizenden zoals later in dit onderzoek wordt geconstateerd bij de podcast *Verdronken Verdriet*. Het is ook niet een verzameling van zoveel mogelijk verhalen, zoals de reconstructie van de Watersnood die Kees Slager maakte. Het verhaal van Julia bezit aspecten die in veel verhalen uit dat boek voorkomen: het breken

---

<sup>32</sup> Landsberg, *Prosthetic Memory*, 28.

<sup>33</sup> "Onderzoek het zelf," Zeeuws Archief, geraadpleegd op 6 januari 2021, [https://www.zeeuwsarchief.nl/onderzoek-het-zelf/archief/?mivast=239&miadt=239&mizig=0&miview=lst&mizk\\_alle=oosterkerke](https://www.zeeuwsarchief.nl/onderzoek-het-zelf/archief/?mivast=239&miadt=239&mizig=0&miview=lst&mizk_alle=oosterkerke).

<sup>34</sup> Rigney, "Plenitude," 18. Bespreking van de tekst *Les Lieux des Memoires*, geschreven door Pierre Nora.



van de dijken, wanhopig moeten vluchten naar een hogere plaats, het verlies van naasten, vermissingen van naasten, het bijeenkomen van vluchtelingen, wachten op hulp van militairen en vissers. De film dient als een samenstelling (selectie) van deze verhalen, om de Watersnoodramp in algemeenheid af te kunnen beelden en het verhaal te kunnen dramatiseren voor entertainment.

Als de held van het verhaal, Aldo, op 1 februari hoort dat er geen noodoproepen zijn gekomen vanuit Zeeland, maar geen gehoor krijgt als hij zijn familie belt, gaat hij met een helikopterpiloot op onderzoek uit. De helikopter waarin hij over Zeeland vliegt en als eerste ontdekt wat voor catastrofe zich heeft voltrokken is getrouw aan het model dat de Nederlandse marine in die tijd had: de Sikorsky S-51 (overigens de enige helikopter in Nederland op dat moment). Volgens het onderzoek van Kees Slager is de werkelijke helikopter echter pas maandag 2 februari in actie gekomen, omdat de storm op zondag te hevig was om op te stijgen.<sup>35</sup> Daarnaast was het leger al om vier uur 's nachts ingelicht door de burgemeester van Willemstad, noodoproepen waren er dus zeker.<sup>36</sup> De trage reactie van het land en de hulpverleners had een andere reden: de Watersnoodramp gebeurde in de nacht van zaterdag op zondag. De militairen waren thuis met weekeindverlof en de redacties van de kranten in het land waren leeg, omdat er geen zondagsbladen waren.<sup>37</sup>

De filmmakers gebruiken aanknopingspunten uit de geschiedenis van de Watersnoodramp om een vitaal plotpunt in de film tot zijn recht te laten komen. Aldo kiest ervoor om Julia te redden in plaats van terug te gaan en de rest van het land in te lichten. Deze scène draagt meer bij aan de ontwikkeling in het narratief en de relatie van de personages dan aan het creëren van een accurate representatie van de Watersnoodramp. Cultureel geheugen is niet inherent waarheidsgetrouw, het actieve proces van herinneren gebeurt vanuit een sociaal-culturele context en vaak is de relevantie voor die context in de herinnering versterkt ten koste van de waarachtigheid. In de selectie van elementen uit het verleden zijn hierbij de helikopter en de trage reactie van het Nederlandse leger gebruikt voor het uitlichten van de deugden zelfopoffering, heldhaftigheid en individualisme. Aldo handelt vanuit zijn eigen emotie als hij met gevaar voor eigen leven Julia redt, niet vanuit discipline of de interesse van het leger en het volk. Het proces modelleren en vertaling en overdracht spelen hierbij een rol, de ontmoeting tussen de twee hoofdpersonages wordt gedramatiseerd en relevant gemaakt voor het heden. Het verleden wordt 'herleefd'. De morele beslissing die Aldo maakt is geen reflectie op de handelingen die destijds voorkwamen, maar een ideaalbeeld, gecreëerd in het nu door de makers. Ook Julia toont goede eigenschappen, bijvoorbeeld haar doorzettingsvermogen als ze de vloed overkomt en door blijft zwemmen om het huis van Job

---

<sup>35</sup> Slager, *De Ramp*, 222,257.

<sup>36</sup> *Ibid.*, 164.

<sup>37</sup> *Ibid.*, 163-4.

te bereiken (nr. 50,51). De tweede vloed die Julia trotseert om haar kind te zoeken speelt zich in de film af op de maandag, terwijl de vloed op zondag juist de vloed was waarbij “het water zondagmiddag voor de tweede keer tot aan de dakgoot stijgt en de daken van de muren tilt.”<sup>38</sup>

De creatieve vrijheid die de filmmakers nemen bij het herschikken van de geschiedenis geeft blijk aan modelleren en vertaling en overdracht. Aan de ene kant wordt het verhaal gepresenteerd op een manier waar het publiek van de film bekend mee is, het historische drama en dus de narratieve ontwikkelingen kan begrijpen en interpreteren. De algemeenheid van de fictieve locatie en personages was noodzakelijk voor de plot. Naast modelleren en vertaling en overdracht komen ook selectie en convergentie naar voren. Er wordt overduidelijk een selectie gemaakt van de verhalen die de Watersnoodramp heeft voortgebracht. Deze selectie ondervindt convergentie doordat de verhalen worden samengesteld in één algemene representatie van de ramp.

## **Buiten de boot**

Julia is een buitenstaander in de wij-groep Zeelanders. De voornaamste reden hiervoor is dat de strenggelovige Zeelanders Julia's buitenechtelijke kind afkeuren. Dit zorgt voor een verdeling in Nederlandse identiteiten in de film. Aan de ene kant is er de gelovige, 'Zeeuwse' identiteit die wordt gerepresenteerd door de dorpsbewoners van Oosterkerke. Ondanks dat de ramp ook grote delen van Zuid-Holland en Noord-Brabant trof wordt het gebied in de film voornamelijk beschreven als Zeeland: “Zeeland bestaat niet meer” (nr. 23). Tegenover deze identiteit staan Julia en Aldo, die een Nederlandse identiteit representeren die dichterbij een moderne, liberale identiteit staat. Julia neemt als vrouw het heft in eigen handen en deelt de 'oude' denkwijze over seks voor het huwelijk niet. Hoewel Julia nog niet met Koos getrouwd was, weerhield dit haar niet om met hem naar bed te gaan. De intentie om te trouwen was er wel, maar Koos verliet haar toen hij ontdekte dat ze zwanger was (nr. 22). Onder deze Nederlandse identiteit schaar ik ook de vriendinnen van Julia die achter haar staan in de confrontatie met Stientje op het feest (nr. 15). Hoewel zij geen blijk van geloofsovertuiging geven, veroordelen ze Julia niet. De identiteit van Koos is ambigu, hij lijkt te willen conformeren aan de normen van de gelovige gemeenschap als hij Julia symbolisch ten huwelijk vraagt, maar dit blijft symbolisch en hij vlucht. Ook als hij later nog een keer probeert om het bij te leggen met Julia keert zij dit af. Voor haar wegen de daden van Koos zwaarder dan het vooruitzicht dat ze met de vader van haar kind samen zou zijn.

---

<sup>38</sup> Slager, *De Ramp*, 225.

Julia's modernere denkwijze wordt op een aantal momenten aangekaart in de film. Haar introductie in de film wordt gekenmerkt door een discussie die ze met haar zus voert. "Ik ga zo" zegt ze tegen haar zus Emma terwijl ze vastberaden in de spiegel kijkt. Ze draagt een gebreid topje dat haar armen, schouders en hals vrijwel onbedekt laat. Na aandringen van Emma trekt ze er een vestje overheen (nr. 4). In de flashback naar haar relatie met Koos moet ze lachen als hij haar een moer op de vinger schuift en zegt dat ze min of meer verloofd zijn (nr. 22). Later noemt ze de 'ring' "een aandenken dat mannen niet te vertrouwen zijn" (nr. 39). Julia laat ook zien dat ze niet vasthoudt aan traditionele genderrollen als ze opgewekt zegt: "zal ik roeien?" wanneer ze met Aldo onderweg terug is naar het hotel (nr. 50).

De morele waarden van Julia komen sterk naar voren in contrast met de rest van de Zeeuwse bevolking. Tijdens de film ontstaan er tal van confrontaties tussen Julia en haar dorpsgenoten, waarbij Julia als buitenstaander wordt neergezet. Hierbij spelen godsdienst en de tradities die daaruit voortkomen een grote rol. Tijdens het feest op de vooravond van de Watersnoodramp spreekt de lokale bevolking schande van Julia's buitenechtelijke relatie en kind. Twee jongens noemen haar een "hoer" en Stientje zegt tegen haar dat ze schande heeft afgeroepen over haar familie (nr. 13 en 15). Deze vijandelijke houding richting Julia vervalt niet gedurende de rest van de film. Op het moment dat ze in de reddingsboten stappen aan het einde van de film roepen de andere vluchtelingen: "Zij kan niet met ons mee" en "Ze is niet te vertrouwen" (nr. 54). Ook Aldo wordt gezien als buitenstaander in de Zeeuwse gemeenschap. Stientje noemt hem "communist" als hij om eten vraagt in het hotel (nr. 38).

Het sterke ideologische contrast tussen Julia en de rest van het dorp is gebaseerd op morele waarden en religie. Het merendeel van het dorp is strenggelovig en veroordeelt Julia vanwege haar buitenechtelijke kind. Omdat Julia de protagonist is en de anderen tot antagonist worden gemaakt, door haar tegen te werken, wordt de toeschouwer in lijn geplaatst met Julia en zal hierdoor haar perspectief en ideologie eerder accepteren. Hiernaast maakt het feit dat de gemiddelde Nederlander in 2009 niet strenggelovig was de denkwijze van Julia aanvaardbaar voor de toeschouwer en daarmee meer in lijn met een moderne en algemene vorm van Nederlandse identiteit. Er wordt geen specifieke kerkelijke stroming genoemd, maar in de beschrijving van Kees Slager over de calvinistische, grotendeels gereformeerde gemeentes zijn veel overeenkomsten.

De orthodoxe gereformeerden zijn godvruchtige en nederige mensen, die snel geneigd zijn om alles wat er misgaat in het leven te herleiden tot een straf van de wrekende God voor de zonden der mensen.<sup>39</sup>

---

<sup>39</sup> Ibid., 457.

De vluchtelingen in het hotel bespreken de natuurramp meerdere malen als straf van God (nr. 35, 37, 40, 45). Julia bevestigt dit als ze zegt “Zou me niks verbazen als deze ramp straks in mijn schoenen geschoven wordt. Straf van God.” (nr. 36). Uit een onderzoek van een groep sociologen die in het voorjaar van 1953 onderzoek doet naar de bevolking, blijkt dat niet meer dan 33 procent van de 880 evacués die zij ondervroegen de ramp ziet als de wil van God. 54 procent zag het daarentegen als een onafwendbaar natuurgebeuren. In de film lijkt echter de overgrote meerderheid ervan overtuigd dat het de straf van God was.

In het contrast tussen Julia en haar dorpsgenoten is het proces vertaling en overdracht een leidende factor. Julia's identiteit staat dichterbij de sociaal-culturele kaders waarbinnen de film werd gemaakt en bekeken. Hiermee vormt ze een overbrugging voor de toeschouwer in 2009, die het mogelijk maakt om zich te identificeren met een personage dat de Watersnoodramp meemaakt. De toeschouwer krijgt toegang tot haar subjectiviteit in de vorm van flashbacks en ziet de vijandige omgeving waarin zij zich bevindt, zowel fysiek als sociaal. Dit geeft de mogelijkheid om sympathie voor haar te voelen en zo dichterbij haar ervaring te komen. Deze ervaring kan worden geïnternaliseerd als prothetische herinnering bij de toeschouwers en onderdeel worden van hun subjectiviteit en archief van ervaringen.<sup>40</sup> Landsberg stelt dat prothetische herinneringen voornamelijk ontstaan door het zintuigelijke aspect van cinema en identificatie met personages en daarmee het plot.<sup>41</sup>

Nederlandse identiteit speelt dus een rol in het culturele geheugen door identificatie en inleving. Door een wij-groep te representeren, waar de toeschouwer waarschijnlijk niet toe behoort en het hoofdpersonage een buitenstaander is, wordt de toeschouwer meer in lijn gesteld met het hoofdpersonage. Julia gidt de toeschouwer door haar reis langs verschillende aangrijpende elementen van de Watersnoodramp: het moment dat de dijken doorbreken, de lijken, het overstroomde gebied, het verlies van familie, de redding. De eerder besproken rampbeelden creëren een beeld van de Watersnoodramp in chronologische volgorde dat bij de toeschouwer kan blijven hangen. De toeschouwer heeft in vogelvlucht de ramp ‘meegemaakt’, als buitenstaander.

Er ontstaat een paradox in de vijandigheid van de lokale bevolking in de film. Aan het einde van de film komt de volgende tekst in beeld: “Deze film is opgedragen aan alle mensen die getroffen zijn door de Watersnoodramp van 1953”. De film is opgedragen aan alle slachtoffers van de ramp, maar de lokale bevolking wordt grotendeels boosaardig afgebeeld, ze zijn zelfingenomen, oordelend, gemeen en onbehulpzaam. De vissers die mensen redden spelen maar een kleine rol en worden ook geschetst als nors en onvriendelijk. Het volgen van een buitenstaander in het verhaal maakt het makkelijker om te sympathiseren met het leed van het hoofdpersonage, maar juist lastiger om dit effect te bereiken met “alle mensen die

---

<sup>40</sup> Landsberg, *Prosthetic Memory*, 28-9.

<sup>41</sup> *Ibid.*, 32.

getroffen zijn”. De boosaardige handelingen van de groep die de lokale bevolking representeert worden niet gerechtvaardigd vanuit hun eigen wanhopige situatie, de meesten blijven tot het eind vijandig op grond van geloofsovertuiging. Een aantal personages geven wel blijk van verandering in perspectief. De vader van Julia verzoent zich na een moment van reflectie met zijn dochter en accepteert Ernst uiteindelijk als zijn kleinzoon (nr.49, 54). Ook Stientje lijkt een verandering in karakter te maken. Hoewel ze eerst vooropliep in het veroordelen van Julia, lijkt ze aan het einde van de film Krina te willen overtuigen om de baby terug te geven aan Julia, ze besluit echter niet om het zelf tegen Julia te zeggen.

Kunnen we ondanks het volgen van een buitenstaander toch het leed van de slachtoffers en nabestaanden herinneren en niet alleen sympathie opwekken voor deze éne moeder? De regisseur van de film, Ben Sombogaart, zei in een interview met Coen van Zwol voor het NRC Handelsblad: “Tijdens rampen zijn mensen helemaal niet solidair, ook niet in 1953.”<sup>42</sup> Deze houding is een voortzetting van het bespreken van de slachtoffers als ‘gewone mensen’ (hieraan besteed ik in het volgende hoofdstuk meer aandacht). Dit suggereert dat de makers niet de intentie hadden om de specifieke bevolkingsgroep te bekritisieren voor hun gebrek aan saamhorigheid, maar de aard van de mens. De geloofskritiek is evident in de film, het merendeel van de vijandigheid richting Julia is afkomstig uit geloofsovertuiging en traditie. Die was al aanwezig vóór de ramp zich afspeelde in de film. Deze geloofskritiek uit zich onder andere in de ironie die ontstaat in de uitspraak van een vluchteling: “Ik begrijp dat u denkt dat God u zwaarder heeft getroffen dan de meeste anderen, maar u moet onthouden dat hij degene die hem het dierbaarst zijn de zwaarste beproevingen oplegt (nr. 35).” De zwaarste beproeving die de film vertoont is overduidelijk het verhaal van Julia, ondanks dat de lokale bevolking haar juist ziet als een zondaar, en dus niet degene die God het dierbaarst is.

De eerder besproken werking van het proces convergentie zou enige verklaring kunnen bieden voor het opdragen van de film aan alle slachtoffers, terwijl de meeste personages in de film slecht uit de verf komen. Het verhaal van Julia komt symbool te staan voor het leed dat de mensen die de ramp meemaakten moesten doorstaan. Andere verhalen komen samen in de herinnering, omdat de film voornamelijk inspeelt op de ervaring en de emotie die de ramp voortbracht. De sociale obstakels die haar tegemoetkomen worden deel van haar totale ‘beproeving’.

---

<sup>42</sup> Coen van Zwol, “Tegen de Stroom in,” *NRC Handelsblad*, Cultureel Supplement, 4 september 2009, 14.

## Getuigenissen en reconstructies

Recursiviteit vindt plaats in cultureel geheugen met meer dan één herinnering, het gaat immers om herhaling. Recursiviteit begint bij *De Storm* doordat de film vaker wordt vertoond dan enkel in de bioscoop in 2009. De film wordt regelmatig vertoond op TV en wordt bijvoorbeeld gebruikt in het onderwijs op middelbare scholen. Rigney stelt dat tekst en beeld een uitzonderlijk belangrijke rol spelen in recursiviteit, omdat ze niet gebonden zijn aan één tijd en plaats (zoals een herdenking bijvoorbeeld) en oneindig reproduceerbaar zijn. Films en boeken zouden volgens haar zelfs een katalysator kunnen zijn in het opkomen van onderwerpen in publieke herinnering door hun wijde distributie. Het verspreiden van cultureel geheugen door tekst en beeld kan ertoe leiden dat mensen die elkaar nooit zullen ontmoeten een culturele herinnering aan het nationale geheugen delen en zo deel worden van een verbeelde gemeenschap.<sup>43</sup>

Recursiviteit is in tweede plaats een proces van remediatie.<sup>44</sup> Herinneringen krijgen nieuwe vormen, worden vertaald naar nieuwe media, boeken en films, er worden nieuwe monumenten geplaatst en musea gebouwd. Dit gebeurde ook met het verhaal van de Watersnoodramp. *De Storm* is een boekverfilming van het boek *1953 De Storm*, geschreven door Rik Launspach, het Watersnoodmuseum is tijdens de 40-jarige herdenking van de ramp in 1993 in leven geroepen om in 2001 te openen, bij de 50-jarige herdenking werd een nieuw monument naast het museum geplaatst, waar sindsdien de jaarlijkse herdenking gehouden wordt.<sup>45</sup> De herinnering wordt gereproduceerd in verschillende manieren en verhalen. Over tijd verandert het cultureel geheugen, net als de sociale kaders waarbinnen het zich afspeelt. Dit komt ook naar voren in het voorwoord van het boek van Kees Slager *De Ramp: Een reconstructie van de Watersnood van 1953*. Slager schrijft dat de receptie van zijn artikel over de Watersnoodramp in 1973 niet in dank werd afgenomen. Hij schreef een verhaal over de ervaringen van ‘gewone mensen’, terwijl het beeld van de slachtoffers geromantiseerd was. “Over de ramp schreef je immers uitsluitend met eerbied voor de slachtoffers en met geestdrift voor de stoere helden, de onbuigzame werkkraft en de warme saamhorigheid.” Slager kwam tot de conclusie dat de geschiedschrijving van de watersnood eenzijdig was tot dan toe.<sup>46</sup> De eerste uitgave van het boek in 1992 zou deze gekleurde geschiedschrijving doorbreken en de eerste reconstructie zijn van de ramp die geen taboe uit de weg gaat. De hardere, ‘eerlijkere’ vertelling van de ramp kent inmiddels een duidelijke plek in het cultureel geheugen, zo laten

---

<sup>43</sup> Rigney, “Plenitude,” 20.

<sup>44</sup> Ibid.

<sup>45</sup> “Over het Museum,” *Watersnoodmuseum*, geraadpleegd 14 januari, 2021  
<https://watersnoodmuseum.nl/over-het-museum/>.

<sup>46</sup> Slager, *De Ramp*, 7.

*De Storm* en de voorafgaande roman blijken. Een duidelijkere oorsprong van deze omslag in literatuur over de Watersnood valt helaas buiten de reikwijdte van dit onderzoek.

Het fotoboek *De Ramp*, een nationale uitgave met voorwoord van koningin Juliana, biedt enig inzicht in de vroege besprekingen van de ramp. Dit is het eerste boek over de Watersnoodramp, verschenen in februari 1953. In het voorwoord spreekt de koningin over het eendracht en saamhorigheid in de hulpacties en herstel van het rampgebied. De opbrengsten van het boek gingen naar het Nationaal Rampenfonds en waren bedoeld voor de slachtoffers.<sup>47</sup> De eerbied voor de slachtoffers en trots op de respons van het volk is begrijpelijk aangezien het nog geen maand na de ramp was en het boek ten behoeve van de hulpacties werd uitgegeven. Het bericht van Juliana is in contrast met het gebrek aan saamhorigheid en eendracht die *De Storm* en de andere besproken herinneringen vertonen onder de bevolking. Guus wordt aan het einde van de film beloond met een medaille in name van de koningin voor het opvangen van vluchtelingen, maar is tijdens de dagen in het hotel juist bezig om bij te houden wie hem geld verschuldigd is, tot de burgemeester hem tegenhoudt (nr. 31, 57). Het egoïsme en materialisme van Guus wordt ook benadrukt als hij twee grote koffers mee probeert te nemen als de vluchtelingen worden gered (nr. 52). De goedaardigheid van de mensen die worden beloond door het koningshuis worden in twijfel getrokken in de film.

Slagers' reconstructie van de Watersnood is gebaseerd op getuigenissen van ruim 200 ooggetuigen en archiefonderzoek. Het boek biedt een chronologische vertelling van de gebeurtenissen, verder onderverdeeld in de verschillende dorpen die getroffen werden door de ramp. Hierna volgt een thematische indeling van veertien hoofdstukken die niet aan dezelfde chronologie gebonden zijn.<sup>48</sup> Het boek is voor dit onderzoek als referentie gebruikt vanwege het archiefonderzoek en de uitgebreide en gedetailleerde beschrijvingen van de Ramp. In de voorafgaande analyse is regelmatig gerefereerd naar het boek en zijn er vergelijkingen gemaakt tussen de film en het boek met betrekking tot historische gebeurtenissen.

De reconstructie die Slager maakte is invloedrijk geweest voor de latere 'herinneringen' aan de Watersnoodramp. De NOS-webpagina onder redactie van Mirjam van Elburg en Olaf Hartjens toont de reconstructie van Slager in een vertelling van de ramp die iets weg heeft van een ervaringsmuseum, met film, foto, audio en tekst die in beeld komt als de gebruiker naar beneden scrollt. De 'special' van de NOS kwam uit op 31 januari 2018, 65 jaar na de ramp in 1953 en ging gepaard met een rechtstreekse uitzending van de herdenking bij het Watersnoodmuseum en een avonduitzending met een reportage over de Watersnood in Oude

---

<sup>47</sup> Voorwoord door Koningin Juliana in *De Ramp* (Amsterdam: Vereniging ter bevordering van de belangen des boekhandels, 1953).

<sup>48</sup> Slager, *De Ramp*.

Tonge.<sup>49</sup> Evenals het boek van Slager geeft de website een chronologische weergave van de gebeurtenissen, gemarkeerd met tijdstippen.<sup>50</sup> Veel citaten van ooggetuigen die de site gebruikt zijn afkomstig uit het boek van Slager.<sup>51</sup> NOS maakt een kortere samenvatting van de gebeurtenissen dan Slager en gaat niet per dorp in op wat er is gebeurd, maar per uur. Slager wordt als bron genoemd onderaan de pagina. Kees Slager wordt ook als eerste genoemd in de aftiteling van *De Storm* onder het kopje “met speciale dank aan”. Ook de speelfilm vindt dus duidelijk voor een deel grond in de reconstructie van Slager. Dat deze bronnen terugwijzen op dezelfde schrijver is geen toeval, maar laat zien dat cultureel geheugen wordt vormgegeven door de tijd heen en meer zijn oorsprong vindt in de voorafgaande herinneringen, dan de oorspronkelijke gebeurtenis. De connectie tussen verschillende herinneringen door remediatie wordt door Astrid Erll en Ann Rigney beschreven in het boek *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory*:

Just as there is no cultural memory prior to mediation there is no mediation without remediation: all representations of the past draw on available media technologies, on existent media products, on patterns of representation and medial aesthetics.<sup>52</sup>

Deze verwevenheid van verschillende herinneringen speelt zich in de media hetzelfde af als in de orale overdracht van het verleden. Verhalen worden doorverteld en transformeren door de tijd heen.

De podcast *Verdronken Verdriet* richt zich, net als *De Storm*, op één verhaal. Lisa Bom maakte de podcast naar aanleiding van de afleveringen “Typisch Renesse” in de televisieserie *Typisch*, waarin de programmamaakster een ver familielid tegenkomt en aan de praat raakt over de familiegeschiedenis van de Watersnoodramp.<sup>53</sup> De podcast bestaat uit vier afleveringen en richt zich op een kleinere ‘wij-groep’ dan de andere herinneringen, namelijk alleen de familie van Bom en mensen die zij tegenkwamen in de rampnacht. Het verhaal wordt verteld door Lisa Bom, haar familieleden en oud-directeur van het Watersnoodmuseum Jaap Schoof. Bom gaat op zoek naar verhalen die jarenlang verborgen zijn gebleven, omdat in haar familie werd gezwegen over de ramp (AP2 nr. 1, 3, 8, 15, 32). De podcast lijkt van deze drie het

---

<sup>49</sup> NOS Nieuws, “Watersnoodramp van Uur tot Uur: Dit Gebeurde er 65 Jaar Geleden,” *NOS*, 31 januari, 2018, <https://nos.nl/artikel/2214701-watersnoodramp-van-uur-tot-uur-dit-gebeurde-er-65-jaar-geleden.html>.

<sup>50</sup> NOS Lab, “Watersnood: Een Reconstructie van de Watersnood van 1953,” *NOS*, 31 januari, 2018, <https://lab.nos.nl/projects/watersnood/index.html>.

<sup>51</sup> Slager, *De Ramp*, 543-5.

<sup>52</sup> Astrid Erll en Ann Rigney, “Introduction: Cultural Memory and its Dynamics,” in *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory*, red. Astrid Erll en Ann Rigney (Berlin/Boston: De Gruyter inc, 2009), 4.

<sup>53</sup> Lisa Bom, “Typisch Renesse: Aflevering 1 Verdronken Verdriet – Dus Wij Zijn Familie van Elkaar,” *Typisch*, podcast audio, 2 november 2020. <https://open.spotify.com/episode/416ddOA4hOik9Xt6x1IZx6?si=kSRkao8DRWaJHhA2TwwBAG>



meest op de orale overdracht van geschiedenis. Er wordt nadruk gelegd op de feilbaarheid van geheugen als blijkt dat de verhalen een eigen leven zijn gaan leiden en er verschillende versies van hetzelfde verhaal ontstaan. Slager en de NOS leggen hier geen expliciete nadruk op, Slager bespreekt wel de Zeeuwse drang om niet te praten over de ramp.<sup>54</sup>

Alle besproken vormen van herinneren bespreken “de gewone man”, volgens Slager een taboe voordat hij dit doorbrak. Ook hierin zien we zijn invloed op het discours rondom de Watersnood. De verhalen die verteld worden betrekken families die verrast worden door de stormvloed en moeten vluchten naar hogere plaatsen en moeten wachten tot ze gered worden. “Het land van leed en kerels” lijkt te zijn verdwenen in het huidige cultureel geheugen. Aldo is hierin de uitzondering. De heldhaftigheid en zelfopoffering die hij toont in zijn poging om Julia te redden en vervolgens te beschermen passen beter in het geromantiseerde beeld van de ramp. De film is hierin dan ook de uitzondering vanwege de fictieve invulling, die gedramatiseerd en geromantiseerd is voor entertainment.

Ondanks de verschillen in vorm heerst er een consensus over het zwijgen van de mensen in het getroffen gebied en elk van de besproken herinneringen zou deze stilte doorbreken. De nabestaanden en ooggetuigen verbreken hun zwijgzaamheid door de medialisatie van de Watersnoodramp. Ze praten over de verbeelding van de ramp in een film of worden verhoord voor een boek of een podcast. Ze zijn in staat om over de ramp te spreken als het gaat om een publieke en collectieve herinnering. Slager noemt in het hoofdstuk over verwerking dat de ramp werd weggestopt of werd gereduceerd tot een rijtje feiten.<sup>55</sup> In de podcast moet Lisa Bom enige moeite doen om bepaalde familieleden aan de praat te krijgen, maar op één uitzondering na lukt dat (AP2 nr. 3, 8, 23, 32). De personen in haar gesprekken hebben nooit eerder zo over de ramp gepraat. Ook van *De Storm* werd gezegd dat het de dialoog opent onder de ooggetuigen. In meerdere recensies en krantenartikelen over de film komt naar voren dat mensen aan de praat raakten over de Watersnood, na de film te hebben gezien. De reportage ‘Goh pa hoe was die ramp’ illustreert de manier waarop een herinnering wordt opgeroepen en teruggebracht. De reportage bespreekt de zwijgzaamheid van voornamelijk de Zeeuwen en het doorbreken van de stilte naar aanleiding van de film.<sup>56</sup> Columnist Rien Vroegindeweyj spreekt negatief over *De Storm*, maar vermeldt ook dat hij na het zien van de film met een vriend en overlevende van de Watersnood een gesprek startte

---

<sup>54</sup> Slager, *De Ramp*, 535-7.

<sup>55</sup> Slager, *De Ramp*, 537.

<sup>56</sup> Raoul du Pré, “Goh Pa Hoe Was Die Ramp?” in *Volkskrant*, 23 september 2009, 27, <https://www.volkskrant.nl/nieuws-achtergrond/goh-pa-hoe-was-die-ramp~bcc9cc6c/?referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F>.

over hun eigen ervaringen. Ze waren beide de zaal uitgelopen tijdens de vertoning van de film en hebben vervolgens “...herinneringen aan onze eigen ramp opgehaald.”<sup>57</sup>

Het doorbreken van zwijgzaamheid brengt een interessante stelling naar voren: vergeten komt voor herinneren. De film *De Slag om de Schelde* (2020) illustreert dit punt, dat Rigney maakt wat betreft het overkomen van vergetelheid.<sup>58</sup> De slag die in de film wordt afgebeeld is de grootste operatie op Nederlandse grond in de Tweede Wereldoorlog geweest, maar is relatief onbekend gebleven, vandaar ook de Engelse filmtitel *The Forgotten Battle*. Vergeten gaat vooraf aan herinneren, niet andersom. Een film kan het nationale geheugen van een gebeurtenis aanwakkeren en ervoor zorgen dat een gemeenschap die gebeurtenis opnieuw betekenis en relevantie geeft voor de huidige tijd. De nieuwe selectie kan er echter ook voor zorgen dat bepaalde andere herinneringen uit beeld geraken. Wellicht is de Slag om de Schelde ‘vergeten’ door nadruk op andere belangrijke slagen zoals De Slag om Arnhem en D-Day. Relevantie en aantrekkelijkheid van de herinnering zijn hierbij van belang. Ook de Watersnoodramp heeft eerdere gebeurtenissen in zijn schaduw. Tijdens deze ‘vergeten slag’ werd bijvoorbeeld Walcheren geïnnundeerd door de geallieerden om een voordeel op de Duitse troepen te krijgen. Hierbij kwam een groot deel van Walcheren onder water te staan, een gebied dat tijdens de Watersnood van ’53 alleen materiele schade opliep. Verder terug in het verleden, in 1421, trof de Sint Elisabethsvloed en kwamen naar schatting 2000 mensen om het leven.<sup>59</sup> Deze stormvloed trof ongeveer dezelfde gebieden als de Watersnood in 1953 en eiste relatief gezien meer levens, aannemend dat er destijds minder mensen woonden. Dat er geen film is gemaakt van deze vloed is begrijpelijk. De vloed is minder relevant, simpelweg omdat het verder in het verleden ligt. Van de Watersnoodramp zijn nog overlevenden, nationale herdenkingen en andere vormen van herinnering. De documentatie van de Sint Elisabethsvloed is daarnaast gering, er is geen precies dodenaantal en er zijn geen fotografische beelden voor referentie.

Ook deze vloed staat echter op het punt om teruggebracht te worden in het nationale geheugen. In 2021 zal de 600-jarige herdenking van de vloed worden georganiseerd door verschillende belanghebbende partijen zoals Nationaal Park de Biesbosch.<sup>60</sup> In het ambitiedocument dat zij hebben opgesteld staat echter nergens vermeld dat zij de kennis van het publiek willen vergroten op het gebied van de Sint Elisabethsvloed. De doelen die de partijen voor ogen hebben zijn gericht op het vergroten van het toerisme in het gebied.

---

<sup>57</sup> Rien Vroegindeweij, “Hoge Nood Tijdens ‘De Storm’,” in *NRC*, achterpagina, 19 oktober 2009, 18, <https://www.nrc.nl/nieuws/2009/10/19/hoge-nood-tijdens-de-storm-11799206-a646097>.

<sup>58</sup> Rigney, “Plenitude,” 17.

<sup>59</sup> C. de Gast, *De macht van het water: leven met water tussen Maas en Merwede*, (Raamsdonksveer: Verse Hoeven, 2004), 27-32.

<sup>60</sup> NLDelta, “Ambitiedocument Herdenkingsjaar 2021: 600 jaar Elisabethsvloed,” opgesteld door Rob Berkers, januari 2019, [https://www.nldelta.nl/wp-content/uploads/2019/06/Ambitiedocument-2021-600-jr-St-Elisabethsvloed\\_eindrapport.pdf](https://www.nldelta.nl/wp-content/uploads/2019/06/Ambitiedocument-2021-600-jr-St-Elisabethsvloed_eindrapport.pdf).

Hierbij is relevantie voor het heden een grotere prioriteit dan het behouden van het verleden. Het gebruiken van cultureel geheugen om huidige doelen te bereiken getuigt van een 'herleving' van het verleden. Het verleden wordt gebruikt om de Biesbosch uit te lichten, die grotendeels is ontstaan als gevolg van de Sint Elisabethsvloed. Het is niet verbazend dat kroonjaren een patroon vormen in het cultureel geheugen. Zowel herdenkingen, als de medialisatie van het verleden vormen zich naar ronde jaartallen na de gebeurtenis. De eerste versie van het boek van Slager kwam 40 jaar na de Watersnood uit, de NOS-webspecial werd gepubliceerd bij de 65-jarige herdenking, het Watersnoodmuseum en het bijbehorende monument werden respectievelijk bij de 40 en 50-jarige herdenking in het leven geroepen.

De verschillende herinneringen zijn met elkaar verbonden in het proces recursiviteit. De herinneringen vullen elkaar aan, geven vorm aan latere herinneringen en belichten andere delen van het verleden. Door de landelijke verspreiding van films, boeken en andere vormen van herinnering ontstaat er een discours rondom de Watersnoodramp, eerdere overstromingen en de verhalen die hieruit voortkomen. Dit zorgt voor een bewustzijn in de bevolking van de gebeurtenissen uit het verleden, ook als zij die niet hebben meegemaakt. De mensen die deze herinneringen komen te delen worden zo deel van een 'verbeelde gemeenschap' met een gedeeld begrip van het landelijke verleden.

## Conclusie

Cultureel geheugen komt tot stand in de representatie van het verleden. De verschillende processen die hierin meespelen zijn aanwezig in de film *De Storm* bij de visualisatie van de Watersnoodramp. Er wordt een herinnering geconstrueerd die authenticiteit verwerft door gebruik te maken van originele documentaire beelden en een reconstructie van de stormvloed, die niet eerder op film kon worden afgebeeld. Het gebruik van een fictief verhaal, personages en locaties geeft de filmmakers een algemene representatie van de Watersnoodramp waarin ze een fictief verhaal gebaseerd op verschillende elementen uit het verleden kunnen afbeelden zonder creatieve vrijheid te verliezen. Dit zorgt wellicht voor het verlies van historische waarachtigheid, maar vergroot de mogelijkheden om de film naar bepaalde sociaal-culturele kaders te vormen. Vertaling en overdracht zorgen ervoor dat de film het beoogde publiek aanspreekt en leidt tot identificatie bij dit publiek. In de dramatisering van het verleden komt de emotionele ervaring naar voren en wordt, tot op zekere hoogte, doorgegeven aan mensen die het zelf niet mee hebben gemaakt. De herinnering staat niet op zichzelf als cultureel geheugen van de Watersnoodramp. De vergelijking met het boek van Slager laat zien dat de lijn die Slager in 1993 nam is doorgezet in de latere en hedendaagse representaties van het verleden. De mythes van saamhorigheid en heldhaftigheid die volgens Slager voorafging aan zijn werk worden verbroken en de ramp is sindsdien vaker verteld vanuit 'de gewone man'.

Bij *De Storm* en de andere vormen van cultureel geheugen ontstaat een trend in het doorbreken van het zwijgen van de lokale bevolking. Hieruit blijkt dat het cultureel geheugen niet zozeer is gericht op het 'behouden van herinnering', maar juist het opnieuw aanwakkeren van het gesprek over de gebeurtenis, voornamelijk met ooggetuigen, en daarmee het overkomen van vergetelheid. De nationale geschiedenis wordt beschikbaar gemaakt voor een nieuwe generatie. De mondelinge overdracht van cultureel geheugen blijkt feilbaar en wordt bemoeilijkt door de manier van traumaverwerking, maar medialisatie biedt de oplossing om de herinnering terug te halen. Dit proces wordt vaak als positief gezien, ondanks het gebrek aan historische waarachtigheid. De film draagt het belang met zich mee om de ervaringen die vorige generaties hebben meegemaakt over te kunnen dragen aan mensen die het niet mee hebben gemaakt.

De film *De Storm* is naar mijn idee geen geschiedschrijving op basis van het onderscheid tussen geschiedenis en cultureel geheugen. *De Storm* is een herinnering aan de Watersnoodramp die vorm heeft gekregen binnen een medium dat bepaalde mogelijkheden biedt en conventies bevat voor het verbeelden van de geschiedenis. Die mogelijkheden leidden weliswaar tot een niet eerder vertoonde reconstructie van de overstroming, maar de conventies binden de film aan de esthetische en narratieve aspecten waarbij creatieve vrijheid

overhand heeft in het verhaal. Dit sluit niet uit dat er films zijn die wel gecategoriseerd kunnen worden onder Rosenstone's 'mode of historical thought'. Mijn bespreking van *De Storm* toont een constructie van cultureel geheugen die gegrond is in eerdere herinneringen en de gebeurtenis in het publieke debat laat terugkeren.

## **Discussie**

Tijdens dit onderzoek ben ik veel te weten gekomen over de Watersnoodramp. Naar mijn idee heb ik zelf geëngageerd in cultureel geheugen. Ik ben op zoek gegaan naar herinnering, en vond die ook bij mijn eigen familie. Mijn oma moest evacueren van de Biesbosch en mijn opa heeft als militair geholpen. "Hij heeft de koeien nog zien drijven" zei mijn oma. Uiteindelijk gaat dit onderzoek voor een groot deel over ooggetuigen, omdat zij de grootste bron waren voor het boek van Slager en daarmee ook de latere 'herinneringen'. Daarnaast zijn de ooggetuigen ook de mensen geweest die de film beoordeelden en aan de praat raakten over de ramp (of niet). Voor vervolgonderzoek zou meer moeten worden gekeken naar de invloed van deze ooggetuigen op het culturele geheugen dat in dit onderzoek besproken werd. Daarnaast zou de werkelijke invloed van het cultureel geheugen kunnen worden onderzocht. Bijvoorbeeld in hoeverre de kennis die de jonge generatie heeft over de Watersnoodramp afkomstig is uit de film. Hiernaast zou kunnen worden gekeken in hoeverre het boek van Kees Slager het cultureel geheugen beïnvloed heeft met zijn werk. Hij bespreekt zelf dat hij taboes doorbreekt en in de latere bronnen zien we inderdaad deze taboes niet terugkeren. In hoeverre dit aan hem te danken is zou nader onderzocht kunnen worden in een onderzoek dat verder teruggaat in het discours en een bredere selectie aan bronnen bespreekt.

De theorieën van Ann Rigney hadden grote invloed op dit onderzoek. In een gesprek met haar naar aanleiding van dit onderzoek legde zij de nadruk op de transnationale eigenschap van cultureel geheugen. Dit is een fenomeen dat in haar werk en het verdere veld van 'memory studies' een grote rol speelt, maar niet naar voren kwam in dit onderzoek. Hoewel *De Storm* in de basis een Nederlandse film is, gericht op een Nederlands publiek, is het thema van overstroming niet alleen aan Nederland gebonden. Het zou interessant zijn om te onderzoeken of er buiten Nederland ook aandacht is (geweest) voor de Watersnoodramp naar aanleiding van de film in verband met lokale relevantie.

## Bibliografie

### **Literatuur**

Anderson, Benedict. *Imagined Communities. Reflection on the Origin and Spread of Nationalism*. London/New York: Verso, 1991.

Blaas, Piet. *Geschiedenis en nostalgie: De historiografie van een kleine natie met een groot verleden*. Hilversum: Verloren, 2000.

Burgoyne, Robert. "Memory, History and Digital Imagery in Contemporary Film." In *Memory and Popular Film*. Geredigeerd door Paul Grainge, 220-36. Manchester University Press, 2003.

Erll, Astrid en Ann Rigney. "Introduction: Cultural Memory and its Dynamics." In *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory*. Geredigeerd door Astrid Erll en Ann Rigney, 1-11. Berlin/Boston: De Gruyter inc, 2009.

Elsaesser, Thomas. "Subject Positions, Speaking Positions: From Holocaust, Our Hitler, and Heimat to Shoah and Schindler's List." In *The Persistence of History*. Geredigeerd door Vivian Sobchack, 145-85. New York: Routledge, 1996.

Gast, C. de. *De macht van het water: leven met water tussen Maas en Merwede*. Raamsdonksveer: Verse Hoeven, 2004.

Hobsbawm, E. J, en T. O Ranger. *The Invention of Tradition*. Cambridge: Canto Classics, 2012. Origineel gepubliceerd in 1983.

Landsberg, Alison. *Prosthetic memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. Columbia University Press, 2004.

Pattynama, Pamela. "The Colonial Past in the Post-colonial Present: Cultural Memory, Race and Gender in Dutch Cinema." In *Migrant Cartographies: New Cultural and Literary Spaces in Post-Colonial Europe*. Geredigeerd door Sandra Ponzanesi en Daniela Merolla, 223-35. Lanham: Lexington Books, 2010.

Ponzanesi, Sandra, en Daniela Merolla. *Migrant Cartographies: New Cultural and Literary Spaces in Post-Colonial Europe*. Lanham: Lexington Books, 2010.

- Rigney, Ann. "Plenitude, Scarcity and the Circulation of Cultural Memory."  
In *Journal of European Studies* 35. Nr. 1 (Sage, 2005): 11-28.
- Rosenstone, Robert A. "Reflections on What the History Filmmaker Does  
(to History)." In *Film, History and Memory*. Geredigeerd door Jennie M.  
Carlsten en Fearghal McGarry, 183-97. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2015.
- Rosenstone, Robert A. "The History Film as Mode of Historical Thought."  
In *A Companion to the Historical Film*. Geredigeerd door Robert A.  
Rosenstone, en Constantin Parvulescu, 72-87. Malden: Wiley-Blackwell, 2013.
- Smith, Anthony. "Images of the Nation: Cinema, art and national identity."  
In *Cinema and Nation*. Geredigeerd door Mette Hjort en Scott MacKenzie, 41-  
53. London: Routledge, 2000.
- Smith, Anthony D. *National Identity*. London: Penguin Books, 1991.
- Slager, Kees. *De Ramp: Een Reconstructie Van De Watersnood Van 1953*.  
Uitgebreide en herziene versie. Amsterdam: Atlas, 2003.

### ***Audiovisueel materiaal***

- Nijenhuis, Johan en Alain de Levita. *De Storm*. Geregisseerd door Ben Sombogaart.  
Nederland: Universal Pictures, 2009, DVD.

### ***Podcast***

- Lisa Bom "Typisch Renesse: Verdrongen Verdriet." Aflevering 1 tot en met 4.  
*Typisch*. Podcast Audio. November 2020.  
<https://open.spotify.com/show/6kNgKDsQSmU95nRzZcJpYz?si=UzMHkJEsSpGxZLmQUk8K9Q>

### ***Overige Bronnen***

- Du Pré, Raoul. "Goh Pa Hoe Was Die Ramp?" In *Volkskrant*. 23 september 2009.  
<https://www.volkskrant.nl/nieuws-achtergrond/goh-pa-hoe-was-die-ramp~bcc9cc6c/?referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F>.
- NLDelta "Ambitiedocument Herdenkingsjaar 2021: 600 jaar Elisabethsvloed."  
Opgesteld door Rob Berkers. Januari 2019.

[https://www.nldelta.nl/wp-content/uploads/2019/06/Ambitiedocument-2021-600-jr-St-Elisabethsvloed\\_eindrapport.pdf](https://www.nldelta.nl/wp-content/uploads/2019/06/Ambitiedocument-2021-600-jr-St-Elisabethsvloed_eindrapport.pdf).

NOS Nieuws. “Watersnoodramp van Uur tot Uur: Dit Gebeurde er 65 Jaar Geleden.”  
*NOS*. 31 januari, 2018.

<https://nos.nl/artikel/2214701-watersnoodramp-van-uur-tot-uur-dit-gebeurde-er-65-jaar-geleden.html>.

NOS Lab, “Watersnood: Een Reconstructie van de Watersnood van 1953.”

*NOS*. 31 januari, 2018.

<https://lab.nos.nl/projects/watersnood/index.html>.

“Onderzoek het zelf.” Zeeuws Archief. Geraadpleegd op 6 januari 2021.

[https://www.zeeuwsarchief.nl/onderzoek-het-zelf/archief/?mivast=239&miadt=239&mizig=0&miview=lst&mizk\\_alle=oosterkerke](https://www.zeeuwsarchief.nl/onderzoek-het-zelf/archief/?mivast=239&miadt=239&mizig=0&miview=lst&mizk_alle=oosterkerke).

Vroegindeweyj, Rien. “Hoge Nood Tijdens ‘De Storm’.” In *NRC*, achterpagina.  
19 oktober 2009.

<https://www.nrc.nl/nieuws/2009/10/19/hoge-nood-tijdens-de-storm-11799206-a646097>.

Voorwoord door Koningin Juliana in *De Ramp*. Fotoboek.

Amsterdam: Vereniging ter bevordering van de belangen des boekhandels,  
1953.

Watersnoodmuseum. “Over het Museum.” *Watersnoodmuseum*.

Geraadpleegd op 14 januari, 2021. <https://watersnoodmuseum.nl/over-het-museum/>.

Zwol, Coen van. “Tegen de Stroom in.” *NRC Handelsblad*. Cultureel Supplement.  
4 september 2009, 14.



### Bijlage 3 – Verantwoording Honours thesis

Dit eindwerkstuk voldoet aan de eisen van een honours thesis in verband met het Humanities Honours Programme aan de Universiteit van Utrecht. De lengte van het werkstuk en het aantal bronnen zijn anderhalf keer de eis van een standaard bachelor eindwerkstuk. Hiernaast heb ik gestreefd naar een verbreding en verdieping in het onderzoek. Het onderwerp van film is niet alleen behandeld op een film analytische manier, maar ook vanuit een historische blik. Ik heb veel theorie gebuikt uit het onderzoeksgebied van ‘memory studies’, in plaats van de filmtheorie die ik gewend was. Het combineren van filmanalyse met een bredere analyse van het cultureel geheugen was uitdagend en bracht nieuwe inzichten.

Hiernaast heb ik verdieping gezocht in het uitvoeren van een interview met Ann Rigney, wiens theorie het meest naar voren komt in mijn thesis. Hiervan heb ik niet alleen meer geleerd over de theorie en het gebied van ‘cultural memory’, maar heb ik ook mijn vaardigheden om een interview te geleiden gebruikt en verbeterd.