

- 13 Alers 1958, p. 3.
 14 Alers 1958, p. 1.
 15 Alers 1958, p. 5.
 16 Alers 1958, p. 9.
 17 Alers 1958, p. 42.
 18 Alers 1958, p. 66.
 19 Alers 1958, p. 15.
 20 Alers 1958, p. 31.
 21 Meijer 1994, p. 469.
 22 Alers 1958, p. 22.
 23 Alers 1958, p. 20.
 24 Alers 1958, p. 20.
 25 Meijer 1994, p. 432-434.
 26 M.S.K. 1959, p. 15.
 27 De Mul 2010; Rob Nieuwenhuys (1972, p. 459) gaf in zijn *Oost-Indische spiegel* het hoofdstuk over de postkoloniale literatuur de titel 'Steeds weer aan denken'.
 28 Zie ook Raben 2008.
 29 Alers 1958, p. 97-99.
 30 Ricoeur 1983, 106-107.
 31 Schwarz 2000.
 32 Alers 1958, p. 143.
 33 Alers 1955, p. 8.
 34 Alers 1956, p. 297.

Remco Raben (1962) is bijzonder hoogleraar koloniale en postkoloniale literatuur- en cultuurgeschiedenis aan de Universiteit van Amsterdam en doceert geschiedenis aan de Universiteit Utrecht.

Geschoten in Indonesië

Geweld tijdens de dekolonisatie herinnerd in Indonesische oorlogsfilms

ARNOUD ARPS

Op woensdag 26 oktober 2016 was Adriaan van Dis als tafelheer te gast bij *De Wereld Draait Door*. Hij was recent naar de Frankfurter Buchmesse, 's werelds grootste boekenbeurs, geweest en had opgemerkt dat geschiedenis daar een populair onderwerp was. Hij vertelde dat Remy Limpachs boek *De brandende kampongs van Generaal Spoor* (2016) hem, als zoon van een KNIL-militair, geweldig bezighield. Dit boek geschreven door een historicus heeft samen met het boek *Soldaat in Indonesië, 1945-1950* (2015) van historicus Gert Oostindie de discussie in Nederland met betrekking tot de oorlogsmisdaden van Nederlandse militairen tijdens de Indonesische onafhankelijkheidsoorlog (1945-1949) aangewakkerd. Deze recente onderzoeken hebben uitgewezen dat Nederlandse militairen destijds extreem en structureel geweld gebruikten. Het daaropvolgende publieke debat liet zien dat er sterk behoefte is aan duidelijkheid over deze periode. Omdat getuigenissen steeds schaarser worden in verband met de hoge leeftijd van betrokkenen, wordt film steeds belangrijker, als drager en bron van herinneringen. Films leggen niet alleen herinneringen van het verleden vast, zij creëren ook nieuwe herinneringen van het verleden.¹ Populaire cultuur, en in dit geval film, speelt een centrale rol in de constructie van de gedachtenis aan het Indische verleden.² Bovendien hebben populaire speelfilms, evenals romans, een bepaalde vrijheid om het verleden te laten zien. Zoals Van Dis bij *De Wereld Draait Door* beargumenteerde, laten romans, en ook speelfilms, hoewel ze gebaseerd zijn op historische gebeurtenissen, ook fictieve elementen toe. Op die manier wordt het verleden anders geconstrueerd en herinnerd dan door middel van historische documenten.

In de Nederlandse literatuur is er de afgelopen jaren veel aandacht voor de dekolonisatieperiode. Titels als Alfred Birneys *De Tolk van Java* (2016) en Jacob Vis' *Merdeka!* (2016) zijn hier slechts twee recente voorbeelden van. Tegelijkertijd schenkt de Nederlandse cinema echter opmerkelijk weinig aandacht aan deze periode. De meest expliciete film hierover in de Nederlandse filmgeschiedenis is de boekverfilming van



Anti-Nederlandse leus op de muur van hotel Merdeka te Jogjakarta, Charles Breyer, 1948 (collectie UB/KITLV Leiden, 31630).

Oeroeg (1993), waarin zowel Nederlands als Indonesisch geweld in beeld wordt gebracht. Andere voorbeelden zijn *Gekkenbriefje* (1981), *De Schorpioen* (1984) en *De Gordel van Smaragd* (1997), die de oorlogsjaren behandelen, maar waarin het geweld slechts op impliciete wijze wordt benaderd.³ Des te opvallender is het daarom dat er in Indonesië vandaag de dag een heuse trend te herkennen valt in cinema over de koloniale periode, en in het bijzonder over de Indonesische onafhankelijkheidsoorlog. Het zijn dit soort populaire cultuurobjecten die antwoord kunnen geven op een vraag hoe deze periode heden ten dage vanuit Indonesisch perspectief herinnerd wordt.

De afgelopen zeven jaar zijn er maar liefst twaalf Indonesische films geproduceerd over de koloniale periode. De meeste daarvan spelen zich af tijdens de Indo-

nesische onafhankelijkheidsoorlog, ook wel bekend als de dekolonisatieoorlog of politioele acties, en kunnen dus gezien worden als oorlogsfilm. Volgens Ariel Heriyanto zijn de politieke, morele en ideologische kwaliteiten van populaire cultuur lange tijd onderschat, hoewel er de laatste jaren een groeiende interesse is in de studie naar Indonesische populaire cultuur.⁴ Hierop aansluitend zal in dit artikel worden geïllustreerd dat er binnen de populaire cultuur, en in dit geval Indonesische speelfilms over de dekolonisatieperiode, ruimte is voor ambivalentie en nuance met betrekking tot het verleden.

Dit artikel geeft inzicht in hoe de periode van dekolonisatie vanuit Indonesisch perspectief wordt herinnerd, door te kijken naar de manier waarop het geweld tijdens deze periode in Indonesische populaire films wordt geconstrueerd. Oorlogsfilms worden niet alleen gemaakt op basis van de gedachtenis aan het verleden, ze creëren tegelijkertijd een basis voor hedendaagse en toekomstige herinneringen. De manier waarop het geweld wordt gerepresenteerd, is hierbij essentieel. Een analyse draagt bij aan het begrijpen van deze films als culturele producten, maar vooral ook als onderdeel van een breder cultureel geheugen.⁵

In het vervolg van dit artikel worden vier films geanalyseerd om te laten zien hoe het geweld tijdens de Indonesische onafhankelijkheidsoorlog wordt gerepresenteerd.⁶

Indonesische oorlogsfilms, of film perjuangan

De oorlogsfilms die hier aan de orde komen zijn *Merah Putih* [Rood en Wit] (2009), *Darah Garuda* [Het bloed van arenden] (2010) en *Hati Merdeka* [Harten van vrijheid] (2011), gezamenlijk de *Merdeka*-trilogie (Vrijheidstrilogie) en *Laskar Pemimpi* [Leger van dromers] (2010). Deze kunnen geschaard worden onder het genre 'oorlogsfilms', waarbinnen een veelzijdigheid aan films is geproduceerd: van drama en animatie tot liefdesverhalen en komedie.⁷ *Laskar Pemimpi* is een goed voorbeeld van deze veelzijdigheid. Het is namelijk een komedie die zich afspeelt tijdens een oorlog, een op het eerste gezicht eigenaardige combinatie.⁸ De films kunnen gezien worden als exemplarisch voor de wijze waarop het geweld ambivalent gerepresenteerd wordt binnen de huidige golf van oorlogsfilms. Waar de trilogie een meer expliciete wijze hanteert, doet *Laskar Pemimpi* dit impliciet. Bovendien kan de trilogie beschouwd worden als archetypische oorlogsfilms, terwijl *Laskar Pemimpi* als komediefilm een variatie hierop laat zien. Een vergelijking van deze films beslaat

zodoende een breed deel van het spectrum aan oorlogsfilms.⁹ Daarnaast is een overeenkomst van de genoemde films dat zij zich op de Indonesische onafhankelijkheidsoorlog richten die zich afspeelde tussen 1945-1949.¹⁰ Over deze oorlog zijn er in Indonesië talloze films gemaakt die film *perjuangan* worden genoemd. De periode 1945-1949 staat in Indonesië namelijk bekend als de *Perjuangan*, ofwel de periode van strijd.¹¹ Al sinds de jaren 1950 worden deze films geproduceerd. Zo waren de vroege film *perjuangan* een van de eerste films van de onafhankelijke Indonesische cinema.¹² Zij hebben een prominente en controversiële plaats ingenomen in de Indonesische filmgeschiedenis.¹³

Bovendien is er altijd al een vrij consistente productie geweest van Indonesische film *perjuangan*, hoewel geclusterd in golven. Het eerste cluster beslaat grofweg de jaren 1950-1963.¹⁴ Daarna volgt er een tijd waarin er geen worden geproduceerd tot 1972.¹⁵ Tussen 1972-1990 worden er weer een aantal films uitgebracht. Daarna breekt er een periode aan van maar liefst negentien jaar waarin er geen films over de Indonesische onafhankelijkheidsoorlog wordt uitgebracht. Tot 2009. In dat jaar draait namelijk het eerste deel van de *Merdeka*-trilogie in de Indonesische bioscopen.¹⁶ De films van de trilogie zijn heuse blockbusters en zeer populair, zogeheten *box office* hits.¹⁷ Bovendien is de trilogie winnaar van verschillende nationale filmprijzen en naar verluidt de duurste filmproductie ooit in Indonesië.¹⁸ Hiermee betaalden zij onder meer een team van technici met ervaring in Hollywood.¹⁹ Ook de acteurs die de hoofdrollen spelen zijn grote namen in Indonesië, zoals Donny Alamsyah, Lukman Sardi en Teuku Rifnu Wikana.²⁰

In de jaren die volgen worden er steeds meer film *perjuangan* uitgebracht. Zo ook *Laskar Pemimpi*. De acteurs in deze film zijn eveneens bekend in Indonesië, onder wie de eerder genoemde Rifnu Wikana. De grootste sterren in de film zijn echter de groepsleden van de popgroep Project Pop, een band die bekend staat om zijn komische nummers. Bovendien is de film geproduceerd door een van de grootste film- en televisieproductiebedrijven van Indonesië.²¹ Sinds *Merah Putih* in 2009 is er jaarlijks minimaal één film over de dekolonisatieperiode in de bioscoop te zien. Er is met andere woorden op dit ogenblik een nieuwe golf van film *perjuangan* gaande.

De Indonesische soldaat: individu en groep

In het invloedrijke boek *Indonesian Cinema: National Culture on Screen* (1991) schrijft de Amerikaanse visuele antropoloog Karl Heider dat de golf van films uit de jaren

1950-1963 een narratieve structuur vertonen die gericht is op het individu.²² De oorlogsfilms van deze periode tonen bijvoorbeeld een interesse in het individuele achtergrondverhaal van een specifieke soldaat. Diens lot wordt op die manier als belangrijker voorgesteld dan dat van de groep.²³ Heider merkt op dat de aanwezigheid van dit individualisme in de latere films uit de periode 1972-1990 zeldzaam is.²⁴ Hij beschrijft de narratieve structuur van deze films als gericht op een groep.²⁵ De recente golf aan films, waar de onderzochte films toegerekend worden, lijkt deze groepsgerichtheid in de narratieve structuur in eerste instantie te volgen.

Dit is bij de *Merdeka*-trilogie en bij *Laskar Pemimpi* vrij duidelijk. Zo volgt de *Merdeka*-trilogie een vijftal kadetten dat zich inschrijft voor het Indonesische nationale leger. In *Laskar Pemimpi* gaat het ook om een groep vrijheidsstrijders die gezamenlijk vecht tegen de Nederlandse kolonisator. Dat de groepen vechten voor het algemeen belang van onafhankelijkheid is evident in beide films. Een scène die dit duidelijk illustreert komt uit het tweede deel van de trilogie. De groep Indonesische soldaten rijdt op de weg en stuit op Nederlandse troepen. In het vuurgevecht dat volgt, wordt de groep gedwongen zich terug te trekken. Alle Indonesische soldaten, op een na, weten een auto te bereiken, waarmee ze zich terugtrekken. Wanneer de laatste Indonesische soldaat naar de auto rent, wordt hij neergeschoten. De groep geeft hem rugdekking en beveelt hem naar de auto te komen. Dan besluit de kapitein om het gaspedaal in te drukken en de neergeschoten soldaat achter te laten. Hysterisch blijven de soldaten naar de kapitein roepen dat ze een van hen achter hebben gelaten, maar hij houdt vast aan zijn besluit.

Het achterlaten van een van de kameraden laat zien dat zij handelen in een breder groeps- of algemeen belang. Bij een nadere analyse van de films blijkt dit echter toch wat genuanceerder te liggen. De opmerking dat deze films meer op de groep gericht zijn, is namelijk slechts een kant van het verhaal. Naarmate het verhaal van de *Merdeka*-trilogie zich ontvouwt, blijkt er namelijk wel degelijk ruimte te zijn voor individualisme. Steeds vaker worden de achtergronden en verhaallijnen van individuele personages prominenter. Dit wordt vooral duidelijk door middel van *flashbacks*, die de achtergronden van een aantal personages van context voorzien.²⁶ Verderop in dit artikel wordt daar verder op ingegaan.

Belangrijk is dat binnen de narratieve structuur van alle bestudeerde films een onderscheid wordt gemaakt tussen individualisme en groepsgerichtheid. Het beste is dit verschil uit te leggen door wat in de filmwetenschap het verschil tussen *story* en *plot* wordt genoemd. *Story* bestaat uit alle elementen van het verhaal, zowel de expliciet in beeld gebrachte als de elementen die de toeschouwer zelf kan afleiden uit de

context. Plot is datgeen van het verhaal wat daadwerkelijk in beeld wordt gebracht (en ook hoe dat in beeld wordt gebracht).²⁷ Het gehele verhaal van zowel de trilogie als *Laskar Pemimpi* is de strijd van een kleine groep Indonesiërs die voor hun vrijheid vechten tegen de Nederlandse kolonisator. Dit is waar beide films uiteindelijk naartoe werken. Binnen deze *story* wordt de plot echter door heel andere motieven gedreven. Bij beide films draait de plot in werkelijkheid om een of meerdere liefdesverhalen. De ontvoering van de geliefde van een van de hoofdpersonages is vaak de drijfveer om, al dan niet individueel, actief op te treden. Vaak wijkt het verhaal dan ook af van de groep om de motieven van het individu te volgen.

Waar de nadruk in de *story* dus ligt bij de groep en hun strijd tegen Nederland, wordt de plot gedreven door individuele motieven. Deze ambivalentie tussen individu en groep kan begrepen worden vanuit de productieomstandigheden van de film, het tijdperk van politieke hervorming (de *Reformasi*) dat in gang is gezet met het aftreden van Suharto in 1998. Na jarenlange dictatuur en censuur beloofde deze verandering meer democratie en werd in de media een pluraliteit aan denkbeelden over natie, gender, klasse en etniciteit naar buiten gebracht en betwist.²⁸ Dat zowel de nadruk op individu als groep is meegenomen in de narratieve structuur kan vanuit deze context opgevat worden als een heroverweging van de totstandkoming van Indonesië. Dit wordt nog eens benadrukt door de manier waarop de soldaten worden gerepresenteerd.

De representatie van de Nederlandse koloniale soldaat

De Indonesische filmwetenschapper Eric Sasono concludeert dat in Indonesische B-films vaak een stereotiep beeld wordt getoond van de Nederlandse soldaten: ze zijn vijandig en gemeen, schurkachtig, en bovendien ongelovig, immoreel, grof, meedogenloos, bedrieglijk en hebzuchtig.²⁹ De helden van deze films zijn daarentegen onder andere beleefd, goedgemanierd, gelovig en vroom.³⁰ Volgens Sasono worden de eigenschappen van de stereotype Nederlandse soldaat ingezet om zich hiertegen af te zetten, ter bevordering van de nationale Indonesische identiteit.³¹

Hoewel Sasono het over B-films heeft, vertonen de soldaten in de hedendaagse film *perjuangan* (die geen B-films zijn) op het eerste gezicht ook veel van deze kenmerken.³² Zo stelt een Nederlandse militair op grove toon: 'Domme inlanders. Je knalt ze met gemak af.' En nadat een dorpshef aan de Nederlandse kapitein Schaeffer vertelt niet te weten waar de rebellen naartoe zijn gegaan, antwoordt de laatste: 'In dat geval heb ik niks aan je.' Waarna hij het dorpshef executeert.



Still uit *Merah Putih*. © Margate House Films.

Tegenover de grofheid en meedogenloosheid van de Nederlanders vertonen de Indonesische helden het door Sasono beschreven kenmerk vroomheid. Zo neemt Amir tijdens een missie alle tijd om in de jungle te bidden. Interessanter wordt het echter wanneer de representatie van deze soldaten afwijkt.

Een specifiek individu waar gedurende de trilogie veel aandacht aan wordt besteed is Marius, zoon van een rijke en Jakartaanse handelaar. De toeschouwer leert hem kennen als een verwaand en laf persoon die westers gekleed gaat en bovendien overmatig veel alcohol drinkt. Dit is een interessant gegeven, want volgens Pamela Pattinama wordt alcohol op het Indonesische filmdoek 'van oudsher verbonden met zwakte, kwaad en westerse immoraliteit'.³³ Ook Heider en Sasono beamen dat de consumptie van alcohol de connotatie van lage moralistische waarden heeft en het zijn overwegend Nederlandse soldaten die drinken.³⁴

Des te interessanter is het dus dat een van de Indonesische soldaten alcohol drinkt in de film. Het is pas in de derde film van de trilogie dat door een *flashback* duidelijk wordt dat Marius' drankprobleem ontstaan is door een eerder conflict tussen hem en zijn vader. Zijn vader eiste dat hij zich in zou schrijven bij het KNIL, terwijl hij zelf voor het Indonesische leger koos.³⁵ Hoewel het drinken van alcohol door het personage van Marius dus in eerste instantie verklaard wordt door zijn westerse opvoeding, wordt het in de derde film gecorrigeerd door het conflict met zijn vader als

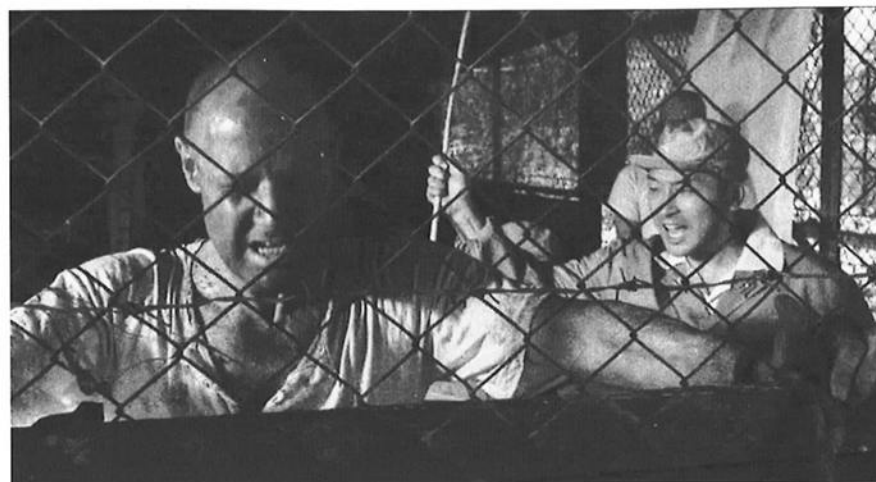


Still uit *Hati Merdeka*. © Margate House Films.

oorzaak te geven. Een conflict dat hem neerzet als een patriot die voor een vrij Indonesië wil vechten in plaats van zich aan te sluiten bij het KNIL.

De techniek van de *flashback* wordt ook in het geval van een ander personage opvallend ingezet. De grote antagonist van de derde film van de trilogie is de Nederlandse kolonel Raymer, die veel van de stereotype kenmerken vertoont. Zo is hij grof, immoreel en meedogenloos. Bij het derde deel aangekomen hebben we hem gedurende de trilogie mensen zien executeren en dorpen zien afbranden. Hij is de meest meedogenloze Nederlandse soldaat uit de trilogie. Des te opmerkelijker is het daarom dat juist bij deze kolonel uiteindelijk via een *flashback* een verklaring wordt gegeven voor zijn wreedheid. In een scène zien we eerst hoe Raymer de rug van een aan een auto vastgebonden Indonesiër met een zweep afranselt. Een luitenant suggereert dat de desbetreffende Indonesiër van niks weet, waarop Raymer antwoordt: 'Ik weet wat er gebeurt als deze mensen niet goed aangestuurd worden.'

In een close-up zien we vervolgens de bebloede hand waarmee hij de zweep vasthoudt, waarna de *flashback* begint.³⁶ Hierin zien we hoe Raymer in een interneringskamp stokslagen op zijn rug krijgt van een Japanse soldaat. Uit de *flashback* blijkt dat de Indonesische bediende die al generaties bij zijn familie op de plantage in dienst is geweest, nu met de Japanners samenwerkt. Hij vat dit op als verraad. Hierop zien we hoe de vrouw van Raymer, ook gevangen in het Japans interneringskamp, naar



Still uit *Hati Merdeka*. © Margate House Films.

een plein wordt getrokken, waar haar keel met een zwaard wordt doorgesneden.

Terug in het heden, en zichtbaar aangeslagen, legt Raymer aan zijn luitenant uit dat hij de Indonesiërs alleen in toom kan houden door amok te maken, waarna hij de vastgebonden Indonesiër doodschiet. Het cruciale aan deze *flashback* is dat de wreedheid van Raymer door de *flashback* een oorzaak krijgt en niet geheel uit de lucht komt vallen. Dit in tegenstelling tot eerdere film *perjuangan*, waarin de Nederlander zonder uitleg als wreed wordt geportretteerd. De film geeft Raymer een motief door het verraad van zijn bediende en de brute moord op zijn vrouw.

Binnen Indonesië wordt vaak het beeld gepropageerd dat de Indonesiërs als één vechten, dat er geen onderlinge strijd was.³⁷ Uit onderzoek is gebleken dat dit in werkelijkheid niet het geval was.³⁸ De films laten zien dat niet iedereen met de onafhankelijkheidsbeweging sympathiseerde. Zo blijkt in de trilogie dat een soldaat die gerepresenteerd wordt als vrome moslim juist een verrader is.³⁹ Bovendien bevat *Laskar Pemimpi* in de figuur van een etnisch Indonesische KNIL-overloper iemand die in feite de belichaming is van de tweestrijd die sommige inheemse bewoners van Nederlands-Indië hadden. Het meest in het oog springende voorbeeld is echter het personage Amir, dat de revolutie in de derde film van de trilogie letterlijk in twijfel trekt en zelfs uit zijn functie als kapitein stapt.⁴⁰ Hij stelt dat hij weet dat de Nederlanders slecht zijn, maar stelt zich de vraag of zij in hun rol als vrijheidsstrij-

ders zoveel beter zijn. Amir is verreweg de vroomste van allemaal. Hij is moslim, leraar, heeft een vrouw en bidt regelmatig; eigenschappen die normaliter heldhaftigheid onderstrepen.⁴¹ Dat juist hij degene is die de strijd in twijfel trekt, is daarom opmerkelijk en laat zien dat ook aan Indonesische kant twijfel bestond over de gepleegde daden.

Deze voorbeelden van Indonesische en Nederlandse soldaten demonstreren dat de motivaties en representaties niet zo zwart-wit zijn. Hiermee wijken deze hedendaagse films deels af van hun voorgangers.

De hedendaagse representatie van oorlogsgeweld

Dat de narratieve structuur van hedendaagse Indonesische oorlogsfilm en de representatie van de soldaten tot op zekere hoogte afwijkt van eerdere film *perjuangan*, wekt de indruk dat dit misschien ook het geval is bij de representatie van het geweld tijdens de oorlog. Een analyse toont aan dat dit inderdaad minder zwart-wit is dan de belofte van Indonesische soldaten versus Nederlandse soldaten doet vermoeden.

Sasono merkt op dat invloedrijke academici als Karl Heider en Salim Said zich in hun werk niet richten op de representatie van de Nederlandse soldaat.⁴² Dit is voor Sasono de aanleiding geweest om juist dit te onderzoeken. Wat Heider, Said en Sasono echter niet doen, is zich richten op oorlogsgeweld. Filosofe Susan Sontag stelt dat de representatie van oorlogsgeweld een afstand creëert tussen ons, de toeschouwers, en hen, de slachtoffers van het afgebeelde oorlogsgeweld.⁴³ In het verlengde van deze onverschilligheid zorgt de manier waarop oorlog in media wordt gerepresenteerd er volgens filosofe Judith Butler voor dat men minder snel rouwt om de levens van de getoonde oorlogsslachtoffers.⁴⁴ Welke reacties opgeroepen worden bij het zien van oorlogsgeweld is inherent verbonden aan de manier waarop dit geweld wordt gerepresenteerd. Niet alleen is belangrijk wiens geweld wordt getoond en hoe, maar ook welk personage dit uitoefent. Dit is namelijk wat volgens de filmtheorie van Murray Smith zorgt voor een emotionele reactie bij de toeschouwer.⁴⁵ En het is de toeschouwer die uiteindelijk een bepaalde herinnering creëert op basis van wat hij ziet en zijn reactie daarop. In de openingsscène van *Merah Putih* komen Nederlandse soldaten aanrijden bij een Indonesisch dorp. Een Nederlandse officier ondervraagt de dorpsoudste terwijl hij een pistool op zijn hoofd richt. Nadat hij de benodigde informatie van de dorpsoudste heeft verkregen, executeert hij hem, zijn vrouw, kinderen en kleinkinderen van dichtbij. Daarna brandt hij het huis tot de grond af.



Still uit *Merah Putih*. © Margate House Films.

Dit soort scènes van Nederlandse soldaten laten een zeer eenzijdig beeld van het Nederlandse leger tijdens de Indonesische onafhankelijkheidsoorlog zien. Dat oorlogsgeweld als executies en het afbranden van dorpen tot het structureel geweld van Nederlandse militairen behoort, is inmiddels aangetoond door Remy Limpach, maar tegelijkertijd toont het boek van Gert Oostindie dat dit eenzijdige beeld van de Nederlandse soldaat bijgesteld dient te worden.⁴⁶ Dit soort scènes, wijdverspreid binnen de Indonesische film *perjuangan* blijven namelijk hardnekkig rondzwerfen in het Indonesische culturele geheugen.⁴⁷ Het construeert een beeld van die periode waarin de Nederlanders uitsluitend wreed zijn.

Geweldsuitingen van de protagonist worden normaliter gerechtvaardigd. Er kan anders 'cognitieve dissonantie' ontstaan bij de toeschouwer.⁴⁸ De toeschouwer heeft met andere woorden moeite om de daden van een filmpersonage waarmee zij zich identificeert voor zichzelf te verantwoorden wanneer deze in strijd zijn met het eigen morele kader.⁴⁹

In het geval van een oorlogsfilm kan deze rechtvaardiging vanuit verschillende invalshoeken plaatsvinden. Zo kan het geweld vergoelijkt worden vanuit het idee van slachtofferschap of heldhaftigheid, maar ook vanuit nationalisme. Dit is vooral belangrijk vanuit het perspectief van de toeschouwer. De assumptie is dat mensen die zich identificeren met de Indonesiërs anders zullen kijken naar geweld door Neder-



Still uit *Merah Putih*. © Margate House Films.

landse soldaten dan mensen die zich met Nederlanders identificeren. De zwart-wit representatie van goed versus slecht, Indonesië versus Nederland, is daarom een gemakkelijke uitweg om oorlogsgeweld te rechtvaardigen. Maar wat als er toch kanttekeningen worden geplaatst bij de 'eigen' strijdende partij? Naast het veelvoorkomende Nederlandse geweld wordt er namelijk ook extreem geweld getoond dat wordt gepleegd door Indonesiërs. Een scène uit de trilogie laat zien hoe het personage Tomas een aantal Nederlandse militairen tegenkomt en uitschakelt. Na een worsteling eindigt Tomas zittend op een Nederlandse soldaat, waarna hij hem bewusteloos slaat. In zijn woede stopt hij echter niet en met de helm van de soldaat slaat hij hem herhaaldelijk in het gezicht. Bij elke slag van de inmiddels bebloede helm deint het lichaam van de Nederlandse soldaat op en neer totdat hij niks meer is dan een bloedig, levenloos lichaam.

Een voorbeeld zoals dit roept vragen op over hoe deze periode wordt voorgesteld en herinnerd in Indonesië. Bovendien is dit geen voorbeeld dat op zichzelf staat. Het geweld door Indonesiërs wordt meermalen expliciet getoond. Een van de meest extreme voorbeelden is wanneer een Nederlandse soldaat in close-up in beeld wordt gebracht, waarna een Indonesische soldaat een mes via zijn achterhoofd door zijn keel en open mond steekt. Vanzelfsprekend is dit een zeer bloedig shot. Een oorlog met strijdende partijen verloopt uiteraard niet zonder geweld. Het zijn uitingen

van buitenproportioneel geweld als moordpartijen op burgers, martelingen, seksueel geweld en standrechtelijke executies die met name veroordeeld worden binnen een oorlog. Opvallend is daarom een scène waarin Nederlandse militairen gevangen zijn genomen en ontwapend zijn. Om informatie van een hoge officier te bemachtigen besluit een van de Indonesische soldaten om een Nederlandse soldaat standrechtelijk te executeren door hem in zijn borst te schieten. Hieruit blijkt dat de trilogie ook extreem geweld dat gepleegd wordt door Indonesiërs niet schuwt.

Deze voorbeelden illustreren hoe het oorlogsgeweld in hedendaagse oorlogsfilms de morele identificatie met de Indonesische personages tot op zekere hoogte bemoeilijkt. In combinatie met de eerdere voorbeelden demonstreren zij herinneringen die soms tegenstrijdig met elkaar zijn. Naast een registratie van de nationale cultuur en politieke hegemonie moeten Indonesische media volgens cultuurwetenschappers Krishna Sen en David T. Hill echter ook gezien worden als culturele aspiraties die de angsten en bekommernissen van Indonesische burgers reflecteren.⁵⁰ De constructie van deze ambivalente herinneringen van het verleden leggen die angsten en bekommernissen zodoende bloot.

De Indonesische onafhankelijkheidsoorlog herinnerd

Wat duidelijk is geworden op basis van bovenstaande observaties is dat de hedendaagse Indonesische films onmiskenbare overeenkomsten vertonen met eerdere films. De constructie van dit oorlogsverleden in films ligt in het verlengde van een langere traditie van film *perjuangan*. De hedendaagse films laten tegelijkertijd zien dat er toch ruimte is voor speling, al dan niet impliciet. Zo lijkt de narratieve structuur op het eerste gezicht te suggereren dat deze gericht is op de groep, maar blijkt het individu toch veel ruimte te krijgen. Opvallend daarbij is dat de Indonesische soldaten niet altijd worden weergegeven als onverschrokken helden, maar ook twijfelachtige kwaliteiten vertonen. Zo laten de films ook het geweld van Indonesische zijde zien. Het zijn dit soort ogenschijnlijk impliciete uitingen van nuance die naast de eenzijdige en terugkerende representaties cruciaal zijn voor de manier waarop dit verleden wordt herinnerd. De suggestie lijkt te zijn dat hedendaagse films als drager en bron van herinneringen meer subtiliteit aanbrengen en zo genuanceerdere herinneringen voort kunnen brengen.

Wat doet de manier waarop het geweld in Indonesische oorlogsfilms wordt gerepresenteerd met de wijze waarop dit geweld en deze periode wordt herinnerd? De

analyse van films biedt de mogelijkheid om erachter te komen hoe andere mensen de wereld om hen heen beleven en begrijpen. Zij legt bloot hoe leden van verschillende culturen op een mogelijk andere manier betekenis geven aan de wereld.⁵¹ Vanuit die gedachte laten de films zien hoe een gedeelde historische periode als de onafhankelijkheidsoorlog op een andere manier beleefd en begrepen wordt vanuit de Indonesische cultuur.

Om een compleet beeld te krijgen van wat voor herinneringen deze films construeren moet er echter ook onderzocht worden welke herinneringen er meegenomen zijn in de productie van deze films. Verder moet bestudeerd worden welke herinneringen ontstaan door het consumeren van, ofwel het bekijken van en betekenis geven aan, deze films. Door zowel productie, constructie en consumptie te analyseren kan er nagegaan worden hoe deze periode vandaag de dag in Indonesië wordt herinnerd.

Bibliografie

- Birney, Alfred, *De tolk van Java*. Breda: De Geus, 2016.
- Bordwell, David & Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw-Hill, 2008.
- Butler, Judith, *Frames of War: When is Life Grievable?* London: Verso, 2009.
- Fürsich, Elfriede, 'In Defence of Textual Analysis: Restoring a Challenged Method for Journalism and Media Studies'. In: *Journalism Studies* 10 (2009) 2, p. 238-252.
- Festinger, Leon (e.a.), *When Prophecy Fails: A Social and Psychological Study of a Modern Group that Predicted the Destruction of the World*. New York: Harper Torchbooks, 1956.
- Heider, Karl G., *Indonesian Cinema. National Culture on Screen*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1991.
- Heryanto, Ariel (red.), *Popular Culture in Indonesia. Fluid identities in post-authoritarian politics*. Abingdon: Routledge, 2008.
- Kuhn, Annette en Guy Westwell, *A Dictionary of Film Studies*. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- Landsberg, Alison, *Prosthetic Memory. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. New York: Columbia University Press, 2004.
- Limpack, Remy, *De brandende kampongs van generaal Spoor*. Amsterdam: Boom, 2016.
- Luttikhuis, Bart en A. Dirk Moses (red.), *Colonial Counterinsurgency and Mass Violence. The Dutch Empire in Indonesia*. Abingdon: Routledge, 2014.
- McKee, Alan, *Textual Analysis: A Beginner's Guide*. Londen: Sage Publications, 2003.
- Oostindie, Gert, *Soldaat in Indonesië, 1945-1950*. Amsterdam: Prometheus/Bert Bakker, 2015.
- Paramaditha, Intan, 'Contesting Indonesian Nationalism and Masculinity in Cinema'. In: *Asian Cinema* 18 (2007) 2, p. 41-61.
- Pattynama, Pamela, *Bitterzoet Indië*. Amsterdam: Prometheus/Bert Bakker, 2014.
- Pattynama, Pamela, 'Tjoet Nja Din en Tjoet Nja' Dhien. Her-herinneringen aan de Atjeese verzetsheldin in boek en film'. In: *Indische Letteren* 30 (2015) 4, p. 215-229.

- Said, Salim, *Shadows on the Silver Screen. A Social History of Indonesian Film*. Jakarta: Lontar, 1991.
- Sasono, Eric, 'The Raiding Dutchmen: Colonial Stereotypes, Identity and Islam in Indonesian B-movies'. In: *Plaridel* 11 (2014) 2, p. 23-53.
- Sen, Krishna en David T. Hill, *Media, Culture and Politics in Indonesia*. Melbourne: Oxford University Press, 2000.
- Smith, Murray, *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford: Clarendon Press, 1995.
- Sontag, Susan, *Regarding the Pain of Others*. New York: Picador, 2003.
- Stokes, Jane, *How to do Media & Cultural Studies*. London: Sage Publications, 2003.
- Vis, Jacob, *Merdeka! Groet: Conserve*, 2016.
- Vlasblom, Dirk, 'Reizen met een steen in de schoen'. In: *NRC Handelsblad* 03/04-12-2016.
- Will, Rachel, 'Eat Pray Film'. In: *Forbes Indonesia* augustus 2011.

Noten

- * Dit artikel is onderdeel van mijn promotieonderzoek (2016-2020) dat door de Nederlandse Organisatie voor Wetenschappelijk Onderzoek (NWO) wordt gefinancierd via het financieringsinstrument 'Promoties in de geesteswetenschappen'.
- 1 Volgens de Amerikaanse filmtheoreticus Alison Landsberg kunnen media een prothetisch geheugen vormen dat gebaseerd is op in het openbaar vertoonde beelden als speelfilms. Landsberg 2004, p. 2-3.
- 2 Zie voor een uiteenzetting van dit idee ook Pattynama 2014.
- 3 Een uitzondering hierop lijkt in de maak met de film *De Oost* van Jim Taihuttu. Voor de synopsis, zie <http://filmproducenten.nl/leden/new-amsterdam-film-company.html>.
- 4 Heryanto 2008, p.3.
- 5 Fürsich 2009, p. 244.
- 6 Ik hanteer een narratieve analyse, waarbij de gehele tekst (in dit geval de film als tekst) wordt bestudeerd en de nadruk ligt op de structuur van het verhaal. Stokes 2003, p. 67.
- 7 Kuhn en Westwell 2012, p. 449-450.
- 8 Een eigenaardige, maar niet unieke combinatie. Waarschijnlijk de beroemdste film die uit deze combinatie bestaat is de Italiaanse film *La vita è bella* [Het leven is mooi] (1997) van regisseur Roberto Benigni. Deze film gaat over een Italiaanse Jood die met zijn zoon wordt opgesloten in een concentratiekamp. Om zijn zoon af te schermen van de gruwelijkheden aldaar, vertelt hij hem dat de Holocaust een uitgebreid spel is dat alleen gewonnen kan worden door de regels zo goed mogelijk op te volgen.
- 9 Voor een vollediger overzicht zouden er uiteraard meer films geanalyseerd moeten worden.
- 10 Deze periode beslaat de overgang van het einde van de Japanse bezetting en de uiteindelijke onafhankelijkheid van Indonesië. Vanzelfsprekend kwam deze overgang niet zonder slag of stoot tot stand. Na de capitulatie van de Japanners op 17 augustus 1945, verklaarde Sukarno Indonesië onafhankelijk. De Nederlandse overheid wilde de voormalige kolonie echter niet zo makkelijk laten gaan en stuurde militairen naar Indonesië, wat uitmondde in twee grote militaire operaties, in 1947 en 1948, in Indonesië. De periode tussen 1945 en 1949 staat sindsdien bekend als de Indonesische onafhankelijkheidsoorlog.
- 11 Heider 1991, p. 42.

- 12 Said 1991, p. 37-40.
- 13 In het bijzonder de films van regisseur Usmar Ismail. Said 1991, p. 39-40, 51-57. Heider 1991, p. 17, 102-104.
- 14 1950 was het eerste jaar waarin er sinds de Japanse bezetting geen oorlog werd gevoerd in Indonesië. Dat jaar was de Indonesische filmindustrie erg actief en werden er drieëntwintig films geproduceerd. Heider 1991, p. 17.
- 15 Begin jaren zestig groeide politieke spanningen tussen links en rechts in Indonesië, wat zijn weerslag had op de filmwereld. Na de gefaalde coup d'état op 30 september 1965 lag de filmwereld stil met een dieptepunt in 1968 toen er maar 8 films werden uitgebracht. Linkse filmmakers werden verbannen evenals hun culturele producten. Rond 1970 begon de 'Nieuwe Orde' onder Suharto (1966-1998) grip te krijgen op culturele instituties zoals de Indonesische filmindustrie. De jaren tussen 1970 en 1980 kenmerken zich dan ook als de meest productieve jaren tijdens de 'Nieuwe Orde' in termen van filmproductie. Heider 1991, p. 17-18. Sen en Hill 2000, p. 138, 43.
- 16 De wederkomst van de film *perjuangan* vanaf 2009 kan mogelijk begrepen worden vanuit de sociale en politieke situatie van Indonesië in die periode. Tijdens de regeerperiode van president Susilo Bambang Yudoyono (2004-2014) groeide onder andere het aantal militante Islamitische groeperingen die bijdroegen aan het verval van religieuze vrijheid door het uitdragen van anti-pluralistische ideologieën. In een interview in *The Jakarta Post* legt producent Conor Allyn uit dat dit hedendaagse pluralisme inderdaad ten grondslag lag aan de trilogie. Zie <http://www.thejakartapost.com/news/2010/09/02/director-allyn-ready-reaction-new-movie.html>.
- 17 Blockbusters zijn films met een hoog productiebudget en behalen veelal groot commercieel succes. Het laatste wordt ook wel een box-office hit genoemd. Kuhn en Westwell 2012, p. 37, p. 42-43.
- 18 Donny Alamsyah was tijdens het Bandung Film Festival 2010 genomineerd voor Beste Acteur voor zijn rol in *Merah Putih*. T. Rifnu Wikana en Lukman Sardi waren tijdens de Indonesia Movie Awards 2011 genomineerd voor Beste Acteur en Beste Bijrol voor *Darah Garuda*. Rahayu Saraswati was de winnaar van Beste Actrice voor *Merah Putih* tijdens het Bali International Film Festival 2009. De films bij elkaar hebben ongeveer zes miljoen dollar gekost om te maken. Will 2011, p. 46.
- 19 De technici die de trilogie hielpen maken waren onder meer betrokken bij Hollywood blockbusters als *Saving Private Ryan* (1998), *Black Hawk Down* (2001) en *The Dark Knight* (2008).
- 20 Donny Alamsyah is vooral bekend van de internationale hit *The Raid: Redemption* (2011), Lukman Sardi van de Indonesische Oscarinzending *Soekarno: Indonesia Merdeka* (2013) en Teuku Rifnu Wikana van de grootste box office hit van Indonesië: *Laskar Pelangi* (2008).
- 21 Het gaat om PT Kharisma Starvision Plus, zie <http://klikstarvision.com/>.
- 22 Heider 1991, p. 128.
- 23 Heider 1991, p. 128.
- 24 Het verschil wordt door Heider niet toegedicht aan een individueel effect van de regisseurs, maar aan de verandering van de filmcultuur tussen grofweg de jaren vijftig en zeventig. Heider kenmerkt de periode na de onafhankelijkheid als een waarin de creativiteit nog sterk beïnvloed was door Nederlandse en Europese individualistische tradities. Pas later herkent hij een verandering van de nationale cinema die zich meer richt op een Indonesische (groeps)identiteit. Heider 1991, p. 129-131.
- 25 Heider 1991, p. 130.
- 26 Een flashback is een moment in de filmstructuur dat gepresenteerd wordt in niet-chronologische volgorde. Denk aan een scène waarin we de herinneringen van een personage zien. Kuhn en Westwell 2012, p. 184.

- 27 Bordwell en Thompson 2008, p. 76-77.
- 28 Paramaditha 2007, p. 42.
- 29 Sasono 2014, p. 35, 39-45. Hoewel Sasono het niet expliciet benadrukt, lijkt hij te suggereren dat het hier om de Nederlandse etniciteit gaat en niet zozeer om 'de Nederlanders' in brede zin (denk hierbij aan het Koninklijk Nederlandsch-Indisch Leger dat naast Nederlanders ook bestond uit etnische groepen als Indonesiërs, Molukkers en Afrikanen).
- 30 Sasono 2014, p. 45-46.
- 31 Sasono 2014, p. 23-24.
- 32 Een B-film is een film met een laag budget en wordt vaak gezien als van een lage artistieke kwaliteit. De door mij behandelde films vallen niet onder deze noemer. Kuhn en Westwell 2012, p. 39.
- 33 Pattynama 2015, p. 241.
- 34 Heider 1991, p. 59-60. Sasono 1991, p. 34.
- 35 Het Indonesische leger werd tijdens de Indonesische onafhankelijkheidsoorlog opgericht om een guerrillaoorlog tegen Nederland te voeren voor de onafhankelijkheid van Indonesië. Het KNIL was het Koninklijk Nederlandsch-Indisch Leger, ook wel het Nederlandse koloniale leger, en viel onder het Ministerie van Koloniën in Den Haag.
- 36 Een close-up is een shot waarin het subject heel dicht binnen de kaders wordt afgebeeld. Denk bijvoorbeeld aan een shot waarin het gezicht van een persoon vrijwel het gehele beeld inneemt, alsof de camera dicht bij het hoofd zit. Kuhn en Westwell 2012, p. 84-85.
- 37 Vlasblom 2016, p. 11.
- 38 Zie Lutikhuis en Moses (2014).
- 39 Dit is opmerkelijk omdat volgens Sasono de helden juist als vrome moslims worden afgebeeld. Volgens Sasono kun je deze vroomheid zowel in gedrag als attributen zien. Dit is ook terug te zien aan de verrader in de film, die geportretteerd wordt inclusief traditionele islamitische hoofdbedekking. Sasono 2014, p. 45-46.
- 40 Dit benadrukt nogmaals het individuele karakter van de plot en heeft daarom overeenkomsten met de individualiteit van de eerste golf van film *perjuangan*.
- 41 Sasono 2014, p. 45-46.
- 42 Sasono 2014, p. 34-35.
- 43 Zie voor een verdere uiteenzetting Sontag (2003).
- 44 Zie voor een verdere uiteenzetting Butler (2009).
- 45 Zie voor een uitwerking van de relatie tussen personage en toeschouwer Smith (1995).
- 46 Vlasblom 2016, p. 11.
- 47 Dat dit eenzijdige beeld van de Nederlandse soldaten nadrukkelijk blijft rondzwerven in het Indonesische culturele geheugen blijkt onder meer uit wat Sasono *the raiding scene* noemt in de films. Hierin plunderen de Nederlanders een Indonesisch dorp. De Nederlandse soldaten dwingen de Indonesiërs hun huis uit, laten ze voor het huis hurken, ondervragen ze en mishandelen ze. Volgens Sasono is dit een belangrijke en terugkerende scène in de films en ook in de door mij geanalyseerde films kwam deze scène terug. Sasono 2014, p. 42-43.
- 48 Sociaal psycholoog Leon Festinger stelt dat twee ideeën dissonant zijn van elkaar wanneer ze niet bij elkaar passen, inconsistent zijn of het een niet logisch volgt op het ander. Zo ook wanneer de verwachting van iemand niet overeenstemt met een bepaalde handeling. Festinger 1956, p. 25.
- 49 Filmwetenschapper Murray Smith beargumenteert dat toeschouwers zich op drie manieren engageren met personages in films: op het niveau van *recognition*, *alignment* en *allegiance*. Wanneer

we als kijker filmpersonages volgen dan willen we ons op een lijn stellen met deze personages. We maken morele evaluaties van de personages en projecteren onze emoties op de gemoedstoestand van een personage. Smith noemt deze staat *allegiance*. Wanneer onze morele evaluatie van een personage niet strookt met diens handelingen dan vindt er dissonantie plaats. Smith 1995 p. 187-227.

50 Sen en Hill 2000, p. 1-2.

51 McKee 2003, p. 1.

Arnoud Arps is promovendus en docent aan de Amsterdam School for Cultural Analysis en het departement Mediastudies van de Universiteit van Amsterdam. Hij doet onderzoek naar hoe herinneringen van het geweld tijdens de Indonesische onafhankelijkheidsoorlog worden geproduceerd, geconstrueerd en geconsumeerd door middel van hedendaagse Indonesische populaire cultuur. Eerder publiceerde hij in *Indische Letteren* over de relatie tussen Indische home movies en postkoloniale culturele herinneringen en verscheen een hoofdstuk over het koloniale discours in *Augusta de Wits Java, feiten en fantasiën* (1905) in *Een tint van het Indische Oosten* (2015).

Maria Dermoûts 'dame aan de binnenbaai' in de Nederlandse herinneringscultuur

De vele gezichten van 'mevrouw van Kleyntjes'

CAROLINE DRIEËNHUIZEN

Op nieuwsjaardag 2016 stond ik op Ambon voor het huis, op een voormalige 'tuin', waarop schrijfster Maria Dermoût (1888-1962) haar beroemde verhaal *De tienduizend dingen* zou hebben gebaseerd. Het lag pal aan de drukke weg van Kota Ambon naar het vliegveld; de beroemde baai aan de overkant van de weg was bijna niet te zien door de aaneengesloten bebouwing. Het had wat moeite gekost om er te komen. Niemand wist waarover we het hadden. Een *rumah tua*, een oud huis? Het was ze niet bekend. Door foto's herkenden de jongens aan wie we het vroegen het. Ja, even verderop. Iets doorrijden.

In de Nederlandse herinneringscultuur over het koloniaal verleden, met name over de Molukken, speelt de roman *De tienduizend dingen* uit 1955 een aanzienlijke rol. In dit artikel wil ik laten zien hoe Dermoûts werk de collectieve herinnering aan het romanpersonage mevrouw van Kleyntjes heeft bepaald en daarmee ook de historische vrouw op wie zij gebaseerd is. Deze veranderende herinneringen hangen samen met de manier waarop Nederland omging en omgaat met zijn koloniaal verleden.

Ik volg hierin literatuurwetenschappers als Ann Rigney¹ en Pamela Pattynama die de belangrijke dynamische rol van literatuur in herinneringscultuur benadrukken. In het geval van Nederlands-Indië liet Pattynama al zien hoe literatuur de 'schatbewaarder van Indië' is geworden en hoe door deze, breed en veel gelezen, teksten lezers zich Indië konden herinneren – zelfs als ze er nooit waren geweest en het hen ontbrak aan een werkelijk beleefde ervaring.²

Zij liet zien hoe dergelijke teksten plaatsen zijn waar door auteurs een herinnering herinnerd wordt en die auteurs door verbeelding een nieuwe realiteit, een nieuw Indië, creëerden dat door lezers, door constante herhaling in een grote mate van