

tedere raad om niet om te zien en in „Vlucht maar” (1880?) drukt hij de wens uit dat het vogelvolk zou vluchten „voor de koude en voor de mensen, want de mensch en mint u niet”. Ten slotte zijn er de mooiste verzen uit het gezegend jaar 1897, die door De Cauters ruige stem bijzondere klankwaarde krijgen: „Op krukken” (over de wisselvalligheid qua humeur en stemming bij de mens), „Wij naderen” (over de vervuiling van land en stee, 100 jaar geleden ingezet), „Tusschen de twee” (een pleidooi voor de gouden middelmaat, Horatius en Boëthius achterna) en het aangrijpende „Vriendenzoen”, dat een verzoeningsgedicht voor de Fries Johan Winkler geweest zou kunnen zijn.

Ook een andere, onlangs verschenen literaire c.d. behoort onder de aandacht te worden gebracht. *Van op de hoge brug*, zo heet het kleinood waarop Dirk van Esbroeck (°1946, cf. „Rum” en het „sexteto Tango Al Sur” met o.m. Juan Masondo) veertien teksten zingt van Richard Minne en Jan van Nijlen, twee bedroefde dichters die ten onrechte vrij onbekend zijn gebleven. Omdat ze bij leven al naar het isolement neigden? (Minne, indertijd, over mensen: „Ge ziet altijd dezelfde muilen”; Van Nijlen, als hem iets gevraagd werd: „Waar is 't voor nodig?”) De weemoedige Van Nijlen woonde op vele plaatsen, voornamelijk in Ukkel; Minne, de stekelige, in het kunstenaarsdorp Latem bij Gent. Zij raakten met elkaar bevriend, ofschoon ze elkaar maar zelden opzochten. Achtten zij hun vriendschap zo hoog, dat ze er liever niet aan begonnen? Beiden lieten een beperkt maar hoogstaand oeuvre na. Minnen (°1891) overleed op 1 juni 1965, Van Nijlen, die zeven jaar ouder was, nog geen twee en een halve maand later.

*Van op de hoge brug* is een bijzondere verzameling liederen, omdat ook Van Esbroecks tekstkeuze over onbegane paden loopt. (Jammer van een paar spelfouten in het begeleidend boekje!) „De

wereld is een fluit” (Minne) en „De nieuwe maan” (Van Nijlen) zijn er, bijna vanzelfsprekend, bij, maar andere gedichten zijn zelden gebloebleesd. Er is het melancholische titelnummer, waarin Minne vanaf een afstand de wereld over-schouwd, wat hij ook in „Oude prent” doet én in „Uitkijk”, dat onweerstaanbaar aan Nescio's *Boven het dal* doet denken: „soms zit ik op den uitkijk in een boom boven de vlakke en zie de mensen lopen. Zij ijlen gelijk schimmen in een droom; zij scheiden om weer samen te gaan hopen. Zij draven, draaien, dretsen links en rechts, te voet, per huifkar, rijwiel of in treinen. Pioenen op het schaakbord eens gevechts? Of niets dan ijdel spel van dwarse lijnen?” Er zijn de misleidende uitbundigheid van de melodie in „Afscheid van Pijper” (over de dood van een commissio-voyageur, de vader van de Gentse dichter), de zelfspot in „Op wit geschuurde klompen” en de ironie in „Internationale treinen”. Doordat Minnes gedichten vaak zoveel korter zijn dan die van Gezelle (en Van Nijlen) kan Van Esbroeck het zich permitteren om af en toe een strofe te herhalen. Voor de luisteraar is dat winst, want sommige verzen leest men „gewoon”, met andere moet men vechten voordat ze hun geheim prijsgeven. Vier teksten slechts zijn van de hand van de ambtenaar (met bolhoed)-dichter (met Baskische muts) Jan van Nijlen: „Optimistisch lied”, dat burgerman en dichter op de korrel neemt, „zo is het goed, zo moet het zijn: er komt een eind aan alle pijn”; het sarcastische „De burgemeester” en „Het open venster”, waarin de dichter over de naderende dood mijmert, wat ook hier door gitarist Guido Desimpelaere en klarinettiste Christel Borghlevens met een extra vleug melancholie onderstreept wordt.

Gezelle, Minne, Van Nijlen lezen én via deze voortreffelijke c.d.'s beluisteren, zou in deze oppervlakkige en luidruchtige wereld géén „elitaire” bezigheid mogen zijn, maar noodzaak.

Luc Decorte

KOEN DE CAUTER, *'t Is stille!* Gent, Het Muziek Lod vzw, 1992 - HML 9102.

DIRK VAN ESBRÖECK, *Van op de hoge brug*. Hoeilaart, Leon Lamal Management, 1992 - Myron Lam 1009.

## FILM

### Oeroeg

De Nederlandse schrijfster Hella S. Haasse werd op 2 februari 1918 geboren in Batavia, indertijd de hoofdstad van Nederlands Oost-Indië. Zij geniet een gedegen reputatie op het gebied van de historische, vaak biografische roman. Met haar recentelijke *Heren van de thee* was ze dit jaar een van de vijf genomineerden voor de AKO-literatuurprijs. Het is een van haar vele romans die zich afspeelen in het landschap van haar jeugd - het voormalige Nederlands-Indië -, dat verloren paradijs waaraan met zoveel melancholie wordt teruggedacht door de talloze „oud-Indischgasten” die Nederland rijk is. Anders dan de meesten van hen put Haasse zich nooit uit in tempoe doeloe (goede oude tijd)-nostalgie, maar tracht zij naast de betovering van land en volk vooral het onvermogen van de Nederlanders om het wezenlijk te doorgronden te omschrijven.

*Heren van de thee* speelt zich rond het einde van de vorige eeuw af in het milieu van koloniale Nederlandse planters die, volgens Haasse, niet alleen beoordeeld mogen worden op hun geldzucht en uitbuiting maar evenzeer op hun verdiensten. Een genuanceerd standpunt dat haar kenmerkt en al in het begin van haar schrijverscarrière - die samenviel met het begin van de onafhankelijke republiek Indonesia - de nodige kritiek opleverde. Hella Haasse brak toen als jonge debutante door met de novelle *Oeroeg*, het verhaal van de onmogelijke vriendschap tussen de planterszoon Johan en de inlandse jongen Oeroeg. De novelle kwam uit in 1948, drie jaar nadat de Indonesische vrijheidsstrijder Soekarno de republiek Indonesia had uitgeroepen en een jaar voordat Nederland daadwerkelijk de soevereiniteit overdroeg. In de tus-

## FILM

senliggende periode had een tweetal Nederlandse, zogeheten „politioele acties” veel kwaad bloed gezet. De gemoederen waren aan beide kanten nog verhit en Haasses poging zowel de ene als de andere kant van de medaille te belichten, werd niet door iedereen in dank afgenomen. Dat „de Indonesische kwestie” ook ruim veertig jaar na dato nog tot grote opwindning kan leiden, mag blijken uit de argwanende reacties op de plannen tot verfilming van *Oeroeg*. Eerder al hadden onthullingen over de oorlogsmisdaden begaan door het Nederlandse leger tijdens de politioele acties, hevige consternatie tot gevolg. Nadat acteur Peter Faber, sergeant Van Bergen Henegouwen in de film, zich tijdens een interview liet ontvallen dat ook, ja zelfs Nederlandse soldaten zich soms als beesten gedroegen, liep het conservatiever volksdeel te hoop tegen de verfilming. Men had zich de moeite kunnen besparen. Regisseur Hans Hylkema overtreft met zijn film Hella Haasse in de voorzichtige afweging van pro's en contra's van beide partijen. Zowel de Indonesiërs als de Nederlanders kunnen rustig slapen, aan de film *Oeroeg* valt niemand zich een buil. Of deze enerzijds-anderzijds-aanpak de film ten goede is gekomen is echter de vraag.

De film *Oeroeg* begint waar het boek stopt. Haasses roman beschrijft de vriendschap tussen Johan en Oeroeg, zoon van de opzichter op de plantage van Johans vader. Zij groeien samen op, zijn hechte vrienden en zien, meegeleurd door de historie, hun vriendschap onmogelijk worden.

Deze geschiedenis heeft Hans Hylkema de vorm van flash backs gegeven in het verhaal van de soldaat Johan (Rik Launspach) die vanuit Nederland terugkeert naar zijn geboorteland om deel te nemen aan de politioele acties. Zijn oude vriend Oeroeg (Martin Schwab) heeft zich ontwikkeld tot een fanatiek nationalist en onafhankelijkstrijder. Een filmlang is Johan op zoek naar deze vriend, geholpen door verpleegster Lydia (Josee Ruiten), zijn vroegere kinderjuffrouw die een dubbelzinnige (en niet al te duidelijk uitgewerkte) rol speelt.

Het voornaamste probleem van de film *Oeroeg* is de wat eenduidige benadering van het Nederlands-Indische trauma, door Johan samengevat met de opmerking: „Ook ik heb recht op een plaats in dit land”. De flash-backs tonen een omgeving van overheersers en onderdrukten. De autochtone kinderen leren op school waar de Rijn Nederland binnenstroomt en kennen het Wilhel-



*Jeroen Krabbé als Johans vader en Joris Putman als de kleine Johan.*



*Martin Schwab (links) als Oeroeg en Rik Launspach als Johan.*

minus uit het hoofd. Wanneer Oeroeg met een prachtig schoolrapport thuiskomt, wordt opgemerkt dat hij een prima boekhouder zal worden op de plantage van eigenaar Johan, die heel wat mindere cijfers haalt. En ten overvloede gaat Johans vader (Jeroen Krabbé) met zijn inlandse personeel om op een nadrukkelijk respectloze, onverschillige manier. Niet eens kwaadwillig, maar volslagen ongeïnteresseerd. De mysterieuze relatie tussen koloniaal en gekoloniseerde, die zo veel meer omvattend was, vol fascinatie, haat, liefde, angst en vooroordeel, krijgt hier een al te voor de hand liggende uitwerking.

In de delen die in het heden spelen, krijgt ieder het voordeel van de twijfel. De opstandelingen gaan wel erg tekeer maar hun opstandigheid is begrijpelijk. De Nederlanders gedragen zich als olifanten in een porceleinkast maar zijn ook wel terecht gekwetst. Niemand heeft ongelijk noch gelijk.

De manier waarop een en ander in beeld is gebracht toont aan dat Hans Hylkema, eerder regisseur van de speelfilms *De mannetjesmaker* en *Julia's geheim* het televisiedrama-niveau is ontgroeid. *Oeroeg* ziet er uit als een volwassen speelfilm, met bevredigende acteerprestaties, een professionele aankleding, goed camerawerk en een weinig gedurfde maar adequate montage. De constructie van het scenario (van Jean van de Velde) is niet echt geraffineerd maar effectief, de verhaalopbouw met behulp van flashbacks nogal conventioneel. Het voert te ver om *Oeroeg* een slechte film te noemen. Dat is hij niet. Vooral in ambachtelijk opzicht is de film geslaagd en voor scholieren zonder enige voorkennis leidt hij misschien tot een beter begrip van de geschiedenis. Maar een ieder die zich wenst te verdiepen in de mechanismen van het kolonialisme kan zich ergeren aan de oppervlakkige en al te expliciet getoonde uiterlijkheden ervan in de film. *Oeroeg* ontbeert onderhuidse spanning, mysterie, dubbelzinnig-

heid en ongerijmdheid, terwijl dat toch de meest in het oog lopende ingrediënten waren in de relatie tussen kolonisator en gekoloniseerde.

*Gerdin Linthorst*

### Woord- en/of beeldcultuur?

Er gaat nauwelijks een dag voorbij of er verschijnt in de geschreven pers wel een aanval op het aanbod dat de audiovisuele media, vooral film en televisie, de beeldconsument bieden.

Inderdaad, wie even „zappend” voor het kleine scherm plaats neemt, zal op basis van de overvloedige clichématige t.v.-series en de infantiele spelprogramma's de eenheidsworst van audiovisuele communicatie nauwelijks appreciëren.

Vandaar het onbehagen over de beeldcommunicatie van al wie opgegroeid en gevormd is in de woordcultuur. Als men met Neil Postman (*Amusing ourselves to death*, 1986) het woord boven het beeld stelt en een discussie opent over beeldcultuur, is het belangrijk na te denken „over die eigenschappen van het beeld die het juist tot een zware concurrent van het woord hebben gemaakt”. Dat is de opzet van Jan Marie Peters in zijn jongste essay *Over beeldcultuur: fotografie, film, televisie, video*.

Peters heeft dertig jaar lang theorie van de audiovisuele communicatiemediagedoceerd, eerst aan de Nederlandse Filmacademie te Amsterdam en vervolgens aan de Katholieke Universiteit Leuven en aan de Universiteit van Amsterdam. Over de talrijke aspecten van de audiovisuele media publiceerde hij sinds het begin van de jaren zestig bijzonder revelerende werken, o.a. *Fotografie, film, televisie*, *De montage bij film en televisie*, *Roman en film* en *Van woord naar beeld*.

In tegenstelling tot de critici van de beeldcultuur, die vooral en niet ten onrechte de „verkleuterende” inhoud van de audiovisuele communicatie op de korrel nemen,

heeft J.M. Peters het in *Over beeldcultuur* „over de binnenkant van de beeldcultuur”, nl. over de mogelijkheden en de onmogelijkheden van de beeldcommunicatie en vooral over de invloed die de vorm van het *mediale* beeld uitoefent op ons kijken en voelen, onze verbeelding en ons denken. In zijn visie op de woordcultuur blijft Peters uiterst objectief. Zo stelt hij: „De evocatieve kracht van het poëtische woord, dat boven de stoffelijke wereld kan uitstijgen, kan nooit geëvenaard worden door het beeld, dat gebonden blijft aan het zichtbare”. Ter verduidelijking: het betreft hier wel het „mediale” beeld, dat in tegenstelling tot het autonome beeld van de beeldende kunsten zijn doel niet uitsluitend in zichzelf vindt, maar voor de kijker een instrument is „om op een bijzondere manier - ook denkend! - om te gaan met het afgebeelde”.

Anderzijds toont hij aan wat voor mogelijkheden de beeldcommunicatie biedt. Omdat de mediale afbeelding het uiterlijk aanzien van de dingen die het afbeeldt, niet wijzigt, heeft de kijker vaak de indruk met de realiteit te worden geconfronteerd. Deze niet in de beeldcultuur ingewijde kijker heeft uitsluitend aandacht voor het afgebeelde en niet voor de manier waarop hij ermee in contact komt.

Camerastandpunten en -bewegingen, licht en kleurcontrasten, de montage, het beeldkader en o.m. toegevoegde auditieve elementen zijn echter vormfactoren die de betekenis van een beeldenreeks bepalen. Heel wat beeldproducenten willen het de kijkers echter zo gemakkelijk mogelijk maken en hanteren om commerciële redenen vrijwel uitsluitend de overbekende clichés uit de beeldtaal. De gemakzuchtige beeldconsument interesseert zich dan ook vaak uitsluitend voor mededelingen die hem binnen in plaats van mét beelden aangereikt worden. Met echte beeldcommunicatie hebben zowel t.v.-journaals als allerlei ondermaatse series dan ook weinig te maken.