

# **Anastasia in beelden / Anastasia in woorden**

kanttekeningen bij Rosenstones ideeën over filmische geschiedschrijving



**ANASTASIA NIKOLAEVNA ROMANOV**

**Анастасия Николаевна Романов**

**Doctoraalscriptie van L.L.M. Tonk, 0011258**

Begeleider: Drs. C. Pafort-Overduin

Tweede lezer: Dr. A.W.T. van der Velden

Opleiding Theater-, Film- en Televisiewetenschap, Universiteit Utrecht

Mei 2007

## INHOUDSOPGAVE

|  |       |
|--|-------|
| <b>Inhoudsopgave</b>   | p. 1  |
| <b>Inleiding</b>   | p. 2  |
| <b>1. Filmische geschiedschrijving</b>   |       |
| 1.1. Ontstaan van het onderzoeksveld: bestaat er een filmische geschiedschrijving? | p. 4  |
| 1.2. De nieuwe benadering van Rosenstone   | p. 10 |
| 1.3. Film en de relatie tot het verleden: ontwikkelingen binnen geschiedschrijving | p. 17 |
| 1.4. Woord versus beeld: wat zijn de kenmerken van filmische geschiedschrijving?   | p. 24 |
| 1.5. Onderzoek naar filmische geschiedschrijving                                   | p. 30 |
| <b>2. Casestudy Anastasia Romanov</b>  |       |
| 2.1. Analysemodel  | p. 33 |
| 2.2. Historische achtergrond: de geschiedenis van Anastasia Romanov                | p. 35 |
| 2.3. Selectie van boeken en films over Anastasia Romanov                           | p. 42 |
| 2.4. Analyse   |       |
| 2.4.1. Biografie <i>Anastasia: The Riddle of Anna Anderson</i> (1983)              | p. 52 |
| 2.4.2. Historisch werk <i>The Romanovs: The Final Chapter</i> (1995)               | p. 60 |
| 2.4.3. Documentairefilm ANASTASIA: DEAD OR ALIVE? (1995)                           | p. 68 |
| 2.4.4. Animatiefilm ANASTASIA (1997)   | p. 76 |
| <b>Conclusie</b>   | p. 90 |
| <b>Literatuurlijst</b>   | p. 94 |
| <b>Appendix I – Overzicht: de representatie van Anastasia Romanov</b>              | p. 97 |

## INLEIDING

*"Something happens on the way from the page to the screen that changes the meaning of the past as it is understood by those of us who work in words."*

- historicus Robert Rosenstone, *"History in Images/History in Words"* (1988)

De titel van mijn scriptie, *Anastasia in beelden/Anastasia in woorden*, is een verwijzing naar het essay *"History in Images/History in Words"* (1988) van historicus Robert Rosenstone. In dit artikel presenteert Rosenstone voor de eerste keer zijn gedachten over de mogelijkheden van een filmische vorm van geschiedschrijving. Volgens Rosenstone zijn filmische geschiedschrijving en schriftelijke geschiedschrijving twee aparte domeinen, die los van elkaar bestaan. Vanwege hun mediums specifieke eigenschappen zouden zij volgens Rosenstone niet met elkaar te vergelijken zijn. In mijn onderzoek wil ik deze vergelijking juist wel maken door de relatie tussen beide domeinen te analyseren. Niet om te weerleggen dat het twee verschillende mediavormen zijn, maar om aan te tonen dat de relatie tussen beide domeinen gecompliceerder is dan Rosenstone veronderstelt.

Voor mijn onderzoek heb ik gekozen voor de analyse van boeken en films omtrent de historische figuur Anastasia Romanov, de dochter van de laatste Russische Tsaar. Bij de geschiedschrijving over het mysterie omtrent haar moord ontwikkelen beide domeinen zich tegelijkertijd, maar blijven ze niet gescheiden van elkaar. Ze hebben overeenkomsten en beïnvloeden elkaar. Mijn onderzoeksvraag luidt als volgt:

Wat draagt de vergelijking tussen boeken en films over Anastasia Romanov bij aan de nuancering van Rosenstones ideeën over filmische geschiedschrijving?

Dit vraagstuk werk ik uit aan de hand van een casestudy over de schriftelijke en filmische representatie van Anastasia Romanov. Ik vergelijk twee boeken met twee films en zal hiermee onderzoeken of de verschillen in representatie ten grondslag liggen aan de specifieke eigenschappen van het medium of dat er meer aan de hand is. Aan de hand van deze vergelijking kan ik Rosenstones ideeën over het onderscheid tussen de domeinen nuanceren door de verbanden tussen schriftelijke en filmische geschiedschrijving aan te wijzen.

Het mysterie van Anastasia neemt een bijzondere plaats in binnen de geschiedenis van de twintigste eeuw. Anastasia zou in 1918 vermoord zijn, maar er waren direct geruchten dat ze aan de executie ontsnapt zou zijn. Twee jaar na de executie trad een vrouw naar voren die beweerde de dochter van de Tsaar te zijn. Ze nam uiteindelijk de naam Anna Anderson aan. Haar claims hielden de media jarenlang in de ban, tot ver na haar overlijden in 1983. Uiteindelijk kon Andersons identiteit in de rechtszaal niet bewezen worden, maar velen geloofden haar desondanks. Het mysterie van Anastasia en Anna Anderson werd in kranten, boeken en films het 'mysterie van de eeuw' genoemd.

Het uitzonderlijke aan de geschiedschrijving omtrent Anastasia is dat zowel films als boeken al verschenen terwijl de geschiedenis in feite nog geschreven moest worden. Terwijl Anna Anderson nog in rechtszaken verwickeld was, verschenen er al toneelstukken, boeken, balletten en films over haar leven. Meer dan een eeuw na Anastasia's geboorte zijn er tientallen boeken en films over haar verschenen waarin haar mogelijke ontsnapping een terugkerend element is.<sup>1</sup> Binnen dit aanbod zijn er grofweg twee variaties van het verhaal van Anastasia te vinden: boeken en films die beweren dat Anastasia overleed in 1918 en boeken en films die deze visie tegenspreken. In beide variaties zijn de boeken en films combinaties van geschiedkundige feiten, speculaties, herinneringen, onderzoeksresultaten en fantasie. Doordat het lot van Anastasia nooit helemaal opgehelderd is, is er veel ruimte voor interpretatie. Zowel in de films als in de boeken. De mogelijke ontsnapping is inmiddels in zoveel boeken en films aanwezig dat de mythe verbonden is geraakt met de historische figuur Anastasia. Doordat het gegeven in elke text is terug te vinden is er sprake van een relatie tussen de verschillende boeken en films.<sup>2</sup> Er ontstaat een intertextuele samenhang tussen de boeken en de films over Anastasia.

Rosenstone onderscheidt in zijn artikel "*The Historical Film: Looking at the Past in a Post-Literate Age*" (1994) een aantal kenmerken die specifiek voor filmische geschiedschrijving gelden. Hiermee geeft hij aan in welke opzichten film verschilt van traditionele geschiedschrijving. Door zowel de boeken als de films aan de hand van deze kenmerken te analyseren wil ik aantonen dat er niet alleen inhoudelijk, maar ook in vorm, overeenkomsten zijn aan te wijzen tussen filmische en schriftelijke geschiedschrijving. Rosenstone heeft gelijk dat het twee verschillende domeinen zijn, maar er is ook sprake van overeenkomsten tussen beide.

---

<sup>1</sup> Een overzicht van de boeken, toneelstukken en films is te vinden in Appendix I (p. 97).

<sup>2</sup> In dit onderzoek wordt met het woord text zowel een film als een boek bedoeld.

## 1. FILMISCHE GESCHIEDSCHRIJVING

### 1.1. Ontstaan van het onderzoeksveld: bestaat er een filmische geschiedschrijving?

*"...the time will come in less than ten years [...] where children in public schools will be taught practically everything in moving pictures. Certainly they will never be obliged to read history again."<sup>3</sup>*

- filmregisseur D.W. Griffith, 1914

Ideeën over de mogelijkheden van een filmische representatie van geschiedenis bestonden al aan het begin van de twintigste eeuw. In die tijd was film nog een nieuwe vorm van vermaak. De films die getoond werden waren gefilmde actualiteiten, beelden van verre landen en korte theatrale tableaux. De meeste films duurden niet langer dan vijf of tien minuten. Ze werden bekeken op kermissen en in *nickelodeons*. Film was vooral populair bij arbeiders. Het was voor hen een manier om even aan het alledaagse leven te ontsnappen en te ontspannen.<sup>4</sup> In de jaren 1907 tot 1914 nam een nieuwe generatie het filmvak over van de pioniers. Dit was een belangrijk keerpunt: de ontwikkelingen van de film in deze jaren vormden de basis voor de film als industrie. De verhalende cinema was in opkomst en de korte, goedkope films maakten plaats voor duurdere, langere films. Dit zorgde ook voor meer belangstelling vanuit andere lagen van de bevolking. Het filmpubliek groeide. De film *THE BIRTH OF A NATION* (1914, regie: D.W. Griffith) was een hoogtepunt in deze ontwikkeling. Het was een twee uur durende film over de Amerikaanse burgeroorlog die miljoenen bezoekers trok en een flinke opbrengst opleverde.<sup>5</sup> In *THE BIRTH OF A NATION* zag het Amerikaanse volk voor de eerste keer een deel van hun nationale geschiedenis verbeeld op een manier die niet te vergelijken was met een les uit een geschiedenisboek.

Geschiedenis bleek voor de filmindustrie een onuitputtelijke bron van verhalen te zijn, waar filmmakers nog steeds dankbaar gebruik van maken. Ook het publiek was enthousiast. Toeschouwers kregen via film een geschiedenisles over vaderlandse en buitenlandse geschiedenis gepresenteerd op een manier die ze tot dan toe niet kende.<sup>6</sup> Filmmakers als Griffith voorzagen een grote toekomst voor deze manier van geschiedschrijving, getuige bovenstaand citaat. Via film kon geschiedenis beleefd worden. Als toeschouwer waande je je in vervlogen tijden. Het grote publiek werd geconfronteerd met onderwerpen uit de geschiedenis waar zij anders misschien geen weet van zouden hebben gehad. Historici waren minder enthousiast. Zij hadden grote bezwaren tegen historische films, die vanwege

---

<sup>3</sup> Leger Grindon, *Shadows on the past* (Philadelphia: University Press, 1994), 4.

<sup>4</sup> Roberta Pearson, "Early Cinema" en "Transitional Cinema", in *The Oxford History of World Cinema*, red. Geoffrey Nowell-Smith (New York: Oxford University Press, 1996): 13-42, 13, 21-22, 36.

<sup>5</sup> De film had in Amerika een paar miljoen bezoekers en een opbrengst die 120 keer zoveel was als de investering, ca. 12 miljoen dollar. Pierre Sorlin, *The Film in History: Restaging the Past* (Oxford: Basil Blackwell Publisher, 1980), 43, 105-107.

<sup>6</sup> Marc Ferro, *Cinema and History*, 1977, vertaald door Naomi Greene (Detroit: University Press, 1988), 28-29.

het dramatisch effect veel vrijheden ten aanzien van de geschiedenis nemen.<sup>7</sup> Dit vertroebelt de historische kennis van de toeschouwer. In de ogen van historici was film geenszins een alternatief voor het geschiedenisboek. Voor hen was de historische film een volkse kermisattractie, geen academisch instrument. Historici hielden liever vast aan de tradities van schriftelijke geschiedschrijving. Deze vorm, eeuwenlang ontwikkeld sinds Herodotus, was voor hen de enige manier om op een wetenschappelijke wijze met het verleden om te gaan en er uitspraken over te doen. Film kon daar in hun ogen niets aan toevoegen, deze schaadte zelfs het wetenschappelijk karakter ervan.<sup>8</sup> Film zou niet in staat zijn de gedetailleerde, empirische onderzoeken binnen het vakgebied van geschiedschrijving te evenaren. Een waarheidsclaim geproduceerd in een filmstudio kan volgens hen in geen enkel opzicht in de buurt komen van de geschiedkundige waarheden van historisch onderzoek.<sup>9</sup> Film was bedoeld voor vermaak, niet voor geschiedschrijving. Zo werd film aan het begin van de twintigste eeuw door historici buitenspel gezet binnen het vakgebied van geschiedschrijving.

Ondanks de kritieken van historici bleek de historische film toch mogelijkheden te bieden die schriftelijke geschiedschrijving niet kon evenaren. Naast het feit dat een divers publiek kennis maakte met gebeurtenissen uit het verleden bracht film een nieuwe vorm van geschiedenis. In de historische film worden allerlei elementen samengebracht om een historisch verhaal te vertellen. In de loop van de twintigste eeuw ontwikkelde film zijn eigen conventies en zijn eigen taal, met experimenten op het gebied van montage, muziek, narratieve structuren, geluid en kleur en werd het een volwassen medium. Door het grote succes vond film zijn plek in de maatschappij. In de jaren zestig van de vorige eeuw kreeg film gezelschap van het nieuwe medium televisie, dat ook zijn plek in het dagelijks leven vond en waarmee de audiovisuele cultuur elke huiskamer binnenkwam. De ontwikkeling op het gebied van de audiovisuele media verliep in sneltreinvaart en had ook grote invloed op de sociaal-culturele ontwikkelingen van de twintigste eeuw. De eeuw stond in het teken van de overgang van een schriftelijke naar een audiovisuele cultuur.<sup>10</sup> In de maatschappij aan het eind van de twintigste eeuw zijn film en televisie de belangrijkste bronnen van informatievoorziening geworden, ook op het gebied van geschiedenis.<sup>11</sup> Deze ontwikkeling bleef door historici en mediawetenschappers niet onopgemerkt. Vanaf de jaren zestig was er sprake van een hernieuwde belangstelling voor de filmische representatie van geschiedenis. Tot die tijd behoorde film tot de massacultuur. Met de komst van televisie en het vervagen van de tweedeling tussen elitaire en populaire cultuur leek de historische film een herkansing te krijgen.<sup>12</sup> Een nieuwe generatie historici keek opnieuw naar de mogelijkheden van de historische film. Deze nieuwe generatie (Rosenstone, Ferro, Raack, Walkowitz, White, Davis, Toplin), zelf opgegroeid in een audiovisuele maatschappij, stond een stuk welwillender tegenover de mogelijkheden

---

<sup>7</sup> Robert Rosenstone, *Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Idea of History* (Cambridge: Harvard University Press, 1995), 46.

<sup>8</sup> Het boek *The Killing of History* (K. Windshuttle, 1996) is een recent voorbeeld hiervan. Dit boek gaat niet zo zeer over de manier waarop film geschiedenis vermoordt, maar trekt het breder. Windshuttle beargumenteert dat postmoderne geschiedenis, hij rekent filmische geschiedschrijving hiertoe, het vak van geschiedschrijving kapot maakt. Windshuttle pleit voor een terugkeer naar empirisch onderzoek.

<sup>9</sup> Robert Rosenstone, *History on film/Film on History* (Harlow: Pearson Education Limited, 2006), 20.

<sup>10</sup> Sorlin, 3-4.

<sup>11</sup> Rosenstone, *History on Film/Film on History*, 3.

<sup>12</sup> *Ibidem*, 20.

van film en geschiedschrijving dan hun voorgangers. Ook vanuit de filosofie en de mediawetenschappen was er interesse in het onderzoeksgebied (Kracauer, Sorlin, Jarvie, Grindon).<sup>13</sup> De historici van de nieuwe generatie hielden er niet allemaal dezelfde ideeën op na, wat zorgde voor een levendig debat over de mogelijkheden van een filmische geschiedschrijving. Hierin vervulde Historicus Robert Rosenstone de afgelopen dertig jaar een spilfunctie. Hij wordt gezien als autoriteit op dit gebied en hij heeft de verschillende posities in het debat verkend en in relatie tot elkaar gebracht. Veel van zijn ideeën zijn gebaseerd op de essays van de pioniers van het onderzoeksveld, Marc Ferro en Pierre Sorlin. Ferro en Sorlin publiceerden eind jaren zeventig beiden een compleet werk over film en geschiedenis dat als startpunt diende voor verder onderzoek.

### **Marc Ferro**

De Franse historicus Marc Ferro wordt door Rosenstone gezien als de grondlegger van het onderzoeksveld.<sup>14</sup> Hoewel Ferro niet de eerste was die over een nieuwe benadering van de relatie tussen film en geschiedenis schreef, was hij wel één van de eersten die aanvoelde dat geschiedschrijving in film anders benaderd moet worden dan geschiedschrijving op schrift.<sup>15</sup> Zijn ideeën hierover concretiseerde hij in een filmanalytische methode om het bestaan van een filmische geschiedschrijving te verkennen. In zijn essays, in 1977 gebundeld in *Film et Histoire*, benut Ferro de verschillen tussen de historische representatie in woord en de historische representatie in beeld om de kenmerken van filmische geschiedschrijving te onderzoeken. Hierbij is zijn uitgangspunt dat het schrift slechts één *mode of representation* kent, namelijk het geschreven woord, en dat film meerdere *modes* tot zijn beschikking heeft, zoals beeld, geluid, acteurs, montage en muziek. Dit heeft consequenties voor de manier waarop geschiedenis gerepresenteerd wordt. Het brengt ook de vraag met zich mee of deze filmische vorm van representatie wel kan voldoen aan de eisen die de traditionele wetenschappelijke benadering van geschiedschrijving eist. Ferro vraagt zich dit ook af. Hij doet in zijn bespreking daarom eerst een stap terug en kijkt of films voor historici waardevolle documenten kunnen zijn. Hierbij maakt hij een onderscheid tussen film als *historical source* (hierna te noemen: geschiedkundige bron) en film als *historical agent* (hierna te noemen: boodschapper), welke in de volgende alinea's toegelicht zullen worden. Een historische film hoeft niet per definitie gecategoriseerd te worden binnen één van deze twee vormen, er kan ook sprake zijn van overlap.<sup>16</sup>

Volgens Ferro wordt film door historici vaak onderschat als geschiedkundige bron. Om dit te

---

<sup>13</sup> Marc Ferro, *Cinema et Histoire* (1977), Pierre Sorlin, *The Film in History* (1980), R. Raack, "Historiography as Cinematography" (1983), Daniel Walkowitz, "Visual history: The Craft of the Historian-Filmmaker" (1985), Natalie Davis, "Any resemblance to persons living or dead" (1987), Robert Rosenstone, *Visions of the Past* (1995) en *History on Film/Film on History* (2006), Robert Toplin, *Reel history* (2002), Siegfried Kracauer, *Theory of film* (1960), Ian Jarvie, "Seeing through Movies" (1978), Hayden White, "Historiography and Historiophoty" (1988), Leger Grindon, *Shadows of the Past* (1994), Philip Rosen, *Change Mummified* (2001).

<sup>14</sup> Robert Rosenstone, "Does a filmic writing of history exist?" *History and Theory* 41 (2002): 134-144, 134.

<sup>15</sup> Eerder verschenen werk over film en geschiedenis is onder andere: *Theory of film* (Siegfried Kracauer, 1960), *Cinéma et société moderne* (Annie Goldmann, 1967) en *Visions of Yesterday* (Jeffrey Richards, 1973). Rosenstone wijst in zijn artikel "Does a Filmic Writing of History Exist" het artikel "Battleship Potemkin – Film and Reality" van D.J. Wenden uit 1981 aan als startpunt van de benadering dat film zijn eigen manieren heeft om geschiedenis te vertellen.

<sup>16</sup> Films die in het verleden als boodschapper functioneerden, kunnen nu immers als historische bron bestudeerd worden. Ferro, 12.

weerleggen toont hij aan de hand van enkele filmanalyses aan dat film zelfs méér kan vertellen over geschiedenis dan boeken, met name over de ideologische ontwikkelingen en sociale verhoudingen. Deze komen beter tot uitdrukking in bewegende beelden dan in historische geschriften. Het eerdergenoemde voorbeeld van *THE BIRTH OF A NATION* geeft aan dat deze attitudes ook subversieve ideologieën kunnen vertegenwoordigen, zoals racisme. In de tijd dat deze film gemaakt werd, keek men heel anders tegen racisme aan. Sporen hiervan zijn terug te vinden in de film. Zo kunnen historici aan de hand van deze film niet alleen onderzoeken welke sentimenten er onder het Amerikaanse volk leefden ten tijde van de burgeroorlog, maar kunnen zij ook kijken wat voor effect de tijd, waarin de productie tot stand kwam, heeft gehad op de manier waarop geschiedenis is verbeeld. De ideologieën uit die tijd kleuren immers de representatie van de burgeroorlog. De film zegt daarom misschien nog wel meer over de maatschappelijke verhoudingen en de overtuiging van de makers ten tijde van de productie dan dat het iets vertelt over de burgeroorlog zelf. Een representatie van het verleden is slechts in weinig gevallen vrij van inmenging van ideologieën uit de tijd waarin de film gemaakt is.

Ferro veronderstelt dat film kan worden ingezet bij het verkondigen van ideologieën: historische film als boodschapper. Historische films kunnen, bewust of onbewust, via hun boodschap de toeschouwer beïnvloeden in zijn denken. Zo zorgde *THE BIRTH OF A NATION* voor een klein schandaal: de film zou racistische gevoelens bij het publiek los kunnen maken. Gezien het grote succes van de film zou dit zijn weerslag kunnen vinden in de maatschappij en als zodanig de maatschappelijke spanningen op scherp zetten.<sup>17</sup> Het duidelijkste voorbeeld van film als boodschapper is de propagandafilm. Hierin wordt bewust een bepaalde ideologie uitgedragen met het doel het publiek van deze ideeën te overtuigen. Films die als boodschapper functioneren, lenen zich voor historici goed als historische bron: door te analyseren welk gedachtegoed de film uitdraagt is te achterhalen wat de ideologieën van de makers waren.<sup>18</sup>

Ferro is vooral geïnteresseerd in de manier waarop de historische film in staat is heersende ideologieën te ondermijnen. Als voorbeeld draagt hij hiervoor onder andere de films van Jean-Luc Godard en Alain Resnais aan. Deze films geven een alternatieve visie op politieke partijen en de kerk op een wijze die op schrift onmogelijk zou zijn. Hun films presenteren door het ondervragen van de eigen culturele en historische identiteit een *counterhistory*, een alternatieve visie op heersende ideologieën.<sup>19</sup> Film is voor Ferro op die manier een boodschapper van sociale en culturele bewustwording. Omdat alleen film via zijn unieke manieren van representatie deze vormen van geschiedenis kan vertellen, ligt hier wat Ferro betreft een belangrijke rol voor filmische geschiedschrijving.

Ferro staat echter niet stil bij de kenmerken van die unieke manieren van representatie. Door die in het midden te laten is het niet duidelijk op welke vlakken film zich onderscheidt van schrift.<sup>20</sup> Wel presenteert hij een classificatiemodel waarin de historische film gepositioneerd kan worden nadat de relatie tussen de film en geschiedenis geanalyseerd is. Hiermee is vast te stellen welk standpunt de

---

<sup>17</sup> Sorlin, 108-109.

<sup>18</sup> Ferro, 11-12.

<sup>19</sup> Ibidem, 153.

<sup>20</sup> Ibidem, 162.



film inneemt ten opzichte van de maatschappij waarin hij gemaakt is. Rosenstone ziet Ferro's aanpak als een startpunt voor een nieuwe benadering van filmische geschiedschrijving, maar ziet in de werkwijze geen oplossing voor de vraagstukken over de positie ervan ten opzichte van schriftelijke geschiedschrijving. Rosenstones kritiek op de zienswijze van Ferro is dat Ferro bij het analyseren van geschiedenisfilms vooral gericht is op het herkennen van ideologieën uit de tijd dat de film gemaakt is. Hoewel dit voor historici inderdaad nieuwe perspectieven kan bieden, geeft het geen antwoord op de vraag op welke manier film historische periodes kan verbeelden. Ferro's analyse is niet specifiek gericht op de historische film. Elke film, niet alleen de historische film, is vanuit een bepaalde ideologie met *specific cinematic means* gemaakt. Elke geschreven tekst ook. Dit is voor Rosenstone niet de richting die het debat over filmische geschiedschrijving op moet gaan. Veel interessanter vindt hij de vraag die Ferro zichzelf stelt in het essay "*Does a Filmic Writing of History Exist?*", dat het beste te vertalen is als de vraag: bestaat er een filmische geschiedschrijving? In eerste instantie ontkent Ferro het bestaan ervan. Hij beschouwt film als kunst en een kunstwerk is onveranderlijk. Dit staat in tegenstelling tot de geschiedschrijving, die zich constant kan aanpassen en andere standpunten kan innemen. Wel geeft hij toe dat een aantal regisseurs er in geslaagd is aan de hand van hun werk overtuigend nieuwe visies op geschiedschrijving te presenteren. Hiermee leveren deze regisseurs een originele bijdrage aan het begrijpen van het verleden en zijn relatie met het heden.<sup>21</sup> Een bijdrage die op schrift niet mogelijk zou zijn. Rosenstone leidt hieruit af dat, ondanks de eerdere twijfel, Ferro beseft dat enkele filmmakers er in geslaagd zijn filmische geschiedschrijving te bedrijven.<sup>22</sup>

### **Pierre Sorlin**

De Franse mediawetenschapper Pierre Sorlin is ook een pionier geweest op het gebied van film en geschiedenis, waarbij hij een belangrijke bijdrage aan het debat heeft geleverd vanuit de filmwetenschap. Zijn boek *The Film in History: Restaging the Past* uit 1980 is een verzameling van zijn ideeën, die in grote lijnen overeenkomen met wat Ferro schreef in *Cinema and History*. Sorlin bestempelt zijn boek zelf als inleiding op het gebied van film en geschiedschrijving.<sup>23</sup> Waar Ferro zich baseerde op het analyseren van individuele films, richt Sorlin zich meer op de manier waarop een groep films een bepaalde historische periode verbeeldt, zoals de Amerikaanse Burgeroorlog of de Russische Revolutie.<sup>24</sup> Hij analyseert hoe verschillende films over dezelfde gebeurtenissen vertellen vanuit verschillende perspectieven. Hiermee snijdt Sorlin het probleem aan van de relatie tussen films en de sociaal-historische context die zij behandelen. Sorlin vraagt zich af wat films ons over geschiedenis vertellen en wat we van filmische geschiedschrijving kunnen leren.<sup>25</sup> Het is hierbij belangrijk vast te stellen wiens ideeën in de film tot expressie komen en voor wie ze bestemd zijn. Sorlin doet een aanzet tot het ontwikkelen van een filmanalytische methode om deze antwoorden te

---

<sup>21</sup> Ferro noemt Tarkovsky (Rusland), Syberberg (Duitsland), Sembene (Senegal) en Visconti (Italië). Ferro, 164.

<sup>22</sup> Rosenstone, "Does a filmic writing of history exist", 136.

<sup>23</sup> Zelf noemt Sorlin het een *introductory work*. Sorlin, 34.

<sup>24</sup> Voor de Amerikaanse Burgeroorlog bestudeert Sorlin *THE BIRTH OF A NATION* (1914, regie: D.W. Griffith), *GONE WITH THE WIND* (1939, regie: V. Fleming) en *THE HORSE-SOLDIERS* (1959, regie: J. Ford), voor de Russische Revolutie onderzocht hij *THE END OF ST. PETERSBURG* (1927, regie: V. Pudovkin) en *OCTOBER* (1928, regie: S.M. Eisenstein). Sorlin, v-vi.

<sup>25</sup> Sorlin, 61, 71-72.

achterhalen en toetst deze aan de films die hij onderzoekt.

Sorlin vraagt in zijn boek om een tweede kans voor de historische film. Historici zouden de mogelijkheden van een filmische geschiedschrijving te snel afgeschreven hebben. Sorlin pleit voor een nieuwe benadering van de historische film, vergelijkbaar met de ideeën van Ferro, waarbij een historische film beschouwd moet worden als een *fictional documentary*, een levend archief voor de historicus.<sup>26</sup> Hierbij ziet Sorlin de historische film niet zozeer als realistische weergave van het verleden, maar als een weergave van de tijdsgeest waarin deze representatie van het verleden gemaakt is.<sup>27</sup> Dit is te vergelijken met de manier waarop Ferro de historische film benadert: de historische film is vooral een historisch document van de periode waarin de film gemaakt is. In Sorlins boek zijn meer overeenkomsten te vinden met Ferro, overigens zonder dat Ferro met naam genoemd wordt. Sorlin wijst op de verschillen tussen historische representatie in woord en beeld zoals Ferro dit ook deed, door de verschillende manieren van representatie te benadrukken. Sorlin doet dit ook, maar aan de hand van taal. Volgens Sorlin speelt taal namelijk een andere rol in film dan in schrift. In film is taal slechts een onderdeel van het geheel, terwijl op schrift de communicatie geheel via taal verloopt. Film heeft dus veel meer mogelijkheden tot zijn beschikking dankzij het gelijktijdig gebruik van verschillende uitdrukkingsmogelijkheden.<sup>28</sup> Daar waar schrift maar via één manier kan vertellen, vertelt film via vele manieren. Als historici schriftelijke bronnen interpreteren via schriftelijk werk (van taal naar taal) is dit een ander proces dan wanneer schriftelijke bronnen naar een filmisch werk worden vertaald (van taal naar beeld).<sup>29</sup> Dit gegeven is volgens Sorlin belangrijk om in het achterhoofd te houden bij het bestuderen van historische film.

De benaderingen van Ferro en Sorlin zijn min of meer vergelijkbaar wat betreft hun visie op de mogelijkheden van filmische geschiedschrijving, maar geven aan dat er op verschillende manieren naar de relatie tussen film en geschiedenis gekeken kan worden. Samenvattend onderscheidt Ferro twee manieren: de geschiedkundige lezing van een film en de filmische lezing van geschiedenis.<sup>30</sup> Ferro ziet vooral mogelijkheden in de eerstgenoemde benadering. Sorlins onderzoek gaat ook voornamelijk uit van die eerste benadering en sluit zich hiermee aan bij Ferro, maar stuit wel op een obstakel in het genoemde verschil tussen woord en beeld: de verschillende manieren van representatie die film zo bijzonder maken zijn lastig schriftelijk te becommentariëren. Sorlin vraagt zich af hoe een historicus een filmanalyse moet rapporteren bij het gebruiken van film als historische bron. Het schrift lijkt niet toereikend te zijn om alle systemen te omvatten en te beschrijven. De filmische componenten zijn niet te vertalen naar een systeem met alleen de taal-component.<sup>31</sup> Rosenstone begrijpt het probleem van Sorlin, hij loopt hier zelf ook tegenaan. Maar het geeft volgens hem ook aan dat Sorlin, net als Ferro, altijd terugvalt op het schriftelijke medium.<sup>32</sup> Sorlin probeert het ene medium met het

---

<sup>26</sup> Ibidem, informatie van omslagflap.

<sup>27</sup> "A view of the present embedded within a picture of the past." Sorlin, 19.

<sup>28</sup> Sorlin noemt dit "simultaneous use of several systems of expression". Ibidem, 211.

<sup>29</sup> Sorlin, 5.

<sup>30</sup> 'The historical reading of a film' en 'the cinematographic reading of history'. Ferro, 19.

<sup>31</sup> Sorlin, 15.

<sup>32</sup> Rosenstone, *History on Film/Film on History*, 1.

andere te verklaren en ziet filmische geschiedschrijving niet als een zelfstandig domein. Rosenstone wil hier verandering in brengen. Dit doet hij door historische film te benaderen vanuit de tweede invalshoek die Ferro onderscheidde: de manier waarop via film de geschiedenis wordt verbeeld. Rosenstone verwijt Ferro en Sorlin hun terughoudendheid. Ze lijken filmische geschiedschrijving niet toe te willen laten in het domein van geschiedschrijving.<sup>33</sup> Dit is deels ten onrechte, want Sorlin is van mening dat zijn studie kan helpen begrijpen, wat gefilmde geschiedenis voor zowel de historicus als de toeschouwer kan betekenen. Hij sluit zijn boek juist af met een oproep naar historici als Rosenstone:

*"The cinema forms a specific documentation [of history, LT], which has no equivalent in any other period; up to now it has been rarely and wrongly used. I have tried to give you examples of what can be expected from it, but I am sure that if any of you take this path you will go further than I have done."*<sup>34</sup>

Ook al bekritiseert Rosenstone Sorlin vanwege zijn terughoudendheid, Rosenstone was zelf in eerste instantie ook sceptisch over de mogelijkheden van film. Inmiddels heeft Rosenstone volop gehoor gegeven aan Sorlins oproep en zich een voorstelling gemaakt van welke rol film kan spelen bij het verbeelden van geschiedenis. Hij ontwikkelde inderdaad een nieuwe benadering van filmische geschiedschrijving, waartoe Sorlin al opriep.

## **1.2. De nieuwe benadering van Rosenstone**

*"Something happens on the way from the page to the screen that changes the meaning of the past as it is understood by those of us who work in words."*<sup>35</sup>

Historicus Robert Rosenstone stelt, zoals Ferro al concludeerde, dat er filmmakers zijn die via hun films op een betekenisvolle manier bijdragen aan het begrip van het verleden en de relatie met het heden. Deze nieuwe vorm van geschiedschrijving is voor Rosenstone de aanleiding om te onderzoeken wat de mogelijkheden en eigenschappen van deze filmische geschiedschrijving zijn. Anderen (Jarvie, Kracauer) zien niets in deze filmische vorm van geschiedschrijving, ook niet in een tijdperk waarin film en televisie een steeds grotere rol zijn gaan spelen. Zij houden vast aan de tradities van oudere generaties van historici. Film laat volgens hen wel een imitatie van het verleden zien, maar is niet in staat op een betekenisvolle wijze bij te dragen aan de geschiedschrijving.<sup>36</sup> Zij vertegenwoordigen hiermee een grote groep historici die zich nog steeds verzet tegen de manier waarop film met geschiedenis omgaat. Maar Rosenstone staat niet alleen. Wetenschappers als Davis, Toplin, Raack en Grindon vallen hem bij. Net als Rosenstone zien zij bijzondere mogelijkheden weggelegd voor filmische geschiedschrijving, maar zijn zich er ook bewust van dat het toelaten van film in het vakgebied van

---

<sup>33</sup> Rosenstone, *Visions of the Past*, 7.

<sup>34</sup> Sorlin, 212.

<sup>35</sup> Rosenstone, *Visions of the Past*, 20.

<sup>36</sup> Ibidem, 22.

geschiedschrijving om een andere benadering van geschiedenis en film vraagt. De betekenis van het verleden verandert op het moment dat het niet geschreven, maar getoond wordt. Hun onderzoeken laten zien dat film inderdaad nieuwe manieren biedt om geschiedenis te vertellen en dat de tijd is gekomen om bepaalde dogma's over geschiedschrijving te herzien.<sup>37</sup> Deze dogma's zijn gebaseerd op een geschiedschrijving op schrift en sluiten de mogelijkheden voor een filmische geschiedschrijving uit. Rosenstone en zijn collega's vinden deze uitsluiting onterecht.

Rosenstone onderscheidt twee richtingen in het onderzoeksgebied, vergelijkbaar met het onderscheid dat Ferro maakte tussen de geschiedkundige lezing van een film en de filmische lezing van geschiedenis:

1. De expliciete benadering van filmische geschiedschrijving (Grindon, Sorlin, Ferro). Deze benadering is te vergelijken met Ferro's geschiedkundige lezing van een film, die inhoudt dat de historische waarde van een film niet zo zeer ligt in de juiste filmische weergave van een tijdperk, maar in de wijze waarop de film een uiting is van ideologieën uit de tijd dat de film gemaakt werd.
2. De impliciete benadering van filmische geschiedschrijving (Rosenstone, Davis, Raack, Toplin). Deze benadering richt zich op de filmische lezing van de geschiedenis. Deze benadering onderzoekt de manieren waarop film kan concurreren met schrift in het vertellen van geschiedenis. Film wordt gezien als een vertaling van het geschiedenisboek naar het witte doek en is onderworpen aan dezelfde eisen waar een schriftelijke lezing van geschiedenis aan moet voldoen.<sup>38</sup>

Aan de impliciete benadering hangt wat Rosenstone betreft één bezwaar. De eisen voor de schriftelijke lezing zouden niet blind overgenomen moeten worden bij het beoordelen van filmische geschiedschrijving: het zijn twee verschillende mediavormen. Voor Rosenstone zijn er meerdere manieren om het verleden te begrijpen, waarbij elke vorm zijn eigen regels en tradities kent. Geschiedschrijving op schrift is er daar één van en is, net als filmische geschiedschrijving, geen spiegeling van het verleden, maar een reconstructie ervan.<sup>39</sup> Zoals Sorlin schreef biedt deze vorm slechts één systeem van representatie, de taal. Rosenstone benadrukt dat deze traditionele manier van geschiedschrijving ook zijn beperkingen kent. Er wordt vaak vergeten dat geschreven geschiedenis geen realistische weergave van het verleden is, maar slechts een reconstructie ervan in taal. Rosenstone staat niet alleen in zijn kritiek. Historicus Hayden White heeft zich met dezelfde vraagstukken beziggehouden. White betwijfelt of taal en de narratieve traditie wel toereikend zijn om geschiedenis te representeren. Taal structureert en creëert de betekenis van geschiedenis, wat gevolgen heeft voor de interpretatie van het verleden.<sup>40</sup> De representatie van het verleden op schrift is

---

<sup>37</sup> De *audiovisual age* is een term Sorlin introduceert in *The Film in History*. Sorlin doelt hierop het tijdperk vanaf 1960, waarin de beeldcultuur de leidende rol van de schriftelijke cultuur overneemt.

<sup>38</sup> Rosenstone, *Visions of the Past*, 49.

<sup>39</sup> *Ibidem*, 49.

<sup>40</sup> Hayden White, *The Content of the Form* (Baltimore: The John Hopkins University Press, 1987), omslagflap.

zelf dus ook problematischer dan in eerste instantie gedacht zou kunnen worden. Het is volgens Rosenstone dan ook oneerlijk om de eisen van deze vorm op te leggen aan geschiedschrijving in film, omdat beide media heel andere manieren van representatie hebben.<sup>41</sup>

Deze overwegingen leiden tot een belangrijke, op het eerste gezicht overbodige, constatering. Een film is geen boek. In de argumenten van Rosenstone is dit een belangrijk uitgangspunt.<sup>42</sup> White, Raack, Toplin en Davis zijn zich ook bewust van dit onderscheid. De regels van filmische geschiedschrijving kunnen niet alleen vanuit het vakgebied van geschreven geschiedenis komen, maar moeten vanuit het medium zelf ontwikkeld worden.<sup>43</sup> Wil men de mogelijkheden van filmische geschiedschrijving verkennen, dan moet er niet teruggevallen worden op de mogelijkheden die de schriftelijke geschiedschrijving biedt. Traditionele historici zijn nogal geneigd hieraan vast te houden, omdat dit de enige manier is waarop zij geschiedenis gewend zijn te benaderen. Film is voor hen een moeilijk te begrijpen medium. De belangrijkste kritiek die zij hebben op filmische geschiedschrijving is het feit dat een film geen boek is. Film biedt hen niet de middelen om op een wetenschappelijke manier de gebeurtenissen uit het verleden te beschrijven. Rosenstone begrijpt hun terughoudendheid: een nieuwe vorm van geschiedschrijving vraagt om een nieuwe benadering van geschiedenis. Maar omdat filmische representatie inderdaad iets anders is dan schriftelijke representatie, moet het op zijn eigen criteria beoordeeld worden, niet op die van een ander medium.

Aangezien de schriftelijke geschiedschrijving een traditie kent van 2500 jaar is het voor veel historici moeilijk te bepalen waar filmische geschiedschrijving, net een eeuw oud, binnen het vakgebied van geschiedenis zijn plaats heeft. Rosenstone, White, Raack en Davis zijn ook hiernaar nog op zoek, maar Rosenstone vindt dat begrijpelijk in een onderzoeksgebied dat nog zo jong is. En er is een bijkomende moeilijkheid. Zoals er veel manieren zijn om over geschiedenis te schrijven, zo zijn er ook veel manieren om geschiedenis te verfilmen. En er zijn vele manieren om beide te lezen. Hierdoor is het niet verwonderlijk dat er veel verschillende meningen en ideeën bestaan over de manier waarop film geschiedenis verbeeldt.<sup>44</sup> Rosenstone trekt wat betreft de mogelijkheden een parallel tussen beide domeinen. Er is bij geschreven geschiedenis een gradatie van populaire geschiedschrijving tot wetenschappelijke geschiedschrijving. Deze gradatie is in Rosenstones ogen ook bij film aanwezig, maar deze loopt van populaire (*mainstream*) film tot experimentele film. Voor Rosenstone lopen deze gradaties evenwijdig aan elkaar.<sup>45</sup> Hiermee geeft hij aan dat het debatteren over historische film een lastige aangelegenheid is, juist omdat film zoveel verschijningsvormen kent, elk met zijn eigen specifieke kenmerken. Tegelijkertijd is het wel belangrijk na te denken over de mogelijkheden van film bij geschiedschrijving, omdat de beeldcultuur een steeds grotere rol is gaan spelen in de maatschappij. Volgens Rosenstone heeft de maatschappij zich ontwikkeld tot een postschriftelijk tijdperk.<sup>46</sup> Een tijdperk waarin informatievoorziening niet meer via schrift, maar via beeld gaat. Het is voor het

---

<sup>41</sup> Rosenstone, *Visions of the Past*, 49.

<sup>42</sup> Rosenstone, *History on Film/Film on History*, 1.

<sup>43</sup> Rosenstone, *Visions of the Past*, 15.

<sup>44</sup> Robert Rosenstone (red.), *Revisioning History: Film and the Construction of a New Past* (Princeton: Princeton University Press, 1995), 12.

<sup>45</sup> Rosenstone, *Visions of the Past*, 198.

<sup>46</sup> *Ibidem*, 46.

vakgebied van geschiedschrijving van belang om in deze ontwikkeling mee te gaan om ook in de eenentwintigste eeuw een relevante wetenschap te zijn. Door het negeren van deze ontwikkelingen gaat de geschiedschrijving voorbij aan een belangrijke culturele omslag. Film is in de eenentwintigste eeuw een geschikter medium om de betekenis van het verleden over te brengen aan het publiek dan schrift. Door te benadrukken dat er vele vormen van filmische geschiedschrijving bestaan, zoals ook het geval is bij schriftelijke geschiedschrijving, laat Rosenstone zien dat film genoeg mogelijkheden kent om betekenis toe te kennen aan het verleden.

De opkomst van film in de afgelopen eeuw geeft te kennen dat film, in al zijn vormen, niet langer genegeerd kan worden in de discussie omtrent de representatie van geschiedenis. Historicus Hayden White, een collega van Rosenstone, constateerde in 1992 dat in de twintigste eeuw de traditionele manieren van geschiedschrijving de grenzen van de mogelijkheden van representatie bereikt hebben.<sup>47</sup> Er is volgens White geen mogelijkheid meer om de geschiedenis van de twintigste eeuw op een juiste manier op papier te zetten. De gebeurtenissen van deze eeuw, White doelt hierbij vooral op de Holocaust, zijn te ingewikkeld om nog in woord te omschrijven. White vraagt zich af of filmische geschiedschrijving daar een oplossing voor biedt.<sup>48</sup> Opvallend is dat in de twintigste eeuw, waarin volgens White schriftelijke representatie in een impasse is geraakt, het audiovisuele tijdperk is begonnen. Het is niet voor niets dat Rosenstone dit tijdperk niet het audiovisuele tijdperk noemt, maar *postliterate age*: een tijdperk waarin mensen wel kunnen lezen, maar het niet meer willen; ze krijgen hun informatie liever via beelden aangereikt.<sup>49</sup> Het lijkt alsof voor Rosenstone het schrift een gepasseerd station is, een medium dat niet relevant is in het nieuwe tijdperk. Terwijl film afgelopen eeuw zijn verhalende tradities ontwikkelde en experimenteerde met meerdere verhaallijnen, montagetechnieken en chronologie, bleef representatie via het geschreven woord vastzitten in tradities. Rosenstone benadrukt in zijn essay "*History in Images/History in Words*" (1988) dat er, met het oog op die *postliterate age* waarin mensen ideeën steeds meer aangereikt krijgen via film en televisie, moet worden stilgestaan bij de mogelijkheden die deze nieuwe media ons bieden. Volgens Rosenstone leert het grootste deel van de bevolking meer over geschiedenis via film en televisie dan via het geschiedenisboek en hij vermoedt dat deze trend zal toenemen.<sup>50</sup> Daarom vindt hij het verstandig de mogelijkheden van de nieuwe media uitgebreid te onderzoeken.

Rosenstone is een vertrouwde naam geworden in de discussie omtrent filmische geschiedschrijving. Sinds de jaren zeventig houdt hij zich bezig met de mogelijkheden ervan, eerst als geschiedenisdocent aan de universiteit, later als schrijver. Rosenstone weet uit eigen ervaring dat het, begin jaren zestig, ondenkbaar was dat film ooit een bijdrage zou kunnen leveren aan de betekenisgeving van het verleden.<sup>51</sup> Hiermee herkent Rosenstone zichzelf in het werk van Sorlin, die beargumenteert dat film

---

<sup>47</sup> In zijn eigen woorden beschrijft White het als "*traditional history in the twentieth century has run up against the limits of representation.*" Hayden White, "Historical Emplotment and the problem of truth" in *Probing the Limits of Representation*, red. Saul Friedlander (Cambridge: Harvard University Press, 1992): 37-53.

<sup>48</sup> Rosenstone, *History on Film/Film on History*, 135.

<sup>49</sup> Rosenstone, *Visions of the Past*: 45-79, 46.

<sup>50</sup> *Ibidem*, 22-23.

<sup>51</sup> Rosenstone, *History on Film/Film on History*, 6.

tot 1960 genegeerd werd door historici. Zij onderstreepten wel de artistieke aspecten van film, maar niet de documenterende, geschiedschrijvende, aspecten. Sorlin ziet de komst van televisie in de jaren zestig als een keerpunt. Via televisie werden veel historische documentaires uitgezonden en hiermee kwam het publiek in contact met een nieuw soort geschiedenisles: in plaats van overtuigd te worden door reden en deductie had het publiek nu via het beeld direct contact met de bewijzen van het verleden.<sup>52</sup> Vanaf de jaren zeventig zette de ontwikkeling van ideeën omtrent de filmische vertelling van geschiedenis verder door. Rosenstone was in die tijd docent aan de universiteit en besteedde enkele cursussen aan dit nieuwe fenomeen. Voordat Rosenstone in de jaren tachtig begon met publiceren hierover werkte hij als historicus mee aan de totstandkoming van de historische films *REDS* (1982, regie: Warren Beatty) en *THE GOOD FIGHT* (1984, regie: Noel Buckner), waarbij hij al snel merkte dat het maken van films een hele andere discipline is dan geschiedschrijving. Rosenstone zag gaandeweg in dat het onmogelijk is om een historische film als een verfilmd geschiedenisboek te zien. Deze bewustwording is terug te zien in zijn werk. In één van zijn eerste essays, *REDS as History* (1982), zet hij zich nog af tegen de manier waarop film met geschiedenis omgaat. Het past niet in de manier waarop hij, als historicus, omgaat met geschiedschrijving. In de essays die volgen wordt Rosenstone zich echter steeds bewuster van het feit dat het om een ander soort geschiedschrijving gaat, met als definitief keerpunt het essay "*History in Images/History in Words*" (1988). Een keerpunt niet alleen in zijn persoonlijke carrière, maar ook op het vlak van film en geschiedschrijving. Het was het eerste essay over historische film dat verscheen in het officiële publicatieblad van de American Historical Association, de *American Historical Review (AHR)* en het was hiermee tegelijkertijd een erkenning van het onderzoeksveld van film en geschiedenis door collega-historici.<sup>53</sup> Vanuit het vakgebied van geschiedenis werd eindelijk interesse getoond in de impliciete benadering van film en geschiedenis. Gezien de tegenstand van historici om film toe te laten in hun vakgebied was dit een belangrijk moment en betekende het de start van Rosenstones verdere zoektocht naar de mogelijkheden van het verbeelden van de geschiedenis. Het leverde ook een hernieuwde discussie tussen historici op over de positie van film in het vakgebied van geschiedenis. In diezelfde publicatie van de *AHR* reageerden vier collega's van Rosenstone op zijn ideeën. Eén van hen, Hayden White, introduceerde een nieuwe term om te definiëren waar Rosenstone over schreef: *historiophoty*. White omschrijft *historiophoty* als volgt: de filmische weergave van geschiedenis en onze ideeën daarover.<sup>54</sup> Rosenstone was erg te spreken over deze definitie, maar ondanks dat hij hem belangrijk en bruikbaar vond, heeft hij het gebruik van de term niet overgenomen.<sup>55</sup>

In zijn essay "*Does a Filmic Writing of History Exist?*" (2002) blikt Rosenstone terug op twintig jaar discussie aan de hand van een nieuw gepubliceerd boek, *Slaves on Screen*, over de filmische representatie van slavernij, van zijn collega Natalie Davis. De titel van zijn essay is een verwijzing naar het gelijknamige essay van Ferro uit 1978. Hoewel Rosenstone anno 2002 de discussie over

---

<sup>52</sup> Sorlin, 4.

<sup>53</sup> Rosenstone, *Visions of the Past*, 19.

<sup>54</sup> Dit is een vertaling van "the representation of history and our thought about it in visual images and filmic discourse". White, "Historiography and Historiophoty" in *The American Historical Review*, vol. 93 (1988): 1193-1199, 1193.

<sup>55</sup> Rosenstone, *History on film/Film on History*, 23.

geschiedenis en film nog geen stroming binnen geschiedkunde wil noemen, geeft hij wel aan dat er de laatste decennia meer aandacht voor het onderwerp is gekomen. Steeds meer historici zien mogelijkheden voor een filmische geschiedschrijving. Rosenstone stuit echter op een dilemma waar men keer op keer tegenaan loopt en dat precies de kern van de discussie is: aan de ene kant bieden de dramatische kenmerken van film veel mogelijkheden voor de representatie van het verleden, maar aan de andere kant wordt het verleden in film door die specifieke kenmerken ook vaak onrecht aangedaan.<sup>56</sup> Er zijn een aantal consequenties verbonden aan filmische geschiedschrijving, wat dit ingewikkelde dilemma oplevert. Het belangrijkste argument is dat filmmakers geen historici zijn. Zij hebben andere belangen bij het maken van films dan historici hebben bij het schrijven van geschiedenisboeken. Waar het bij historici gaat om verifieerbare waarheden op papier te zetten, zijn filmmakers bezig om een publiek te boeien dat vermaakt wil worden. In de commerciële filmbranche gaat het uiteindelijk toch om inkomsten en niet om de geschiedkundige waarheid. Daarnaast zijn er verschillende vormen van film (documentaire, Hollywoodfilm, experimentele film) die allemaal op hun eigen manier met geschiedenis omgaan. En er zullen altijd filmmakers zijn die weinig waarde hechten aan de juiste representatie van het verleden. Het winstoogmerk staat in Hollywood altijd bovenaan, historische waarheid is hier onderschikt aan. Rosenstone vraagt zich daarom af of het eerdergenoemde dilemma wel echt op te lossen is.

In het verleden zijn er pogingen ondernomen de filmbranche op andere gedachten te brengen, getuige de brief die Louis Gottschalk, werkzaam bij de Universiteit van Chicago, in 1935 naar de directeur van filmmaatschappij Metro-Goldwyn-Mayer stuurde. Deze brief bevat een verzoek om nauwkeuriger om te gaan met geschiedenis in film. Gottschalk stelt voor om, voorafgaand aan het uitbrengen van elke historische film, een historicus de film te laten bekritisieren en herzien.<sup>57</sup> Rosenstone ziet niets in soortgelijke voorstellen. Naast het feit dat het in de praktijk bijna onmogelijk is aan dit voorstel gehoor te geven, kan men zich ook afvragen of films die voldoen aan de eisen van een historicus nog wel een publiek vinden. De eigenschappen van film vragen namelijk om een andere vertelling van verhalen dan de manier waarop geschiedschrijving dit doet. Door de eigenschappen van film is het mogelijk historische verhalen te vertellen met geluiden, beweging, muziek, kleur en emotie. Het is volgens Rosenstone daarom naïef om te denken dat Hollywood op bovenstaand verzoek van Gottschalk in zou gaan. Wel is hij in de veronderstelling dat er veel historici bestaan die zulke voorstellen toejuichen. Rosenstone probeert zijn vinger te leggen op de reden waarom deze historici een afkeer hebben van verfilmde geschiedenis. Het grootste probleem is volgens Rosenstone dat historici de historische film wantrouwen vanwege de onnauwkeurigheid ervan. Films doen geschiedenis onrecht aan door het te fictionaliseren en te romantiseren.

Wat historici volgens Rosenstone verder frustrereert is dat film buiten hun eigen domein ligt. Hierdoor hebben ze geen invloed op deze vorm van geschiedschrijving en verliezen ze het alleenrecht

---

<sup>56</sup> "the dilemma of being caught between our hopes and visions of what the dramatic feature might possibly do *for*, and the grim reality of what it all too often does *to*, the past." Rosenstone, "Does a filmic writing of history exist?", 135.

<sup>57</sup> Ibidem, 135.



erop.<sup>58</sup> Dit alleenrecht stond sowieso al ter discussie. Ook in het collectief geheugen, boeken, toneelstukken en andere kunstuitingen werd geschiedenis gecreëerd, bewerkt, tegengesproken en gefictionaliseerd. Hayden White uit in zijn boek *Metahistory* (1973) kritiek op de tradities van geschiedschrijving en problematiseert hij het idee van historische kennis. Dit doet hij door te schrijven over de *poetics of history*, de regels van geschiedenis.<sup>59</sup> De kennis wordt niet alleen gevormd door geschiedschrijvers, maar ook door allerlei sociale en culturele factoren en kunstuitingen. Zo toont White aan dat de structuren van geschiedschrijving ontleend zijn aan de structuren van negentiende-eeuwse romans. Dit heeft gevolgen voor de manier waarop geschiedenis gevormd en gestructureerd wordt. Daarnaast is historische kennis voor een deel gebaseerd op fictieve reconstructies en aannames, omdat historici altijd verbanden moeten leggen tussen de data die ze vinden. White vraagt zich daarom af of geschiedenis een wetenschap of een kunst is. Hij bekijkt de schriftelijke reconstructie van geschiedenis ook vanuit een ander perspectief. In zijn onderzoek naar de negentiende eeuwse roman onderzoekt hij hoe verhalen geplaatst worden in een historische context. De ervaringen van de fictieve personages worden geloofwaardig doordat ze gesitueerd worden in een historische periode. Interessant is de vergelijking tussen de historische roman en de historische film. Wat betreft de behandeling van geschiedenis verschillen zij op het eerste gezicht niet veel van elkaar. Beiden gebruiken geschiedenis als setting of als onderwerp. Het zou dan te verwachten zijn dat historici die de historische film hekelen, ook problemen hebben met de historische roman. Maar zoals Rosenstone constateerde is een film geen boek en dat wordt duidelijk bij het verfilmen ervan. Of het nu een historische roman is of een geschiedenisboek betreft, bij het maken van een vertaling van schrift naar beeld moeten er opeens allerlei keuzes gemaakt worden die in schrift niet gemaakt hoeven te worden. Hoewel je als lezer tijdens het lezen ook beelden ziet, zijn deze vluchtig en individueel. In film moeten beelden concreet gemaakt worden en hebben ze een blijvend karakter. Opvallend is dat historici weinig van zich laten horen bij het verschijnen van een historische roman. Pas als deze roman verfilmd wordt, komen de kritieken. Kennelijk is die concretisering van geschiedenis reden tot protest. Zoals Rosenstone in 1988 schreef, zie het openingscitaat van deze paragraaf, gebeurt er iets op het moment dat een woord op een pagina een beeld op een scherm wordt.<sup>60</sup> Wat dat 'iets' precies is, is een terugkerend thema in de essays van Rosenstone. Dat 'iets' verklaart wellicht ook waarom historici zich tegen filmische geschiedschrijving verzetten.

Voordat Rosenstone dit 'iets' kan duiden, wil hij eerst vaststellen wat de plaats van film is binnen het vakgebied van geschiedschrijving. Rosenstone beargumenteert dat film, met zijn unieke mogelijkheden van representatie, strijdt voor een plaats binnen de culturele traditie van geschiedschrijving. Een plaats die lang alleen was voorbehouden aan het geschreven woord.<sup>61</sup> In zijn vroege werk schreef Rosenstone dat het filmisch domein het schriftelijke domein zou vervangen, maar

---

<sup>58</sup> Rosenstone, *Visions of the Past*, 46.

<sup>59</sup> Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe* (Baltimore: John Hopkins University Press, 1973), 1.

<sup>60</sup> Rosenstone, *Visions of the Past*, 20.

<sup>61</sup> "Film, with its unique powers of representation, now struggles for a place within a cultural tradition which has long privileged the written word." Ibidem, 43.

in de loop van zijn carrière nuanceerde hij dit tot een coëxistentie van beide domeinen.<sup>62</sup> Toch blijkt hier nog geen overeenstemming over te zijn. Niet alleen tussen de voor- en tegenstanders, maar ook tussen de voorstanders onderling. Zonder precies te weten wat de mogelijkheden zijn is de plaats van film binnen het vakgebied van geschiedenis niet vast te stellen. Wil men via film geschiedenis schrijven, dan moet eerst in kaart gebracht worden wat nu precies de eigenschappen van film in relatie tot schrift zijn. Door de kenmerken van film in kaart te brengen, wordt duidelijk wat de eigen wetten en regels van de filmische verbeelding van geschiedenis zijn. Rosenstone is van mening dat deze kenmerken een nieuwe manier van geschiedschrijving mogelijk maken, met nieuwe manieren om betekenis toe te kennen aan het verleden. Rosenstone is nog zoekende naar de positie van deze nieuwe vorm ten opzichte van andere vormen van geschiedschrijving. Om deze positie vast te stellen is het van belang te kijken naar de veranderingen binnen het vakgebied van geschiedschrijving de afgelopen eeuw. Er ontstonden toen veel nieuwe visies op het vastleggen van geschiedenis. Het lijkt daarbij slechts een kleine stap om bijvoorbeeld van schriftelijke postmoderne geschiedenis over te gaan naar postmoderne geschiedenis vastgelegd door middel van film. De verschillen tussen schriftelijke en filmische geschiedschrijving lijken in dat opzicht opeens niet meer zo groot.

### **1.3. Film en de relatie tot het verleden: ontwikkelingen binnen geschiedschrijving**

Voordat er gekeken kan worden naar Rosenstones onderscheid tussen de eigenschappen van filmische en van schriftelijke geschiedschrijving, is het belangrijk stil te staan bij de manier waarop geschiedenis en film zich de afgelopen eeuw ontwikkeld hebben in relatie tot elkaar. Zoals Ferro al aangaf hebben zij elkaar de afgelopen honderd jaar op verschillende vlakken geraakt. Ferro stond echter niet stil bij de verschuivingen in het vakgebied van geschiedschrijving van de afgelopen eeuw. Rosenstone heeft dit wel gedaan en vond drie raakvlakken waarop geschiedenis en film samenkomen:

1. Het bestuderen van de geschiedenis van film als kunstvorm en industrie.
2. Het bestuderen van de manieren waarop film bepaalde sociale en culturele ontwikkelingen uit een tijdperk verbeeldt.
3. het onderzoek naar het gebruik van film om op een serieuze manier over onze relatie met het verleden te denken.

De eerste twee raakvlakken zijn inmiddels opgenomen in de tradities van geschiedschrijving. Het derde vlak, Rosenstones eigen vakgebied, is nog niet volledig geaccepteerd binnen die tradities, al is er op het gebied van geschiedschrijving de afgelopen eeuw veel veranderd en zijn er nog steeds ontwikkelingen gaande.<sup>63</sup>

In zijn werk als historicus experimenteerde Rosenstone in de jaren tachtig van de vorige eeuw met narratieve structuren. Dit kwam voort uit zijn gevoel dat de traditionele vormen van

---

<sup>62</sup> Rosenstone, *Visions of the Past*, 25.

<sup>63</sup> Ibidem, 3.

geschiedschrijving te beperkt waren.<sup>64</sup> Rosenstone deed afstand van de tradities van geschiedschrijving en werkte volgens benaderingen van andere vakgebieden van de geesteswetenschappen. Zij deden nieuw licht schijnen op de tradities van geschiedschrijving. Vanuit onder andere de filosofie, literatuur- en cultuurwetenschap en narratologie bestond kritiek op de epistemologische en literaire grenzen van geschreven geschiedenis. Zij wilden toewerken naar nieuwe vormen van geschreven geschiedenis. Historici hadden dit tot dan toe grotendeels genegeerd.<sup>65</sup> Rosenstone valt zijn collega-historici bij door het begrip geschiedenis te nuanceren. Vanuit film- en literatuurwetenschap en filosofie wordt dit begrip namelijk anders gebruikt dan de manier waarop historici het gebruiken. Historici schrijven geschiedenis door een verdwenen wereld te reconstrueren, aan de hand van gebeurtenissen, feiten en data. Andere geesteswetenschappen richten zich vooral op de interpretatie van de betekenis van het verleden. Zij houden zich minder bezig met het verifiëren van de geschiedkundige waarheid op de manier waarop historici dit doen. Het is belangrijk deze benadering in het achterhoofd te houden bij het bestuderen van filmische geschiedschrijving, deze vraagt om eenzelfde benadering, gericht op de interpretatie van het verleden. Rosenstone beargumenteert dat deze nieuwe benaderingen de ogen van historici weer geopend hebben. Door de theoretische kijk vanuit de geesteswetenschappen wordt duidelijk dat historici niet moeten vergeten dat geschiedschrijving een verzameling conventies is ten behoeve van het denken over het verleden. Hun tradities zijn slechts één van vele manieren om over het verleden na te denken en het verleden te interpreteren. Daarbij zijn deze tradities niet zo stabiel en onproblematisch als in eerste instantie gedacht zou kunnen worden. Het werk van een historicus is een ideologisch en cultureel bepaald product, geproduceerd in een bepaalde samenleving in een bepaalde tijd. Dit product is gecreëerd door middel van taal, wat één van de eerder genoemde conventies is. Door taal worden bepaalde elementen bevoorrecht, zoals feit, analyse en lineariteit.<sup>66</sup> Rosenstone vindt dat andere elementen, zoals geluid, beeld, gevoel en montage ook bij geschiedschrijving gebruikt kunnen worden. Deze kunnen in schrift niet tot uitdrukking komen. Rosenstone stelt dat deze laatstgenoemde elementen via film wel gebruikt kunnen worden en dat daarmee een nieuwe vorm van geschiedschrijving ontstaat. Film biedt op die manier mogelijkheden om geschiedenis te verbeelden, te personaliseren en te dramatiseren. Sommige films doen zelfs meer dan dat: ze bieden een nieuw perspectief op de relatie van de wereld met het verleden.<sup>67</sup> Hiermee zijn ze een originele toevoeging op de schriftelijke geschiedschrijving. Rosenstone doelt hiermee op de historische experimentele film, die hij *New History Film* en ook wel *postmodern history film* noemt.<sup>68</sup> Voor de consistentie wordt de term *experimentele historische film* gehanteerd. Deze films streven geen realistische verbeelding van het verleden na in dat wat ze verbeelden, maar presenteren zichzelf als een construct. Door een afstand te creëren tussen de toeschouwer en het filmverhaal wordt de toeschouwer niet ondergedompeld in de wereld van het verleden, maar is zij zich

---

<sup>64</sup> Rosenstones essays verschenen onder andere in *Rethinking History: The Journal of Theory and Practice*, een publicatie die experimentele vormen van geschiedschrijving aanmoedigt.

<sup>65</sup> Rosenstone, *Visions of the Past*, 5-6.

<sup>66</sup> Rosenstone, *Visions of the Past*, 11, *Revisioning History*, 4, *History on Film/Film on History*, 133.

<sup>67</sup> Rosenstone, *Visions of the Past*, 11-12

<sup>68</sup> De term *Postmodern History Film* komt ter sprake in *Visions of the Past* (12). In *Revisioning History* noemt Rosenstone dit soort films *New History Films* (3).

bewust van de manier waarop film met geschiedenis omgaat. De film is hiermee geen venster op het verleden, maar een document waarin een nieuwe visie op het verleden gepresenteerd wordt. Hier wordt in de volgende paragraaf op terug gekomen.

Zoals eerder ter sprake kwam, vindt Rosenstone het moeilijk begrip op te brengen voor de houding van historici die film niet in hun vakgebied willen toelaten. Hij begrijpt dat zij vasthouden aan hun tradities, maar het is volgens Rosenstone ook tijd om vooruit te kijken. Rosenstone staat niet alleen in zijn kritiek. Ook Ferro analyseerde de houding van traditionele historici. Volgens hem is er nog een andere verklaring voor de afstandelijke houding van deze historici tot film. Volgens hem erkennen veel historici de mogelijkheden van film niet omdat zij de filmtaal als onbegrijpelijk beschouwen. De interpretatie ervan is te onzeker, meer te vergelijken met de interpretatie van dromen dan met academische geschiedschrijving. Zij vinden eigenschappen als emotie, kleur en muziek niet thuishoren in de academische wetenschap, terwijl dit volgens Rosenstone en Ferro juist belangrijke onderdelen van het verleden zijn, die niet tot uitdrukking kunnen komen in schrift, maar wel in film. De onzekerheid uit zich ook in het feit dat een historische film op verschillende momenten in verschillende maatschappijen op verschillende manieren geïnterpreteerd wordt. Het eerdergenoemde voorbeeld van *THE BIRTH OF A NATION* illustreert dit. Ideologieën uit het verleden, onder andere op het gebied van patriottisme en racisme, zijn in de film nog onveranderd aanwezig.<sup>69</sup> De Amerikaanse maatschappij is ondertussen wel veranderd, maar de gepresenteerde ideologieën kleuren de verbeelding van het historisch onderwerp en de boodschap ervan. De betekenis die aan de oorlog wordt toegekend is in de huidige maatschappij echter niet meer relevant. Dit maakt het aan de ene kant een interessant onderzoeksobject (voor de studies van Ferro en Sorlin), maar geeft van de andere kant maar weinig relevante informatie over het onderwerp van de film: de Amerikaanse Burgeroorlog. Tegelijkertijd wijst Rosenstone erop dat hetzelfde geldt voor schriftelijke geschiedkundige teksten. Geschiedenisboeken die aan het begin van de twintigste eeuw verschenen kunnen ook achterhaald raken. Geschiedenis is immers altijd in ontwikkeling: er worden altijd nieuwe ontdekkingen gedaan en nieuwe visies ontwikkeld, waardoor boeken en ook films soms niet meer relevant zijn. Daarnaast wordt het werk van historici gevormd door bepaalde politieke en sociale omstandigheden waaronder dit werk tot stand komt, dus is er ook in schrift geen sprake van pure objectiviteit. De kritieken die historici ten opzichte van film hebben, zijn in grote lijnen ook van toepassing op hun eigen werk. Ferro is van mening dat geschiedschrijving te veel gericht is geweest op het schrijven van geschiedenis en dat het analyseren van de functie van geschiedschrijving vergeten is. Sorlin merkte dit ook op. Om terug naar de basis te gaan stelt hij daarom de volgende definitie van historiografie op: historiografie is de geschiedenis van geschiedenis.<sup>70</sup> Anders gezegd: historisch werk wordt gevormd door *historical traditions*, regels en wetten waarmee het verleden wordt verwerkt tot woorden op een pagina. Historiografie is de studie van het vakgebied geschiedenis en analyseert deze regels en wetten en de ontwikkeling ervan. Na hun eeuwenlange ontwikkeling zijn ze nu de handvatten geworden voor het schrijven van geschiedenis.<sup>71</sup>

---

<sup>69</sup> Sorlin, 21, 159, 186.

<sup>70</sup> Ibidem, 17.

<sup>71</sup> Ibidem, 17.

Maar dit wil niet zeggen dat deze ontwikkeling nu voltooid is. Door de maatschappelijke veranderingen van de afgelopen honderd jaar zijn de regels en wetten van geschiedschrijving enigszins verouderd. Film is inmiddels een volwassen medium geworden en kent nu zijn eigen taal, regels en wetten en verhaalsystemen. Rosenstone vermoedt dat de regels en wetten van film een belangrijke rol zullen spelen in de geschiedschrijving van de eenentwintigste eeuw.<sup>72</sup>

De afgelopen honderd jaar hebben er veel sociale en wetenschappelijke veranderingen plaatsgevonden. De hedendaagse maatschappij is in weinig opzichten te vergelijken met de maatschappij van het begin van de twintigste eeuw. Ten dele is deze verandering toe te schrijven aan de komst van de audiovisuele media, maar dit is slechts een onderdeel van de technologische, industriële, maatschappelijke en culturele vooruitgang van de afgelopen eeuw. Ook het vakgebied van geschiedschrijving is niet onveranderd gebleven. Het is beïnvloed door verschillende geesteswetenschappen. Wanneer Rosenstone in zijn boek *History on Film/Film on History* (2006) terugblijkt op zijn studietijd in de jaren zestig van de vorige eeuw, benadrukt hij dat er toen nog helemaal niet stilgestaan werd bij het vertellen van geschiedenis via film. Geschiedenis ging over het vinden van de feiten en het bij die feiten blijven bij het opstellen van geschiedkundige narratieven. Er werd nog niet nagedacht over hoe de vorm van het narratief de inhoud dicteert.<sup>73</sup>

Rosenstone constateert dat geschiedschrijving, los van de vraagstukken rondom filmische geschiedschrijving, de afgelopen eeuw ingrijpend veranderd is. Door de opkomst van de Marxistische geschiedschrijving met aandacht voor geschiedenis van de werkende klasse, de sociologische benadering van de Annales school, feministische geschiedschrijving (geschiedschrijving vanuit minderheidsgroeperingen), regionale geschiedschrijving en de overgang naar het post-structuralisme (Hayden White, Frank Ankersmit) zijn er zowel nieuwe vormen van het schrijven van geschiedenis ontstaan, alsook nieuwe gebieden waar geschiedenis over geschreven wordt. Deze nieuwe vormen worden tezamen postmoderne geschiedschrijving genoemd.<sup>74</sup>

Postmoderne geschiedschrijving is volgens Rosenstone een reactie op het probleem dat White constateerde. Historische representatie op schrift is tegen haar eigen grenzen aangelopen. Rosenstone noemt in zijn essay "*Film and the Beginnings of Postmodern History*" (1995) verschillende theoretici (Hutcheon, Rosenau) die zich uitspreken voor deze nieuwe ontwikkeling. Postmoderne geschiedschrijving benadert geschiedenis op een andere wijze dan traditionele geschiedschrijving. In postmoderne geschiedschrijving wordt het bestaan van een kenbare waarheid en de objectiviteit van geschiedschrijvers in twijfel getrokken. Er is geen plek voor lineariteit, maar wel voor pastische, humor, nieuwe benaderingen van temporaliteit en nieuwe manieren van analyse van geschiedenis. Rosenstone constateert echter één probleem: schriftelijke geschiedschrijving leent zich niet goed voor deze nieuwe vorm, want qua representatie van deze postmoderne inhoud zit het schrift aan de grenzen van zijn mogelijkheden. Een ander medium is volgens Rosenstone geschikter voor het schrijven van postmoderne geschiedenis, namelijk film. Voor Rosenstone is vooral de eerdergenoemde historische experimentele film een geschikte, postmoderne manier van geschiedschrijving, omdat deze

---

<sup>72</sup> Robert Rosenstone, "Film and the Beginning of Postmodern History", in *Visions of the Past*: 198-225.

<sup>73</sup> Rosenstone, *History on Film/Film on History*, 6.

<sup>74</sup> Rosenstone, *Visions of the Past*, 200-202.

niet alleen wat betreft inhoud, maar ook in vorm postmodern is. De zelfreflectie van deze films doorbreekt het eerdergenoemde realisme van de *mainstream* film. Historische experimentele film creëert op die manier een afstand tot de gerepresenteerde werkelijkheid, vergelijkbaar met de manier waarop schrift dit ook doet. Door die afstand is er ruimte voor reflectie, analyse en discussie. Om die reden vindt Rosenstone deze vorm superieur aan andere filmvormen zoals documentaire en *mainstream* historisch drama.

Rosenstone spreekt zichzelf enigszins tegen door experimentele film superieur te stellen. In zijn essay "*The Historical Film: Looking at the Past in a Postliterate Age*" (1994) bepleit hij juist de mogelijkheden van de *mainstream* film niet te onderschatten. Rosenstone vindt het tijd worden dat historici leren accepteren dat de meeste historische films een nieuwe vorm van geschiedenis zijn die, zoals alle geschiedenis, binnen bepaalde grenzen opereert.<sup>75</sup> Ook in zijn latere werk bepleit hij een serieuze benadering van zowel de documentaire als de historische *mainstream* film, al blijft hij wel een grote voorkeur houden voor de historische experimentele film.<sup>76</sup> Hoewel Rosenstone in zijn artikel "*Film and the Beginnings of Postmodern History*" alleen de laatstgenoemde filmvorm als postmoderne geschiedschrijving overweegt, ziet hij tien jaar later voor de andere vormen ook mogelijkheden voor postmoderne geschiedschrijving. Zijn eigen ontwikkeling illustreert de manier waarop het vakgebied van geschiedschrijving veranderde. Hoewel de komst van de audiovisuele media de maatschappij veranderd heeft, is het vakgebied van geschiedenis nog op zoek naar de manier waarop film de vragen kan beantwoorden die eerst via schrift beantwoord werden. Deze vragen worden nu in film, binnen de grenzen van het medium, gesteld en beantwoord in zowel beelden als in woorden, in dramatische structuren, in persoonlijke conflicten, door getuigenissen en gesproken woord. Dit gebeurt door middel van een vertelling in vierentwintig *frames* per seconde, door een meedogenloos medium dat niet stopt als er een vraag wordt gesteld totdat het hele verhaal verteld is.<sup>77</sup> Film beantwoordt geschiedkundige vragen op een andere manier dan schrift en Rosenstone is van mening dat historici daarom het begrip geschiedenis moeten herzien en verbreden. Doen zij dit niet, dan verzetten zij zich tegen een belangrijke ontwikkeling en beperken zij de kansen die geschiedenis heeft in de *postliterate age* van de eenentwintigste eeuw. Het is voor Rosenstone van groot belang dat geschiedenis tot uiting komt in vormen die aansluiten bij de ontwikkeling van de maatschappij, omdat geschiedenis niet alleen belangrijk is voor het begrip van het verleden, maar ook van het heden. Door mee te gaan in de ontwikkeling van de *postliterate age* kan geschiedenis op nieuwe manieren de betekenis van het verleden overbrengen aan een groot publiek. Als historici deze nieuwe vormen niet erkennen, wordt voorbij gegaan aan het feit dat een groot deel van de bevolking veel van hun geschiedkundige kennis

---

<sup>75</sup> "It is time for the historian to accept the mainstream historical film as a new kind of history that, like all history, operates within certain limited boundaries." Ibidem, 78.

<sup>76</sup> *Film on History/History on Film* bevat hoofdstukken over *Mainstream Hollywoodfilm*, *Biographical Film* en *Documentary*, waarbij de mogelijkheden van elke vorm verkend worden. Hiermee geeft Rosenstone aandacht aan de filmvormen die hij in zijn andere werk buiten beschouwing laat.

<sup>77</sup> "These questions are posed within the limits of the medium and its practices – they are asked and answered in images as well as words, in dramatic structures, in personal conflicts, by witnesses and talking heads, answered at twenty-four frames a second in a relentless medium that will not pause for a question until its tale is told." Rosenstone, *Visions of the Past*, 8-9.

baseert op dat wat ze via audiovisuele media zien.<sup>78</sup> Door stug vast te houden aan tradities raakt geschiedschrijving geïsoleerd van de maatschappij.

Rosenstone hoopt dat historici zullen beseffen dat filmische geschiedschrijving het verleden op een andere manier benadert dan schriftelijke geschiedschrijving. Het moet niet worden gezien als een letterlijke, realistische weergave van het verleden, maar als een symbolische, metaforische representatie ervan. Rosenstones collega Natalie Davis, schrijfster van het eerdergenoemde boek *Slaves on Screen*, heeft deze benadering in haar eigen werk verder uitgewerkt. In het eerste hoofdstuk van haar boek refereert ze aan de Griekse filosoof Aristoteles, die onderscheid maakt tussen 'wat er gebeurd is' en 'wat er gebeurd zou kunnen zijn'. 'Wat er gebeurd is' koppelt Aristoteles aan geschiedschrijving, 'wat er gebeurd zou kunnen zijn' heeft betrekking op poëzie en zijn hedendaagse variant film. Tegelijkertijd geeft Davis al aan dat deze tweedeling in de praktijk nooit heeft bestaan. Geschiedenis in de vormen die Aristoteles beschrijft kan niet bestaan. Geschiedenis is geen absolute wetenschap. Het is onmogelijk om na te gaan wat er precies gebeurd is, er moeten altijd verbanden gelegd worden om oorzaken en gevolgen te verklaren. Daarnaast worden de gebeurtenissen ook nog veranderd doordat ze op papier gezet worden, waardoor er een veranderde causaliteit ontstaat. Het voorbeeld geeft aan dat de huidige discussie over verschillende vormen van geschiedschrijving eigenlijk veel ouder is.

Davis bestudeerde de geschriften van Aristoteles, dichter Homerus en geschiedschrijvers Herodotus en Thucydides en kwam tot de conclusie dat de regels van geschiedschrijving vaak veranderd zijn. In de tijd voordat er geschiedschrijving was, waren er dichters die verhalen uit het verleden vertelde, de zogenoemde *oral history*, een mondelinge overlevering van geschiedenis. Deze vroege vorm van geschiedschrijving was weinig betrouwbaar. Homerus verbond bij het overbrengen van historische kennis de gebeurtenissen op aarde aan de wereld van de goden. Daarnaast gebruikte hij overdrijving en hij verzong feiten. Hierdoor is in zijn vertellingen een letterlijke geschiedkundige waarheid afwezig, maar is er wel sprake van een grotere, metaforische waarheid in de boodschap van zijn verhalen. Met de komst van Herodotus' en Thucydides' schriftelijke geschiedschrijving, vijf eeuwen voor Christus, veranderden deze praktijken. Zij schreven alleen over wat zij gehoord of ontdekt hadden via betrouwbare bronnen, vergelijkbaar met de werkwijze van de traditionele historicus. Hiermee onderscheidden zij zich van de meer poëtische benadering van Homerus. Volgens Aristoteles vertelt de historicus zo objectief mogelijk wat er gebeurd is in een bepaald tijdperk, ongeacht of het geheel van gebeurtenissen een logisch en consistent geheel vormt, terwijl de dichters gebruik kunnen maken van zowel waargebeurde als verzonnen gebeurtenissen. Volgens Aristoteles houdt poëzie zich bezig met wat er algemeen onder de waarheid wordt verstaan, terwijl het bij geschiedschrijving gaat om afzonderlijke gebeurtenissen.<sup>79</sup> Maar in de praktijk blijkt dit dus niet eenvoudig. In het weergeven van een bepaald tijdperk of specifieke gebeurtenissen maakt een historicus zoveel keuzes dat er geen sprake kan zijn van een complete geschiedenis. Ook worden de geschiedkundige werken gestructureerd aan de hand van een geordende verhaalstructuur, wat ook gevolgen heeft voor het

---

<sup>78</sup> Rosenstone, *History on Film/Film on History*, 3-4.

<sup>79</sup> "Poetry deals with general truths, history with specific events." Natalie Davis, *Slaves on Screen* (Cambridge: Harvard University Press, 2000), 3.

verhaal. Davis vindt dat het nu tijd is om de regels opnieuw te herzien.

Filmische geschiedschrijving is een vorm tussen Aristoteles' poëzie en geschiedschrijving in: zij bevat een algemene waarheid, maar reconstrueert ook specifieke gebeurtenissen, net zoals geschiedschrijving dat volgens Aristoteles doet.<sup>80</sup> Rosenstone deelt Davis' visie en beseft dat door het medium van geschiedschrijving te veranderen, de boodschap ook verandert. Door geschiedenis via film te vertellen maakt de letterlijke waarheid van het schrift plaats voor een meer metaforische waarheid.<sup>81</sup> Deze metaforische waarheid wordt gevormd in een representatie van het verleden, met de boodschap van de film als algemene waarheidsclaim. Rosenstone denkt dat in de huidige *audiovisual age* de waarheid van een losstaand feit minder belangrijk is dan de algehele waarheid van de gecreëerde metafoer van het verleden. Filmmakers vertellen nu geschiedenis op eenzelfde manier als Homerus zijn verhalen 2500 jaar geleden vertelde: een geschiedenis als mythe, maar met verwijzingen naar het verleden en een algemene waarheid.<sup>82</sup> Rosenstone gaat voor het gemak voorbij aan het feit dat de verhalen van Homerus alleen uit woorden bestaan, terwijl film via allerlei technieken naar het verleden verwijst en dus een veel gecompliceerder medium is dan taal. Wat betreft inhoud houdt de vergelijking dus enigszins stand, maar qua vorm zijn *oral history* en filmische geschiedschrijving net zo verschillend als film en het geschreven woord.

In zijn boek *Revisoning History* (1995) bespreekt Rosenstone op welke manieren het medium film verschilt van andere mediavormen. Rosenstone onderscheidt drie vormen waarmee hij filmische geschiedschrijving karakteriseert ten opzichte van schriftelijke geschiedschrijving: *contesting*, *visioning and revisoning history*. Film kan geschiedenis ondervragen, verbeelden en zelfs herzien. In Rosenstones optiek zijn in een goede historische film deze vormen alledrie aanwezig.<sup>83</sup> Historische films ondervragen (*contest*) geschiedenis door abstracte begrippen als emancipatie, werkeloosheid, oorlog en angst om te vormen tot beelden. Tussen het abstracte idee en de uitbeelding ervan zit een leemte waarbinnen die ondervraging plaatsvindt. Door de ideeën te vertalen tot beelden wordt de historische waarheid opnieuw gevormd met een nieuwe betekenis die open staat voor interpretatie. Daarnaast is het via film mogelijk geschiedenis te verbeelden (*vision*) via de verschillende modes manieren van representatie. Hiermee is het volgens Rosenstone niet alleen *vision*, maar een *layered experience* (een ervaring met verschillende lagen).<sup>84</sup> De verschillende technieken sturen allemaal aan op het intensiveren van deze ervaring. Al deze elementen worden gebruikt door de filmmaker om verhalen te creëren die de geschiedenis tonen door te laten zien hoe persoonlijke levens veranderd zijn door grote gebeurtenissen of zelfs abstracte processen.<sup>85</sup> Hiermee geeft Rosenstone aan dat de verbeelding altijd uitgaat van een persoonlijk verhaal dat gevormd wordt door historische gebeurtenissen. Naast ondervragen en verbeelden is film in staat om geschiedenis te herzien (*revison*). Veel films lijken een weerspiegeling van het verleden te zijn doordat zij dit op realistische

---

<sup>80</sup> Davis, 4.

<sup>81</sup> Rosenstone, *History on Film/Film on History*, 6.

<sup>82</sup> Ibidem, 132.

<sup>83</sup> Rosenstone, *Revisoning History*, 8-12.

<sup>84</sup> Ibidem, 10.

<sup>85</sup> "All these elements are used by the filmmaker to create stories that vision history in terms of how individual lives are altered by larger events or even abstract processes." Ibidem, 10.



wijze verbeelden, maar de historische experimentele films wijken hiervan af door gebruik te maken van stijlen als surrealisme, collage, expressionisme en postmodernisme. Hiermee wordt de schijnwerkelijkheid van film doorbroken en wordt er een afstand gecreëerd tussen de vorm van de film en de inhoud ervan. Hierdoor bieden zij volgens Rosenstone nieuwe perspectieven op de geschiedenis. Hiermee lijkt hij te suggereren dat historische *mainstream* films en documentaires dit niet doen. Toch is Rosenstone wel van mening dat ook deze filmvormen een bijdrage leveren aan de geschiedschrijving. Om te begrijpen hoe deze twee vormen met geschiedenis omgaan heeft Rosenstone zes kenmerken van filmische geschiedschrijving in kaart gebracht. Hiermee geeft hij aan welke conventies aanwezig zijn in het filmisch discours en wat voor gevolgen deze hebben voor de representatie van het verleden. Vanwege de verschillende manieren van representatie is deze historische representatie complexer dan in geschreven woord. Door de kenmerken van filmische geschiedschrijving in kaart te brengen, verkent Rosenstone de grenzen van de mogelijkheden ervan.

#### **1.4. Woord versus beeld: wat zijn de kenmerken van filmische geschiedschrijving?**

Rosenstone wil met zijn werk collega-historici en andere geïnteresseerden laten inzien dat er verschillende manieren van geschiedschrijving bestaan. Eén van Rosenstones belangrijkste argumenten is dat filmische geschiedschrijving een belangrijke bijdrage kan leveren aan het begrijpen van het verleden.<sup>86</sup> Hierbij wil Rosenstone schriftelijke geschiedschrijving niet buitenspel zetten, maar voor hem is schriftelijke geschiedschrijving slechts één van de vele manieren om betekenis aan het verleden toe te kennen. Filmische geschiedschrijving doet hetzelfde, alleen gebruikt zij andere systemen om deze betekenis toe te kennen. Schriftelijke geschiedschrijving werkt met taal, wat betekent dat bepaalde structuren (narratieve opbouw; oorzaak en gevolg, lineariteit) en eigenschappen (gebruiken van abstracte begrippen, notenapparaat, literatuurverwijzingen) via dit medium bevoordeeld zijn. Film maakt gebruik van heel andere eigenschappen (acteurs, beweging, mise-en-scène, kleur, montage, geluid, muziek), die specifiek zijn voor het medium. Beide media gebruiken verschillende systemen om betekenis toe te kennen aan het verleden. Schrift is hierbij het meest geschikt voor theoretisch inzicht en biedt de mogelijkheid om veel informatie over te brengen, terwijl film gebruikt maakt van verschillende manieren van representatie en dramatische structuren, waarmee het ervaren van de geschiedenis centraal komt te staan. Rosenstone benadrukt dat de systemen van filmische geschiedschrijving niet ondergeschikt zijn aan die van de traditionele geschiedschrijving. Volgens hem heeft film ons de gereedschappen gegeven om de realiteit op een nieuwe wijze te bekijken, óók de realiteit van het verleden die allang uit ons blikveld is verdwenen.<sup>87</sup> Voor Rosenstone biedt filmische geschiedschrijving nieuwe manieren van representatie door ons nieuwe gereedschappen te bieden om het verleden te reconstrueren. Rosenstone vindt het daarom belangrijk om te onderzoeken wat die gereedschappen precies zijn, hoe ze werken en hoe ze zich verhouden tot schriftelijke geschiedschrijving. Want hoewel schriftelijke geschiedschrijving een grotere

---

<sup>86</sup> Rosenstone, *History on Film/Film on History*, 2-3.

<sup>87</sup> "Film has given us tools to see reality in a new way - including the realities of a past which has long since vanished from our sight." Rosenstone, *Film on History/History on Film*, 158.

informatiedichtheid kent en meer theoretisch inzicht biedt dan film, geeft film mogelijkheden om ervaringen en emoties te verbeelden die op schrift onmogelijk zijn. Beide vormen bieden dus mogelijkheden om historische kennis en historisch begrip over te brengen, al zijn de precieze kenmerken van die mogelijkheden van film nog niet zo uitgebreid verkend als die van het schrift.<sup>88</sup>

Rosenstone neemt als een van de eersten de taak op zich om de kenmerken van filmische geschiedschrijving te onderzoeken en de verschillen tussen filmische en schriftelijke geschiedschrijving te duiden. Hij stelt voorop dat het verleden altijd geweld wordt aangedaan bij het representeren ervan, of het nu schriftelijk of filmisch is. Ook al lijkt het alsof historische *mainstream* film een venster op het verleden is, het is niet zo. Het verleden kan nooit weerspiegeld worden: elke vorm van representatie is een construct van het verleden, geen directe verbeelding ervan.<sup>89</sup> Dit is een onlosmakelijke bijkomstigheid van het proces van historische representatie. Zoals in de vorige alinea is aangegeven, is het toekennen van betekenis aan het verleden voor Rosenstone de kern van elke vorm van geschiedschrijving. De toekenning van betekenis vindt in zowel schrift als film plaats, maar het proces verschilt per medium. Vanwege de specifieke eigenschappen van het medium kan film geen algemene begrippen of stromingen omschrijven, maar moeten er specifieke gebeurtenissen getoond worden. Hiervoor maakt film gebruik van *invention*: waar schriftelijke geschiedschrijving niet verder gaat dan het samenstellen van feiten uit sporen van het verleden, worden er in filmische geschiedschrijving allerlei feiten verzonnen om het verhaal gaande te houden. Er is dus sprake van een vermenging van feit en fictie. *Invention* vindt niet alleen plaats op narratief niveau, maar uit zich ook in onder andere de keuzes voor kleding, aankleding van de set en keuze van de acteurs. Op allerlei vlakken worden er keuzes gemaakt om oplossingen te vinden voor vragen waar het verleden geen antwoord op geeft.<sup>90</sup> Voor Rosenstone speelt *invention* een belangrijke rol in het proces van het toekennen van betekenis in het medium film. Dit is vanzelfsprekend in een medium waarin alles concreet gemaakt moet worden. De generalisering die in schrift mogelijk is, is in film onmogelijk. Abstracte begrippen als revolutie, oorlog en discriminatie, begrippen die op schrift gemakkelijk gebruikt kunnen worden, moeten in film geconcretiseerd worden door personages te tonen die leven onder die specifieke omstandigheden. Hiermee worden de levens van deze personages een metaforische vertaling van de abstracte begrippen waar schrift genoeg mee kan nemen.<sup>91</sup> Rosenstone geeft, mede om deze redenen, de voorkeur aan de metaforische benadering van de representatie van geschiedenis in film.

Zoals eerder is aangestipt biedt een historische film geen realistische weergave van het verleden en moet de film volgens Rosenstone ook niet op die manier begrepen worden. Door gebruik te maken van *invention* creëert de filmmaker metaforen waarmee betekenis wordt toegekend aan het verleden. De vraag is alleen of in schriftelijke geschiedschrijving ook geen sprake van is van *invention*. Traditionele geschiedschrijving kent immers ook praktijken waarin de geschiedschrijver verbanden legt tussen gebeurtenissen, of gaten in de geschiedenis moet dichten om de meest aannemelijke loop van de geschiedenis begrijpelijk en compleet te maken. Het enige verschil is dat schriftelijke

---

<sup>88</sup> Rosenstone, *History on Film/Film on History*, 159.

<sup>89</sup> Rosenstone, *Visions of the Past*, 49.

<sup>90</sup> Rosenstone, *History on Film/Film on History*, 8.

<sup>91</sup> *Ibidem*, 8, 135.

geschiedschrijving allerlei academische instrumenten en oplossingen kent om de lezer hiervan op de hoogte te stellen (literatuurverwijzingen, voetnoten). In filmische geschiedschrijving lopen feit en fictie meer door elkaar; film kent geen voetnotensysteem. Sommige historici vinden filmische geschiedschrijving juist om die reden moeilijk te accepteren. Het ligt te ver af van de principes van traditionele geschiedschrijving. Rosenstone kan deze houding moeilijk begrijpen: het samengaan van feit en fictie en het gebruik van *invention* is een noodzaak voor filmische geschiedschrijving en doet geen afbreuk aan het creëren van historisch besef.<sup>92</sup> Toch verschilt de benadering van feit, fictie en *invention* per film, geen twee films zijn hetzelfde. Een documentaire gaat er anders mee om dan een historisch drama geproduceerd in Hollywood, of een experimentele Europese historische film. Het is voor Rosenstone belangrijk de diversiteit van film niet uit het oog te verliezen.

In een eerdere paragraaf staat dat het begrip filmische geschiedschrijving een verzamelnaam is voor allerlei verschillende vormen van films die geschiedenis behandelen. Rosenstone geeft in zijn essays aan dat hij het belangrijk vindt niet alle films over één kam te scheren. Daarom maakt hij onderscheid tussen drie filmvormen, die ieder hun eigen manieren kennen om met het verleden om te gaan. Alle drie de vormen ontstonden aan het begin van de twintigste eeuw en hebben zich in de honderd jaar daarna ontwikkeld tot de drie hoofdstromingen van de historische film: het historisch drama (*history as drama*), de historische documentaire (*history as document*) en de historische experimentele film (*history as experiment*). In zijn essay "The Historical Film: Looking at the Past in a Postliterate Age" (1994) onderscheidt Rosenstone deze drie categorieën voor het eerst, waarbij hij historisch drama aanwijst als de meest voorkomende vorm.<sup>93</sup> Tegelijkertijd vindt Rosenstone deze vorm de minst interessante. In dit essay is het de enige keer dat hij er uitgebreid bij stil staat. Zijn voorkeur gaat uit naar de historische experimentele film en meer malen geeft hij aan deze filmvorm superieur te vinden als het aankomt op het vertellen van geschiedenis.<sup>94</sup> Pas in zijn nieuwste boek, *History on Film/Film on History* (2006), haalt hij de schade enigszins in door aan alle vormen een hoofdstuk te wijden. Historisch drama is de meest voorkomende vorm, die door het publiek het meest bekeken wordt. Om die reden speelt deze vorm een belangrijke rol in filmische geschiedschrijving.

Historisch drama is de meest bekende vorm van historische film. Rosenstone noemt deze vorm ook wel de Historische *mainstream* Hollywoodfilm, omdat deze films volgens de tradities van Hollywood gemaakt worden. In het verdere onderzoek zal deze filmvorm dan ook Historische *mainstream* Hollywoodfilm genoemd worden. Het doel van deze filmvorm is om de toeschouwer onder te dompelen in de wereld van het verleden. Alle conventies van de Hollywoodfilm staan in dienst van het creëren van deze schijnwerkelijkheid. Ook de cameravoering, de montage, het acteren en de sets worden allemaal ingezet om het verleden zo realistisch mogelijk te maken. Hierdoor is het alsof er een venster wordt geopend op een lang vervlogen wereld.<sup>95</sup> De Hollywoodfilm presenteert zijn eigen werkelijkheid als een gefixeerde, vastliggende wereld waar de toeschouwer getuige van is. Rosenstone

---

<sup>92</sup> Rosenstone, *Visions of the Past*, 70.

<sup>93</sup> Rosenstone, *Visions of the Past*, 50.

<sup>94</sup> Dit doet Rosenstone bijvoorbeeld in zijn essay "Film and the Beginnings of Postmodern History" (1995) en in het hoofdstuk "Innovative Drama" in *History on Film/Film on History*: 50-69.

<sup>95</sup> Rosenstone, *Visions of the Past*, 54-55.

haalt de waarschuwing van zijn collega Natalie Davis aan niet te snel toe te geven aan deze filmische realiteit: "We moeten er nog steeds voor oppassen om te snel te bezwijken voor hun 'werkelijkheid'. Want uiteindelijk tonen films niet echt een werkelijkheid, maar speculeren ze erover hoe het verleden werd ervaren en wat de uitwerking ervan was. Hoe machtige invloeden en gebeurtenissen werden doorleefd. Plaatselijk en op kleine schaal."<sup>96</sup> De realiteit waar Rosenstone en Davis naar verwijzen is niet aanwezig in alle vormen van historische film. Historische documentaire en vooral de historische experimentele film worden meestal als construct gepresenteerd: ze benadrukken dat het verhaal dat zij vertellen slechts een visie op het verleden is. De historische *mainstream* Hollywoodfilm doet dit juist niet, wat het voor Rosenstone tot de meest gecompliceerde vorm van historische film maakt.<sup>97</sup>

Vanwege de verscheidenheid van film is het moeilijk om een aanpak te maken voor de analyse van de verschillende vormen van historische film. Om verschillen tussen geschiedschrijving in woord en geschiedschrijving in beeld inzichtelijk te maken heeft Rosenstone een analyse-aanpak ontwikkeld.<sup>98</sup> Aan de hand hiervan wil Rosenstone laten zien dat film andere systemen gebruikt om geschiedenis te vertellen dan schrift. Wanneer deze systemen in kaart worden gebracht kan een beoordeling gemaakt worden over de manier waarop een film met geschiedenis omgaat. In zijn analyse van de kenmerken van film beperkt Rosenstone zich tot de historische *mainstream* Hollywoodfilm en de historische documentaire. De historische experimentele film laat hij hierbij buiten beschouwing omdat deze filmvorm om een andere benadering vraagt vanwege zijn afwijkende vertelwijze. Hier wordt later op teruggekomen. De zes punten van zijn analyse-aanpak bieden een overzicht van de manieren van representatie waar filmische geschiedschrijving gebruik van maakt. Volgens Rosenstone onderscheidt film zich met deze punten van de tradities van schriftelijke geschiedschrijving. Dit is echter niet waar. Een punt van kritiek is daarom op zijn plaats. Bij het omschrijven van de kenmerken maakt Rosenstone geen vergelijking met de manier van representatie van schriftelijke geschiedschrijving. Hierdoor lijkt het alsof de eigenschappen alleen op film van toepassing zijn. In Rosenstones argumentatie is dit ook zo, film en schrift zijn immers twee media met eigen specifieke kenmerken. Bij vergelijking met een boek zal echter blijken dat de eigenschappen deels ook op dat medium van toepassing zijn. De zes eigenschappen zijn als volgt:

1. Het verhaal heeft een begin-midden-eind structuur en een moraal en in bijna alle gevallen een *happy end*. Vaak wordt de moraal niet direct gepresenteerd, maar onder het mom van een boodschap als 'dit moeten we niet vergeten', 'we moeten leren van de fouten van vroeger', 'wat hebben we het vandaag de dag goed'.
2. Het verhaal gaat over een individu. Het individu komt op de voorgrond van het historische proces. Een individu kan ook symbool staan voor een grotere groep mensen: diens lot illustreert het lot van de grotere groep.

---

<sup>96</sup> "We still must beware of succumbing too much to their 'reality', for ultimately films do not quite show, but rather 'speculate on ... how the past was experienced and acted out, how large forces and events were lived through locally and in detail.'" Rosenstone, *History on Film/Film on History*, 25.

<sup>97</sup> Rosenstone, *Visions of the Past*, 76-77.

<sup>98</sup> *Ibidem*, 55-61.

3. De geschiedenis is afgerond, volledig en eenduidig. Er is geen ruimte voor alternatieven of twijfels over de waarheid ervan. De toeschouwer wordt geconfronteerd met een lineair verhaal dat het hoe en waarom van historische gebeurtenissen laat zien zonder ze te problematiseren of tegen te spreken. In een historische documentaire komen vaak wel verschillende kanten van een verhaal aan bod, maar uiteindelijk wordt één partij in het gelijk gesteld.
4. Film dramatiseert geschiedenis door personalisatie in te zetten en te emotioneren. Film biedt meer middelen om emoties te tonen dan schrift. Gezichtsuitdrukkingen, intonatie, geluidseffecten en muziek staan allemaal in dienst van het doel om emotie over te brengen. In schrift is emotie ook aanwezig, maar wordt het de lezer slechts aangewezen, terwijl in film de toeschouwer de emotie ervaart of er getuige van is. Het is voor filmmakers makkelijker dan voor historici om op de emoties van de toeschouwer in te spelen.<sup>99</sup> Rosenstone maakt wel een kanttekening hierbij. Hij vraagt zich af in hoeverre emotie geëvalueerd kan worden als historische categorie. Enerzijds vindt hij dat wetenschappelijke principes moeten uitgaan van ratio en niet van emotie. Anderzijds is hij van mening dat emotie een belangrijke rol speelt in historische processen en dus niet genegeerd moet worden.
5. Film geeft *the look of the past*: Film verbeeldt gebouwen, landschappen, gebruiksvoorwerpen en kledingsstukken op een andere manier dan foto's en objecten in een museum: je ziet hoe ze gebruikt werden, hoe de wereld van het verleden in beweging is.
6. Film laat geschiedenis als proces zien, in tegenstelling tot de verdeling van verschillende thema's in verschillende hoofdstukken: in film zie je alle hoofdstukken tegelijk. Niet in compartimenten, maar als *integrative image*, een totaalbeeld. Rosenstone citeert zijn collega Walkowitz om dit uit te leggen: "Film geeft een totaalbeeld. Geschiedenis in film wordt wat het in de kern is: een proces van veranderende sociale relaties waarin politieke en sociale vraagstukken – inderdaad, alle aspecten van het verleden, inclusief de gebruikte taal – zijn verweven."<sup>100</sup> Voor Rosenstone komen in film verschillende historische processen samen, terwijl ze in schrift gescheiden van elkaar blijven en in aparte hoofdstukken behandeld worden.

De zes filmconventies die Rosenstone opsomt zijn in grote lijnen ontleent aan de filmwetenschap, in het bijzonder aan David Bordwells analyse van klassieke Hollywoodnarratie. Bordwell onderscheidt narratie, stijl, personificatie en identificatie als de vier pijlers van de klassieke Hollywoodfilm.<sup>101</sup> Rosenstone splitst narratie (punt 1 en 3) op in twee punten en voegt punt 6, geschiedenis als proces, eraan toe, omdat dit specifiek bij historische film hoort. Het is dan ook niet verwonderlijk dat

---

<sup>99</sup> Dit is het enige punt waarop Rosenstone wel een vergelijking tussen film en schrift maakt.

<sup>100</sup> "[Film] provides an integrative image. History in film becomes what it most centrally is: a process of changing social relationships where political and social questions – indeed, all aspects of the past, including the language used – are interwoven." Rosenstone, *Visions of the Past*, 61.

<sup>101</sup> David Bordwell en Kristin Thomas, *Film Art, an Introduction*, vijfde editie, (New York: McGraw-Hill, 1997), 108-110.

Rosenstone zijn zes kenmerken alleen van toepassing vindt op de historische *mainstream* Hollywoodfilm. Bordwell omschreef met precies dezelfde eigenschappen ook de Hollywoodfilm.<sup>102</sup> Onder de noemer van historische *mainstream* Hollywoodfilm valt een grote groep films. In al deze films zijn de zes kenmerken terug te vinden. Toch blijkt binnen het aanbod van film veel variatie te bestaan. Rosenstone verwijst bij het bespreken van deze variaties naar zijn collega Natalie Davis.<sup>103</sup> Zij onderscheidt twee varianten:

1. Films gebaseerd op personen en gebeurtenissen die aantoonbaar bestaan hebben
2. Films waarvan het centrale plot en de karakters fictieel zijn maar waarvan de historische achtergrond onafscheidelijk verbonden is met het verhaal en de betekenis van het werk.

De laatstgenoemde variant is als filmische vorm te zien van de negentiende eeuwse historische roman waar Hayden White onderzoek naar deed. Veel films, zoals *GONE WITH THE WIND* (1939, regie: Victor Fleming) en *JANE EYRE* (1996, regie: Franco Zeffirelli), zijn gebaseerd op dit soort romans. Er zijn ook originele verhalen direct voor film geschreven, zoals *TITANIC* (1997, regie: James Cameron), waarin fictieve personages waargebeurde geschiedenis meemaken. Voorbeelden van eerstgenoemde variant, de films die gebaseerd zijn op personen en gebeurtenissen die aantoonbaar bestaan hebben, zijn er ook volop, zoals *A BRIDGE TOO FAR* (1977, regie: Richard Attenborough), *SCHINDLER'S LIST* (1993, regie: Steven Spielberg), *ELIZABETH* (1998, regie: Shekhar Kapur) en *DER UNTERGANG* (2006, regie: Oliver Hirschbiegel). In deze films spelen historische figuren een hoofdrol en wordt de wereld waarin zij leefden tot leven gewekt. Binnen deze variant bestaan ook verschillende vormen. De meest voorkomende vorm hierin is de *biopic*: een verfilming van (delen van) het leven van een historische figuur.<sup>104</sup>

Het onderscheid van Davis lijkt een logische verdeling, al merkt Rosenstone op dat in de praktijk de scheidlijnen tussen de varianten niet vast liggen. Er zijn ook films waarin fictieve en historische figuren samen komen, zoals *GLORY* (1989, regie: Edward Zwick), *JFK* (1991, regie: Oliver Stone), *FORREST GUMP* (1994, Robert Zemeckis) en *BOBBY* (2006, regie: Emilio Estevez) en films waar zoveel vrijheden ten aanzien van de geschiedenis genomen worden dat er bijna geen sprake is van historische representatie, zoals *BRAVEHEART* (1995, regie: Mel Gibson), de animatiefilm *POCAHONTAS* (1995, regie: Mike Gabriel en Eric Goldberg) en *SAVING PRIVATE RYAN* (1998, regie: Steven Spielberg). Het is lastig om deze films in te delen in de categorieën van Davis, Rosenstone ziet het nut er ook niet van in. Hij houdt zich liever bezig met belangrijkere vragen. Voor hem telt alleen de vraag hoe film betekenis toekent aan het verleden. Ook in dat opzicht levert Davis' onderscheid hem niets op. Rosenstone ziet niet in hoe de verdeling het begrip voor de historische film vooruit helpt. Ook geeft de verdeling geen inzichten in het effect van de film op de toeschouwer of het beeld dat er van de

---

<sup>102</sup> Opvallend is dat Rosenstone de zes kenmerken ook van toepassing vindt op de historische documentaire. Bordwell legde deze parallel niet. Rosenstone heeft tot op zekere hoogte gelijk in zijn beargumenteren, al wijkt in de praktijk een documentaire al snel af van één van de punten.

<sup>103</sup> Rosenstone, *Visions of the Past*, 51.

<sup>104</sup> *Biopic* is een afkorting van *biographical motion picture*.

geschiedenis gevormd wordt. Hoewel Rosenstone gelijk heeft dat Davis' onderscheid op de meer belangrijke vragen geen antwoorden biedt, geeft de verdeling wel aan dat er ook binnen elke filmvorm weer vele varianten bestaan en filmische geschiedschrijving hiermee een gecompliceerd onderzoeksobject is. Met het in kaart brengen van de zes kenmerken toont Rosenstone aan dat deze kenmerken door zowel historische *mainstream* Hollywoodfilm als door historische documentaire worden ingezet om de filmische werkelijkheid in stand te houden. De enige filmvorm die hiervan afwijkt is de historische experimentele film.

De historische experimentele film is een verzamelnaam voor alle filmvormen die afwijken van de Hollywood- en documentaireconventies.<sup>105</sup> Rosenstones definitie voor deze film is als volgt: elke film die op minimaal één punt afwijkt van bovenstaande zes kenmerken (en daarmee breekt met de Hollywood tradities) is een historische experimentele film.<sup>106</sup> Voor Rosenstone lijkt deze filmvorm superieur aan de andere twee vormen, omdat deze de valkuilen omzeilt van het presenteren van een afgesloten historische wereld. De historische experimentele film presenteert zich als een construct en heeft daarom meer vrijheden om de geschiedenis vanuit verschillende perspectieven te benaderen. De experimentele historische film kent, vergeleken met de historische *mainstream* Hollywoodfilm, een klein publiek. Het grote publiek is vooral bekend met de *mainstream* Hollywoodfilm. Rosenstone betreurt dit, omdat de experimentele film veel meer mogelijkheden voor geschiedschrijving biedt. Volgens hem gaat de historische experimentele film genuanceerder met geschiedenis om, doordat zij kan afwijken van de filmische werkelijkheid en hiermee een bepaalde afstand tussen de film en de kijker bewerkstelligt. In de volgende paragraaf komt aan bod hoe de verschillende vormen van historische film onderzocht kunnen worden.

### **1.5. Onderzoek naar filmische geschiedschrijving**

Rosenstone heeft in veel van zijn essays beschreven op welke manieren filmische geschiedschrijving plaatsvindt, maar hij besteedt weinig aandacht aan de manier waarop de historische film onderzocht kan worden. Juist het vergelijken van filmische geschiedschrijving met schriftelijke geschiedschrijving over hetzelfde onderwerp kan de verhoudingen tussen beide domeinen verduidelijken. Dit wordt weinig gedaan, waardoor filmische geschiedschrijving nog steeds geïsoleerd blijft van andere vormen van geschiedschrijving. Ferro heeft de historische betekenis van individuele films geanalyseerd en Sorlin heeft een aantal films tezamen bestudeerd, om te kijken hoe de verschillende films omgaan met een bepaald historische onderwerp. Geen van beiden heeft een directe vergelijking met boeken over hetzelfde onderwerp gemaakt. Rosenstone en Davis hanteren ieder een aanpak die lijkt op de onderzoeken van Ferro danwel Sorlin. Rosenstone bestudeert, net als Ferro, films apart van elkaar en wijst in zijn analyses aan op welke manier de film zich plaatst in het vakgebied van geschiedschrijving. Dit doet hij het duidelijkst in zijn boeken *Revisioning History* uit 1995 en *History on Film/Film on*

---

<sup>105</sup> Zoals aangegeven gebruikt Rosenstone hiervoor ook wel de termen *New History Film* en *Postmodern History Film*.

<sup>106</sup> Rosenstone, *Visions of the Past*, 53, 61.

*History* uit 2006. In het eerstgenoemde boek brengt hij filmanalyses van verschillende schrijvers onder in de categorieën *contesting history*, *revisioing history* en *visioning history*. In het laatstgenoemde boek maakt hij alle analyses zelf en stapt hij over op de methode van Sorlin. In het hoofdstuk *engaging the discourse* analyseert hij een aantal films die op verschillende manieren de holocaust behandelen. Hij concludeert hierin dat de besproken films een belangrijke toevoeging aan de representatie van de holocaust zijn, omdat ze het beleefbaar maken en hiermee een bepaald historisch inzicht en begrip bieden.<sup>107</sup> Rosenstone modelleert zijn onderzoek naar het onderzoek van Davis. In 2002 was zij één van de eersten die met haar eerdergenoemde boek *Slaves on Screen* een poging heeft gedaan verschillende historische films over hetzelfde onderwerp, in Davis' geval slavernij, te analyseren vanuit het oogpunt van de impliciete benadering van filmische geschiedschrijving. Bij deze analyse kwam de diversiteit aan perspectieven naar voren, maar er werden geen boeken over slavernij bij betrokken. Rosenstone heeft in zijn werk ook nooit een vergelijking tussen films en boeken gemaakt.

Vanuit het perspectief van Rosenstone is deze houding goed te begrijpen. Hij is immers van mening dat filmische geschiedschrijving zijn eigen regels en wetten moet vormen. Een vergelijking met schriftelijke geschiedschrijving is in die optiek zinloos. Rosenstone ziet meer heil in de vorm van het onderzoek van Davis, dat verbanden probeert te vinden tussen de films onderling, maar ook zoekt naar verbanden in de context waarin zij gezien worden. Zijn enige kritiek op Davis is dat ze in haar werk iets te veel terugvalt op de conventies van schriftelijke geschiedschrijving.<sup>108</sup> Davis schrijft bijvoorbeeld dat het duidelijk moet zijn welke onderdelen van het verhaal waar gebeurd zijn en welke onderdelen berusten op *invention*.<sup>109</sup> Dit is volgens Rosenstone een onmogelijke eis voor film. De eigenschappen van het medium bieden deze mogelijkheid niet. Onder andere door het besef dat film andere regels kent, is Rosenstone afgestapt van het idee dat een film op een boek zou moeten lijken om op een juiste manier geschiedenis te vertellen. Er zijn voor Rosenstone twee aparte domeinen van geschiedschrijving ontstaan. Een filmisch en een schriftelijk domein, beide met hun eigen wetten en regels voor het vertellen van geschiedenis. Toch is er wel degelijk een relatie tussen beide domeinen. Het publiek komt in contact met historische onderwerpen door zowel schrift als film. Enerzijds kunnen films boeken aanvullen of tegenspreken, of er zelfs voor zorgen dat een historisch onderwerp opnieuw in de belangstelling komt te staan, waardoor er nieuwe boeken over het onderwerp gecreëerd kunnen worden. Anderzijds is schriftelijke geschiedschrijving regelmatig de aanleiding voor het maken van een film en ontstaan er ook nieuwe films naar aanleiding van nieuw verschenen boeken over geschiedenis. Er is dus sprake van een bepaalde wisselwerking tussen boeken en films. Tezamen representeren ze een bepaalde historische periode of historische figuur.

Rosenstone heeft gelijk als hij zegt dat de verschillen in representatie tussen film en schrift niet met elkaar te vergelijken zijn. De verschillende mediavormen vragen beide om een andere benadering van geschiedenis. Toch gelden Rosenstones kenmerken van filmische geschiedschrijving niet specifiek voor film alleen. In mijn casestudy zal ik dit onderzoeken en kijk ik ook naar de zojuist genoemde

---

<sup>107</sup> Ibidem, 153.

<sup>108</sup> Ibidem, 24-25, 29-30.

<sup>109</sup> Davis, 131-132.



wisselwerking tussen boeken en films. Ik doe dit aan de hand van een analyse van de historische figuur Anastasia Romanov. Door de eigenschappen van filmische geschiedschrijving niet alleen op de films te toetsen, maar ook op de boeken, wordt duidelijk dat er enkele overeenkomsten tussen beide zijn. Daarnaast blijkt dat er een wisselwerking tussen beide is. Er blijken verbanden te bestaan tussen de twee domeinen die volgens Rosenstone los van elkaar staan.

De vergelijking tussen de representatie van Anastasia Romanov in film en op schrift, een vergelijking die volgens Rosenstone eigenlijk niet gemaakt mag worden, kan nieuw licht werpen op de verschillen en overeenkomsten tussen beide mediavormen. Door te bestuderen wat er in de filmische geschiedschrijving over Anastasia anders is dan in de schriftelijke geschiedschrijving over haar zal duidelijker worden hoe beide domeinen zich tot elkaar verhouden. Door te analyseren wat de overeenkomsten tussen beide domeinen zijn, zal Rosenstones tweedeling tussen het filmische en het schriftelijke domein genuanceerd kunnen worden.

## 2. CASESTUDY ANASTASIA ROMANOV

### 2.1. Analysemodel

In deze casestudy zal ik hetzelfde analysemodel gebruiken dat Davis heeft gebruikt voor haar onderzoek naar de filmische representatie van slavernij. Ik breid dit uit met de eerder besproken analysemethode van Rosenstone. Davis' aanpak bestaat uit drie delen:

1. Genesis: de bespreking van het ontstaan van de text en het doel ervan.
2. Synopsis: de samenvatting en de evaluatie van de inhoud.
3. Oordeel: de beoordeling van de geschiedkundige inhoud.

Hoewel deze driedeling een goede aanpak is, is de invulling ervan in Davis' onderzoek erg willekeurig. Davis geeft weinig criteria voor de bespreking van de drie onderdelen. Er ontbreekt een structuur. Hierdoor is het lastig op een goede manier de verschillende boeken en films met elkaar te vergelijken. Vandaar mijn keuze om Davis' aanpak aan te vullen met Rosenstones methode.

In het eerste onderdeel, genesis, legt Davis uit hoe de film tot stand is gekomen: waar het idee vandaan kwam, op welke bronnen de film is gebaseerd en met welke bedoelingen het verfilmd is. Bij het tweede onderdeel, de synopsis, worden de personages en gebeurtenissen besproken, waarbij ook stil wordt gestaan in hoeverre de film afwijkt van historische bronnen (Rosenstones *invention*). Als laatste vormt Davis, op basis van de genesis en synopsis, een oordeel over de film: waarom de film belangrijk zou kunnen zijn voor geschiedschrijving, welke boodschap de film uitdraagt en welke veranderingen nodig zijn om het een waardevol historisch werk te laten zijn.<sup>110</sup> Dit laatste criterium van Davis laat ik buiten beschouwing, omdat de film nu eenmaal is zoals hij is. Er kan niets aan veranderd worden.

Ik vind het interessanter om in te gaan op de manier waarop de film zich positioneert binnen het geheel van boeken en films over het onderwerp. Daarom vul ik de analyse aan met Rosenstones analysemethode. De zes eigenschappen waarmee hij de specifieke eigenschappen van filmische geschiedschrijving in kaart brengt (zie paragraaf 1.4), zijn hierbij het uitgangspunt. Deze eigenschappen zal ik niet alleen op de films toetsen, maar ook op de boeken, om te kijken of deze eigenschappen inderdaad niet van toepassing zijn op schriftelijke geschiedschrijving. De analyse van de zes eigenschappen voeg ik toe aan het tweede onderdeel van Davis' analysemodel, de synopsis.

Daarnaast benoemde Rosenstone drie manieren waarop film eigen vormen van geschiedenis vertelt: *visioning*, *contesting* en *revisoning*.<sup>111</sup> Deze manieren verbind ik aan het derde deel van Davis' model, het oordeel. In het oordeel wordt duidelijk op welke wijze de geanalyseerde films de geschiedenis behandelen. Dezelfde aanpak gebruik ik bij het beoordelen van de boeken. Zo wordt duidelijk of in mijn analyse de films inderdaad op een andere manier omgaan met geschiedenis dan de

---

<sup>110</sup> Rosenstone, *History on Film/Film on History*, 26-27.

<sup>111</sup> *Ibidem*, 118-119.

boeken.

Davis analyseert in haar boek in totaal vijf films over hetzelfde thema, slavernij. Mijn onderzoek kent een zelfde aanpak, met het verschil dat ik twee boeken en twee films analyseer in plaats van vijf films. In mijn analyse staat niet het thema slavernij centraal, maar het mysterie omtrent de historische figuur Anastasia Romanov. Ik onderzoek of Rosenstone gelijk heeft als hij stelt dat het domein van filmische geschiedschrijving los staat van het domein van schriftelijke geschiedschrijving. Hoewel het inderdaad twee verschillende mediavormen zijn, suggereren de bevindingen van mijn casestudy dat beide domeinen niet gescheiden van elkaar bestaan, maar elkaar beïnvloeden en tezamen deel uitmaken van een groter geheel.

Bij de selectie van de vier teksten voor mijn analyse heb ik een keuze moeten maken uit een groot aanbod van boeken en films over Anastasia. Ter inleiding van het onderwerp zal ik eerst de geschiedenis van Anastasia Romanov toelichten, waarbij ik uitleg hoe het mysterie omtrent Anastasia is ontstaan. Deze geschiedenis is niet een allesomvattende vertelling van het leven van Anastasia. De paragraaf is bedoeld als inleiding op de analyse. Ik behandel alleen de hoofdlijnen van haar verhaal, waarbij ik me baseer op verschillende boeken die over haar verschenen. Vervolgens licht ik mijn keuze voor de twee boeken en de twee films toe aan de hand van een overzicht van de representatie van Anastasia in geschiedschrijving en in culturele uitingen. De gekozen teksten zal ik vervolgens bespreken aan de hand van Davis' analysemodel. In de conclusie breng ik mijn bevindingen in verband met de ideeën van Rosenstone.

In ben me ervan bewust dat ik, om mijn onderzoek op een juiste manier te kunnen uitvoeren, film moet reduceren tot woorden. De vergelijking tussen de boeken en de films moet nu eenmaal op papier plaatsvinden. Dit doet enigszins afbreuk aan de bijzondere eigenschappen van film, terwijl dit juist de kern van mijn analyse is. Davis' model bood geen oplossing om hiermee om te gaan. Door de toevoeging van Rosenstones analysemethode heb ik alsnog een methode gevonden om deze filmische aspecten op een goede manier te bespreken in woorden. Rosenstones methode biedt namelijk de mogelijkheid om de specifieke kenmerken van film puntsgewijs te behandelen. Door ook de boeken te bespreken aan de hand van deze kenmerken zal duidelijk worden hoe beide domeinen zich tot elkaar verhouden.

Het model dat ik gebruik ziet er als volgt uit:

#### *A. Genesis*

- Wat is de ontstaansgeschiedenis?
  - o Waar kwam het idee vandaan?
  - o Op welke bronnen is het gebaseerd?
  - o Met welk doel is het gemaakt?

## B. Synopsis

- Wat is het verloop van het verhaal?
  - o Wat is het doel van de hoofdpersoon?
  - o In welk conflict raakt de hoofdpersoon verwickeld?
  - o Wat is de oplossing van het conflict?
  
- Op welke wijze keren de zes punten van Rosenstone terug in het verhaal?
  - o Verhaalstructuur en moraal
  - o Individualisering
  - o Afsluiting
  - o Dramatisering
  - o Verbeelding van het verleden
  - o Geschiedenis als proces

## C. Oordeel

- Op welke wijze draagt de text bij aan de geschiedschrijving over de historische figuur Anastasia Romanov? Hierbij beoordeel ik de geschiedkundige waarde van de film door vast te stellen op welke wijze de text zich mengt in de discussie: via *vision*, *revision* of *contest*.

## 2.2. Historische achtergrond: de geschiedenis van Anastasia Romanov

Het verhaal van Anastasia Romanov is een ingewikkelde geschiedenis die twee eeuwen omspannt. Nog steeds staan er vragen open omtrent de moord op Anastasia en haar familie. Anastasia groeide hierdoor uit tot een veelbesproken historische figuur, waarover allerlei verhalen de ronde doen. Dit maakt duidelijk waarom er zoveel over haar is geschreven en waarom ze een steeds terugkerende figuur in zowel de geschiedschrijving als in culturele uitingen is geworden. Deze combinatie van historische figuur en populair personage maakt Anastasia tot een interessant object voor analyse.

Om de analyse begrijpelijker te maken behandel ik in deze paragraaf eerst de geschiedenis van Anastasia. Deze bespreking van het leven van Anastasia is geen compleet beeld van alle ontwikkelingen die zich afspeelden ten tijde van de ondergang van de Romanov-dynastie en de op handen zijnde revolutie. Het is ook geen uitgebreide karakteranalyse van Anastasia.<sup>112</sup> Mijn bedoeling is om duidelijk te maken hoe verschillende factoren de levensloop van Anastasia beïnvloedden, welke plaats zij innam binnen het gezin en hoe het mogelijk is dat er zoveel twijfel bestaat over haar dood.

---

<sup>112</sup> Voor een uitgebreid overzicht van de politieke en maatschappelijke ontwikkelingen in Rusland verwijs ik naar het boek *Nicholas and Alexandra* (New York: Ballantine Books, 1967) van Robert Massie. Het overgrote deel van deze bespreking is ook op dit boek gebaseerd. Voor een nauwkeurig beeld van het karakter van Anastasia verwijs ik naar het boek *Anastasia's Album* (Toronto: Hyperion, 1996) van Hugh Brewster: een verzameling van foto's, tekeningen, brieven en dagboek-fragmenten van Anastasia.

Om een niet een te eenzijdig beeld te geven, heb ik een aantal verschillende boeken gelezen. De leidraad was het boek *Nicholas and Alexandra* uit 1967 van historicus Robert Massie. In de jaren zestig was hij de eerste onderzoeker die alle verschillende bronnen over de ondergang van de Romanov-dynastie analyseerde en ze samenbracht in het eerste complete boek over de familie Romanov. Andere boeken die ik gebruikt heb zijn:

- *The Last Tsar* (1992) van toneelschrijver en historicus Edvard Radzinsky. Een biografie over Nicolaas II waarin Radzinsky informatie presenteert over de dood van de Romanovs die tot dan toe nog niet bekend was. Ook bespreekt hij de mogelijke ontsnapping van Anastasia en haar broer.
- *The Romanovs: The Final Chapter* (1995) van Robert Massie. Dit boek is de aanvulling op Massies boek uit 1967, waarin hij uitgebreid stil staat bij het mysterie over de ontsnapping van Anastasia.
- *Anastasia: the Riddle of Anna Anderson* (1983) van Peter Kurth. Een biografie van de vrouw die tot haar dood volhield Anastasia te zijn.
- *Nicholas II: The Last of the Tsars* (1993) van Marc Ferro, een biografie over Anastasia's vader, tsaar Nicolaas II. Ondanks Ferro's grondige aanpak bespreekt het boek vooral de periode vóór de regeerperiode van Nicolaas II en voegt de inhoud niets toe aan eerdergenoemde boeken. Interessant is wel dat Ferro van mening is dat er een mogelijkheid bestaat dat Anastasia, samen met haar moeder en zussen, ontsnapt is aan de executie.

Uit de diversiteit van de verhalen komt naar voren hoe ingewikkeld het mysterie omtrent Anastasia is. Door in deze paragraaf de achtergronden te bespreken, kan ik me in de analyses meer richten op het bespreken van de teksten.

Anastasia werd geboren aan het begin van de twintigste eeuw, op 16 juni 1901. Het was een zeer onrustige tijd voor de Romanov-dynastie, een tijd waarin het enorme Russische Rijk moeizaam de overstap maakte naar de moderne, geïndustrialiseerde tijd. Tijdens de overgang van de negentiende eeuw naar de twintigste eeuw was er, onder het bewind van Anastasia's vader tsaar Nicolaas II, veel onrust ontstaan onder de mensen in de arme lagen van de bevolking. De boeken van Massie, Radzinsky en Ferro benadrukken allemaal dat Nicolaas II eigenlijk ongeschikt was als Tsaar. Hij was nog erg jong toen hij Tsaar werd, twijfelde veel en probeerde het harde en daadkrachtige beleid van zijn vader, tsaar Alexander III, voort te zetten. Diens overlijden was onverwacht geweest en Nicolaas was nog niet voorbereid op de verantwoordelijkheden die hij als Tsaar op zich moest nemen. Daarom liet hij zich vooral leiden door de adviezen van zijn moeder, tsaar-weduwe Marie Fyodorovna, en zijn ooms, de broers van Alexander III. Hun belangen lagen op het internationale vlak en waren niet direct de belangen van het volk. Een volk dat voor een groot deel straatarm was. Uit de boeken van Massie en Ferro wordt duidelijk dat Rusland onder tsaar Nicolaas II tegenslag na tegenslag te verwerken

kreeg. De nederlaag van Rusland in de Russisch-Japanse oorlog en het harde optreden bij stakingen in 1905 maakten Nicolaas II niet geliefd bij grote delen van het volk. Deze onvrede leidde tot de eerste Russische Revolutie. Het aanzien van de Tsaar wankelde. Om tegemoet te komen aan het volk stemde Nicolaas II, tegen al zijn principes in, in met de oprichting van een volksvertegenwoordiging, de Duma. Dit zorgde niet voor stabiliteit, want de verschillende partijen wantrouwden elkaar. De eerste tien jaar als Tsaar waren voor Nicolaas erg zwaar geweest, mijn taak zou er niet lichter op worden. Hij zou te maken krijgen met de Eerste Wereldoorlog en de Russische Revolutie.

Alle bronnen over het leven van de laatste Tsaar berichten wel over een gelukkig privé-leven. Nicolaas was in 1894 gehuwd met Alexandra van Hesse, een kleindochter van de Britse Koningin Victoria. Zij hadden een liefdevol huwelijk. Na de geboorte van drie dochters, Olga, Tatiana en Marie, was Alexandra opnieuw zwanger en de hoop was gevestigd op de geboorte van een zoon, de Tsarevitsch, die Nicolaas II ooit zou opvolgen als Tsaar. Het werd echter weer een meisje, Anastasia, de vierde dochter. Niet de zoon waar zo vurig om gebeden was. De teleurstelling van het tsarenpaar was maar van korte duur, want Anastasia ontwikkelde zich als een zelfstandig, intelligent, jongensachtig en enigszins eigenwijs kind, zo blijkt uit de dagboeken van haar ouders en de memoires van hovelingen. Haar volledige titel was groothertogin Anastasia Nikolaevna Romanov.

In 1904 werd het gezin uitgebreid met de geboorte van de langverwachte zoon, Alexei. De blijdschap werd overschaduwd omdat bij Alexei de erfelijke ziekte hemofilie geconstateerd werd.<sup>113</sup> Vanwege zijn ziekte had Alexei veel extra aandacht nodig en tsarina Alexandra had veel zorgen over haar zoon. Wanneer Alexei bloedde was Alexandra in alle staten en week ze niet van zijn zijde. De hysterie rondom de ziekte van haar zoon wordt door Massie beschouwd als Alexandra's grootste zwakte. Het tsarenpaar verzwegen de ziekte voor het volk, bang dat zij de toekomst van Rusland niet in de handen van een zieke en zwakke Tsaar zouden willen leggen. Alexandra vond veel troost in haar religie. Het Russisch-Orthodoxe geloof speelde een belangrijke rol in het dagelijks leven van het gezin. Er werd veel gebeden voor de gezondheid van Alexei. Ondanks de hemofilie van Alexei was het gezinsleven van de familie Romanov zeer stabiel. Anastasia bracht het grootste deel van haar kindertijd door in Tsarkoje Selo, het 'dorp van de Tsaar', vlakbij de hoofdstad St. Petersburg. Het was een veilige en rustige omgeving waar ze maar weinig meekreeg van de onrust in de rest van het land en optimaal van haar kindertijd kon genieten.

Nicolaas en Alexandra voedden hun kinderen niet op als prinses en prinsessen, maar ze hanteerden een Spartaans regime, vergelijkbaar met de opvoeding van Nicolaas door zijn vader Alexander III. Verschillende bronnen berichten over de eenvoud van de opvoeding van de groothertoginnen, met harde matrassen op hun bedden, zonder kussens en met elke ochtend een koude douche. De kinderen hielpen bij het opmaken van de bedden en het opruimen van hun kamers. Ze waren erg geïnteresseerd in de kinderen van de hovelingen en soldaten. De ochtenden en middagen brachten Anastasia en haar zussen door in leslokalen van het paleis, waar ze intensief onderwijs kregen van privé-docenten in rekenen, geschiedenis, aardrijkskunde en talen. Anastasia had

---

<sup>113</sup> Hemofilie is een erfelijke bloederziekte. In plaats van dat het bloed stolt wanneer er een wond is, blijft het bloeden. Wanneer het een interne bloeding is, hoopt het bloed zich op in gewrichten en veroorzaakt het enorme pijn.

een zeer hechte band met haar drie zussen, ze kon goed leren en was erg creatief. Ze tekende veel, hield van fotograferen en was erg goed in het nadoen van verschillende hoflieden. Daarnaast had ze ook een jongensachtige kant. Ze klom vaak in bomen, hield van sneeuwbalgevechten en huilde bijna nooit. Massie plaatst wel een kanttekening bij dit eenvoudige leven: Anastasia's dagelijks leven stond in groot contrast met de situatie van andere Russische kinderen in die tijd, want Anastasia had veel privileges als de dochter van de Tsaar. Ze kreeg de beste zorg van de mensen om haar heen, reisde veel door Rusland met haar familie en maakte veel boottochten met hen. Naarmate Anastasia ouder werd, kreeg ze steeds meer uitnodigingen voor feesten en dansavonden. Door het vele reizen langs alle paleizen, was het voor Anastasia moeilijk om vriendschappen op te bouwen. De relatie met haar zussen was daarom heel dierbaar voor Anastasia. Gezamenlijk stuurden ze brieven uit naam van OTMA, een combinatie van de vier voorletters van de zussen. Alle vier waren ze erg gesteld op hun broertje en ze vonden het begrijpelijk dat de meeste aandacht altijd naar hem uitging. Hij was immers de troonopvolger en door zijn ziekte was het belangrijk hem goed in de gaten te houden. Hun moeder had nog steeds een panische houding ten aanzien van de ziekte van haar zoon. Elke keer als hij zich bezeerde stond ze doodsangsten uit, bang dat hij zou overlijden.

In 1905 kwam Alexandra via de Russische adel in contact met Grigori Rasputin, een gebedsgenezer van het Siberische platteland. In Alexandra's brieven en dagboeken is te lezen hoe zij een grenzeloos vertrouwen in hem ontwikkelde. Met zijn gebeden redde Rasputin, in ieder geval in Alexandra's ogen, Alexei van de dood nadat de jongen, amper één jaar oud, hevig aan het bloeden was geraakt. Alexandra meende dat Alexei zonder tussenkomst van Rasputin overleden zou zijn en raakte ervan overtuigd dat Rasputin de enige redding voor haar zoon was. Ze vertrouwde hem blindelings. Het losbandige leven dat Rasputin leefde buiten de muren van het paleis werd door Alexandra afgedaan als geroddel. Voor haar was hij een heilige man. Ze zag hoe de genezende krachten van Rasputin ervoor zorgden dat Alexei verschillende malen van de dood gered werd.<sup>114</sup> De toekomst van de Tsarevitsch leek hiermee voorlopig veiliggesteld en Nicolaas werkte hard om het Russische Rijk op orde te krijgen, zodat Alexei vol trots de Romanov-dynastie voort kon zetten. In 1913 bestond de dynastie 300 jaar, wat de gelegenheid was voor een grote viering. Anastasia en haar familie genoten van alle feestelijkheden in St. Petersburg, Moskou en de dorpen die ze bezochten. Even leek het alsof de Romanov-dynastie weer in volle glorie hersteld was. Er waren nog maar weinig tekenen die erop wezen dat er van deze dynastie vijf jaar later nog maar weinig over zou zijn. Maar vanaf 1913 stapelde de ene tegenslag zich op de andere en ging het snel bergafwaarts. De Eerste Wereldoorlog brak uit en Nicolaas vertrok met het leger naar het front. Alexandra bleef achter en kreeg het gezag over binnenlandse zaken. Haar afhankelijkheid van Rasputin nam echter steeds grotere vormen aan en via Alexandra kreeg Rasputin veel politieke macht. In St. Petersburg begreep niemand waarom deze man zo'n grote invloed op het tsarengesin had: Alexeis ziekte was nog geheim. Allerlei geruchten kwamen op gang. Alexandra, van oorsprong Duitse, zou heulen met de vijand en

---

<sup>114</sup> De werkwijze van Rasputin is een mysterie gebleven. Velen geloven niet dat hij daadwerkelijk spirituele krachten had en dat hij via hypnose of geneesmiddelen de Tsarevitsch kon genezen. Er zijn ook mensen die denken dat Rasputin inderdaad in contact stond met het Goddelijke. Wat men ook denkt, het feit blijft dat Alexei altijd herstelde wanneer Rasputin zijn gebeden voor hem had uitgesproken.

Rasputin zou haar minnaar zijn. Alexandra werd het mikpunt van spot en haat, maar begreep zelf niet waarom men zich tegen haar keerde. Ze had juist het beste voor met Rusland. Ondertussen leed Rusland veel nederlagen tegen Duitsland, wat de haat voor alles wat Duits was verder aanwakkerde. De Eerste Wereldoorlog was volgens Massie een dieptepunt in de carrière van Nicolaas II. Veel soldaten sneuvelden en onder druk van de oorlog verslechterde de Russische economie. Er werd honger geleden in grote delen van Rusland en er waren geen goede vooruitzichten voor de toekomst.

De weerstand tegen de invloed van Rasputin en Alexandra groeide. Ministers werden gedwongen af te treden als Rasputin geen goed gevoel over hen had. Er gingen steeds meer stemmen op om Rasputin buitenspel te zetten. Rasputin zag de bui al hangen en schreef in een voorspelling dat hij zou sterven vóór 1917. Deze voorspelling werd na zijn dood door zijn secretaris bekendgemaakt en luidde als volgt: wanneer Rasputin vermoord zou worden door het volk, hoefde de Tsaar niets te vrezen. Maar werd Rasputin gedood door mensen van nobele afkomst, dan zou de Tsaar en zijn familie binnen twee jaar vermoord worden door het Russische volk.

Op 31 december 1916 werd Rasputin vermoord door een kleine groep aristocraten, onder leiding van Prins Felix Youssopov, een aangetrouwde neef van Nicolaas. De dood van Rasputin was een grote klap voor de familie Romanov, in het bijzonder voor Alexandra. Niet alleen was ze nu haar vertrouweling kwijt, de vrees voor het leven van Alexei keerde terug in alle hevigheid. Nicolaas II verliet het front en reisde naar Tsarskoje Selo om enkele maanden met zijn gezin samen te zijn. De moordenaars van Rasputin, neven van Nicolaas, werden verbannen. Dit zorgde voor een grote ruzie in de familie, vooral tussen Nicolaas en zijn broers en zussen. In hun ogen hadden de mannen juist een goede daad gedaan door Rasputin uit te schakelen.

Toen Nicolaas genoeg energie had gevonden om de oorlog uit te vechten vertrok hij weer naar het front. Gedurende de oorlogstijd bracht Anastasia veel dagen door het verzorgen van met gewonde soldaten in ziekenhuizen nabij het paleis. Hierdoor zag zij de verschrikkingen van de oorlog. Ze bracht troost bij de soldaten door met ze te praten en te lezen. De oorlogssituatie bleef echter uitzichtloos en in maart 1917 brak de revolutie uit. Nicolaas II werd gedwongen om af te treden. Als troonopvolger wees hij niet zijn zoon Alexei aan, maar zijn broer Michael. Alexei was pas dertien jaar oud en Nicolaas wilde zijn familie bij elkaar houden om samen in ballingschap verder te leven. Zijn broer Michael deed echter afstand van de troon en op dat moment hield de Romanov-dynastie op te bestaan.

Na zijn aftreden werd Nicolaas met zijn gezin door de interim-regering gevangen gezet in het Alexander Paleis in Tsarskoje Selo. Nicolaas had erg geleden onder de oorlog en Alexandra zat in een rolstoel vanwege haar ziekte sciatica, een zenuwpijn in haar bovenbenen. Het gezin en hun gevolg leefden als een hechte gemeenschap. Ze hoopten op betere tijden. Uit de memoires van de hovelingen blijkt dat het gezin in het dagelijks leven nog redelijk vrij was, al moest Nicolaas veel vernederingen ondergaan nu hij geen Tsaar meer was. Anastasia vierde haar zestiende verjaardag in gevangenschap. Ondertussen werd door de interim-regering gekeken naar mogelijkheden om de familie in ballingschap te laten leven. Vanwege de onrust in het land werd het gezin verplaatst naar het afgelegen Tobolsk in Siberië, waar ze veilig zouden zijn voor de revolutionairen. Samen met een deel van hun gevolg vertrokken ze richting het Oosten. Uit hun brieven en dagboeken blijkt dat de leden van het gezin in



deze periode veel steun aan elkaar hadden, maar ook vreesden voor hun toekomst.

Wanneer eind 1917 de Sovjets onder leiding van Lenin de macht overnemen van de interim-regering wordt de gevangenschap harder en strenger. De leden van het gezin worden meer en meer beperkt in hun vrijheid, maar zij putten hoop uit hun samenzijn en uit hun geloof. In april 1918 wordt het gezin overgeplaatst naar Jekaterinenburg, maar omdat Alexei ernstig gewond is geraakt bij een val, blijven Anastasia, Olga en Tatiana bij hem in Tobolsk en vertrekken alleen hun ouders en Marie. In een brief maakt Alexandra aan haar achtergebleven kinderen duidelijk dat ze de kroonjuwelen moeten verstoppert. In de periode voor hun vertrek naar Jekaterinenburg naaien Olga, Anastasia en Tatiana de juwelen in hun kleding. Na de hereniging van de familie in Jekaterinenburg volgen twee maanden van strenge gevangenschap in het *Huis voor Speciale Doeleinden*, zoals het verblijf door de Sovjets werd genoemd. De sfeer onder de bewakers wordt steeds grimmiger, maar enkele bewakers krijgen sympathie voor de familie. Ze worden vervangen door een strengere ploeg. De familie mag bijna niet naar buiten en krijgt geen privacy.

Uit de verklaring van Yakob Yurovsky, de aanvoerder van de bewakers, blijkt wat er gebeurde in de nacht van de executie. In de nacht van 16 op 17 juli 1918 werd de familie gewekt met de mededeling dat ze zich moesten voorbereiden op vertrek. Toen de familie en enkele bedienden zich verzameld hadden in het souterrain, gereed voor vertrek, bleek dat de soldaten heel andere plannen hadden. Yurovsky, de aanvoerder, deelde mee dat de familie geëxecuteerd zou worden en schoot vervolgens Nicolaas en Alexei dood. De andere soldaten openden het vuur op de vrouwen en de aanwezige bedienden. De juwelen in de kleding van de groothertoginnen werkten als schilden, waardoor de kogels afketsten en de soldaten hen met bajonetten te lijf gingen. Anastasia was flauwgevallen. Toen ze bijkwam werd ze als laatste vermoord met bajonetten. Vervolgens zijn de lichamen door Yurovsky en zijn mannen bewerkt met zuur en in een mijnschacht gegooid. Enkele dagen later werden de lichamen hieruit opgehaald omdat er een kans was dat de mijn ontdekt zou worden. Twee lichamen, die van Alexei en Alexandra, zo dacht men, werden verbrand, de rest begraven. De moord op het tsarengesin mocht niet openbaar gemaakt worden in verband met de internationale opschudding die zou ontstaan. Yurovsky was ervan overtuigd dat niemand de ware toedracht ooit zou ontdekken, maar stelde wel een verklaring op om de loop van de geschiedenis vast te leggen. De verklaring is jarenlang verborgen gebleven in Yurovsky's archieven en pas aan het begin van de jaren negentig door Radzinsky ontdekt. Tot die tijd bestond er veel onduidelijkheid over het lot van de familie.

In 1924 publiceerde onderzoeker Nicholas Sokolov de resultaten van zijn onderzoek naar de moord op het tsarengesin. Zijn conclusie was dat het gehele gezin in 1918 geëxecuteerd werd en hij ging er vanuit dat hun lijken verbrand waren. Vlaktbij Jekaterinenburg had hij enkele overblijfselen van de familie gevonden in een mijnschacht en in de restanten van een vuur. Sokolovs rapport gold lange tijd als de officiële verklaring van de dood van de Romanovs. Pas in 1992 werd het graf gevonden waarin negen skeletten begraven lagen. De locatie werd deels afgeleid uit het ontdekte rapport van Yurovsky. Twee lichamen ontbraken in het graf. Na uitgebreide testen werd vastgesteld dat de lichamen van Alexei en één van de groothertoginnen zich niet in het graf bevonden. Dit zorgde ervoor

dat het verhaal van Anna Anderson, de vrouw die haar hele leven lang had beweerd Anastasia te zijn, opnieuw bekeken werd. Andersons verhaal was het middelpunt van het mysterie dat al in 1920 begonnen was.

In 1920 werd in Berlijn een vrouw uit het water gered na een zelfmoordpoging. Ze werd opgenomen in een sanatorium, maar de vrouw wilde haar identiteit niet bekend maken. Na een aantal maanden beweerde ze dat ze een dochter van de vermoorde Russische Tsaar was. Vlak daarna onthulde ze dat ze Anastasia Romanov was. Familieleden en hovelingen van de Tsaar reisden af naar Berlijn om vast te stellen of de vrouw daadwerkelijk Anastasia was. Hoewel sommigen meteen overtuigd waren, was een groot deel van de familieleden en hovelingen sceptisch. De vrouw, met een zeer instabiele gezondheid en een licht-ontvlambaar karakter, beweerde dat ze dankzij een soldaat genaamd Tsjaikowsky van de executie gered was en samen met diens broer en moeder afgereisd was naar Roemenië, waar ze beviel van Tsjaikowsky's zoon en trouwde. Nadat Tsjaikowsky vermoord was in een straatgevecht reisde ze met zijn broer af naar Berlijn om haar tante Irene, een zus van haar moeder, te bezoeken. Toen ze aankwam vreesde ze dat haar ooms en tantes haar zou onterven vanwege haar onwettige kind, dat ze in Roemenië had achtergelaten en deed ze de zelfmoordpoging. Nadat de vrouw ontslagen werd uit het sanatorium werd ze verzorgd door aanhangers die ervan overtuigd waren dat ze groothertogin Anastasia was. Ze werd het middelpunt van publiciteit en vluchtte aan het eind van de jaren twintig naar New York. Daar kreeg ze onderdak van Russische emigranten, maar de media wilden haar niet met rust laten. Na een paar jaar keerde ze weer terug naar Duitsland. Na een rondtocht door Duitsland leidde ze een kluisenaarsbestaan in een dorpje in het Zwarte Woud. Pas aan het eind van de jaren vijftig, nadat er toneelstukken en films over haar verschenen waren en ze opnieuw veel in de publiciteit stond, werden de rechtszaken voortgezet om definitief haar identiteit te bewijzen. Hoewel er veel mensen waren die ervan overtuigd waren dat Anderson Anastasia was, was haar identiteit officieel nog nooit vastgesteld, ondanks de rechtszaken die in de jaren dertig al waren gestart door familieleden van de Romanovs. De rechtszaak sleepte voort tot in de jaren zeventig. Uiteindelijk werd geoordeeld dat Anderson niet had bewezen Anastasia te zijn, maar dat ook niet bewezen kon worden wie ze dan wel was. Anderson woonde inmiddels al in Amerika, in Charlottesville, bij een vriend van haar medestander Gleb Botkin, Dr. John Monahan. Ze trouwde met hem en stierf in 1984.

Door de vondst van het graf van de familie Romanov in 1991 was er hoop dat er eindelijk duidelijkheid zou komen over de identiteit van Anderson. Hoewel ze gecremeerd was, was er nog weefsel van haar bewaard van een operatie die ze in de jaren zeventig had ondergaan. Uit testen bleek, met een zekerheid van bijna honderd procent, dat Anderson geen familie kon zijn van de familie uit het graf. Wel was haar DNA nagenoeg identiek aan de afstammelingen van de Poolse arbeidersfamilie Schanzkowska. Gedurende Andersons leven waren er al constant geruchten dat zij tot deze familie behoorde. Het DNA bewijs bevestigde deze geruchten. Toch ontbraken er twee lichamen in het graf dat in 1991 geopend werd. Afgaande op Yurovsky's rapport en Sokolovs vondsten in 1924 is het aannemelijk dat de twee ontbrekende lichamen in 1918 verbrand werden.

### 2.3. Selectie van boeken en films over Anastasia Romanov

Anastasia overleed in 1918 op zeventien-jarige leeftijd. 33 Jaar eerder, toen haar vader Nicolaas zeventien was, vond in Frankrijk een belangrijke gebeurtenis plaats. Een select Frans gezelschap maakte kennis met een nieuwe uitvinding van de gebroeders Lumière, de *cinematographe*, de eerste echte filmprojector. De cinematograaf en de films van de Lumières gingen de hele wereld over en Nicolaas, inmiddels Tsaar Nicolaas II, raakte geïnteresseerd in de ontwikkelingen op filmgebied. In 1896 werd hij tijdens een bezoek aan Parijs gefilmd door Louis Lumière. Nicolaas opende die dag de Alexander III-brug, ter nagedachtenis aan zijn vader. Niemand kon toen vermoeden dat honderd jaar later diezelfde brug het decor zou zijn van het hoogtepunt van een tekenfilm. Daarin gaat Nicolaas' dochter Anastasia de confrontatie aan met de ondode tovenaars Rasputin in een gevecht met als inzet het voortbestaan van de Romanov-dynastie. In 1896 was Anastasia nog niet eens geboren en had niemand aan het Russische hof nog van Rasputin gehoord. Toch zouden deze twee historische figuren een zeer opvallende plaats innemen in de verbeelding van de ondergang van de Romanov-dynastie en de mythes die hierover ontstonden.

De mythe van Anastasia ontstond door tegensprekende berichtgeving over de executie van de Tsaar en zijn familie in juli 1918. Volgens sommige berichten was alleen de Tsaar gedood. Andere bronnen beweerden dat de hele familie was geëxecuteerd. Ook deden er verschillende verhalen de ronde over mensen die het complete gezin in levende lijve zouden hebben gezien. In de internationale media, vooral in kranten en tijdschriften, werd druk gespeculeerd over het lot van Nicolaas en zijn familie. Voor het leven van de Tsaar zelf werd gevreesd, maar men kon zich niet voorstellen dat zijn kinderen ook vermoord zouden zijn. Het duurde niet lang voordat er vanuit alle hoeken van Rusland verschillende personen beweerden een zoon of dochter van de Tsaar te zijn. Hoe meer media-aandacht er ontstond, hoe meer mensen met allerlei beweringen naar voren stapten. De meest opvallende claim was die van een vrouw die later bekend zou staan als Anna Anderson. Terwijl via verschillende onderzoeken en verklaringen in de twintigste eeuw de dood van alle Romanovs steeds aannemelijker werd, vonden de verhalen rondom het mysterie van Anastasia hun weg naar film en theater. Er ontstonden twee variaties binnen de representatie van dit mysterie: teksten die de ontsnapping van Anastasia als uitgangspunt nemen van hun verhaal en teksten die bewijzen leveren voor de dood van Anastasia in 1918. Tussen deze twee uitersten in bevinden zich een aantal teksten die de toeschouwer de keuze laten. Zowel in schrift als in beeld werd de ontsnapping van Anastasia zowel bevestigd als tegengesproken. In deze paragraaf geef ik een overzicht van beide groepen teksten en geef ik aan welke ik hieruit geselecteerd heb voor mijn casestudy. Voor een compleet overzicht van teksten over Anastasia verwijst ik naar Appendix I (pag. 97).

Los van de films waarin de rol van Anastasia door actrices gespeeld wordt, bestaat er veel archiefmateriaal, gefilmd tussen 1901 en 1917, waarin Anastasia zelf te zien is als klein meisje en tiener. Anastasia was in haar jeugd erg geïnteresseerd in film en fotografie. Ze deelde deze passie met haar vader. Anastasia maakte veel foto's met haar Kodak foto toestel.<sup>115</sup> Het was traditie om elke

---

<sup>115</sup> *My Name is Anastasia*, <http://www.alexanderpalace.org/anastasia/like.html>, bezocht op 15 mei 2007.

zaterdag film te kijken in de halfronde hal van het Alexander Paleis. Nicolaas II benoemde vlak na de presentatie van de cinematograaf zijn fotograaf Alexandr Iagelskii als zijn persoonlijke cameraman. De Tsaar gaf hem de opdracht een filmmaatschappij op te richten. In 1900 ging deze maatschappij in bedrijf in Tsarkoje Selo. Hetzelfde jaar produceerde de studio zijn eerste film, voor zover bekend de eerste Russische film. De film toont het ontbijt van het Koninklijk Hof, beelden van een jacht waaraan Nicolaas deelnam en beelden van Olga, Tatiana en Marie spelend in de tuin.<sup>116</sup> Dit soort films van Iagelskii en zijn assistenten maakten onderdeel uit van het persoonlijk archief van Nicolaas. De beelden werden vanaf 1907 ook gebruikt in bioscoopjournaals in de Russische bioscopen. Veel van het materiaal is vernietigd tijdens het communistisch regime. Ook zijn er veel cruciale passages uit het originele materiaal gesneden. Een groot deel daarvan is vermoedelijk gebruikt voor documentaires over de Romanovs. De bekendste is *THE FALL OF THE ROMANOV DYNASTY* (1927, regie: Esfir Shub), waarin de gebeurtenissen van het Russische Rijk van 1913 tot 1917 behandeld worden en verklaring voor het uitbreken van de revolutie wordt gegeven. Gedurende de twintigste eeuw verschenen er veel soortgelijke documentaires waarin Anastasia op archiefmateriaal te zien is, waaronder *THE GUNS OF AUGUST* (1964), de Russische documentaire *RUSSIA THAT WE'VE LOST* (1992), de vierdelige miniserie *ASSASSINATIONS THAT CHANGED THE WORLD* (1996), *THE RUSSIAN REVOLUTION* (1998) en *THE REVENGE OF THE ROMANOVs* (2001). De restanten van de originele films zijn gebundeld in de *TSARIST CHRONICLES*, met een totale lengte van 15 uur.<sup>117</sup>

Naast deze archiefbeelden is Anastasia een terugkerende figuur geweest in boeken, in films en op het toneel. In eerste instantie werd er gespeculeerd dat Anastasia's zus Tatiana degene was die de executie had overleefd. Al vroeg in de jaren twintig, een paar jaar na de executie, verschenen er enkele films over haar ontsnapping (*THE FACE IN THE FOG* uit 1922, *INTO HER KINGDOM* uit 1926) naar aanleiding van ontsnappingsverhalen in verschillende kranten- en tijdschriftartikelen. Volgens de overlevering is de eerste film over Anastasia's ontsnapping *CLOTHES MAKE THE WOMAN* (1928, regie: Tom Terriss) van productiemaatschappij Tiffany/Stahl met Eve Southern in de rol van Anastasia. Het verhaal creëert een eigen versie van het lot van Anastasia. In de film is Anastasia gevlucht naar Hollywood en wordt daar, vanwege haar gelijkenis, gecast in de rol van Anastasia voor een film over de moordaanslag op het tsarengesin. Uiteindelijk wordt voor iedereen, in het bijzonder voor de man die een oogje op haar heeft, duidelijk dat ze werkelijk Anastasia is. Anastasia leeft vervolgens nog lang en gelukkig. Een recensie uit die tijd prijst het plot met het verhaal-in-een-verhaal principe, maar benadrukt dat de film op verzinsels is gebaseerd. De recensent vindt dat er op dat moment nog te veel discussie over Anastasia bestaat om dit verhaal serieus te nemen. Als het verhaal niet gebaseerd was op de geschiedenis maar compleet verzonden was, dan was het een betere film geweest.<sup>118</sup> Het feit

---

<sup>116</sup> Victor Belyakov en Denise Youngblood, "Russia's last tsar Nicholas II and cinema", in *Historical Journal of Film, Television and Radio*, 15 (1995), [http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m2584/is\\_n4\\_v15/ai\\_17782468/pg\\_1](http://findarticles.com/p/articles/mi_m2584/is_n4_v15/ai_17782468/pg_1), bezocht op 15 mei 2007.

<sup>117</sup> Ibidem, bezocht op 15 mei 2007.

<sup>118</sup> "There is too much dispute about the Princess Anastasia at the present time to make the Tiffany solution anything but bathos. If the theme has been drawn from the imagination rather than from disputed history it would have been a good picture." "Mystery of Anastasia Princess the Heroine of New Film, "Clothes Make the Woman.", in *New York Times* (5 juni 1928). <http://movies2.nytimes.com/mem/movies/review.html?res=9D05E1DD143CE73ABC4D53DFB0668383639EDE>, bezocht op 15 mei 2007.

dat de film zo vrij met de geschiedenis omgaat is voor de recensent een reden om de film minder te waarderen. Tegelijkertijd geeft de recensie aan dat er in die tijd nog veel onzekerheid bestond over de omstandigheden van Anastasia's dood. Deze onzekerheid over het ware lot van Anastasia zou uiteindelijk nooit helemaal verdwijnen. Alle teksten over Anastasia hebben daarom ieder hun eigen interpretatie aan Anastasia's verhaal kunnen geven, wat leidde tot veel verschillende versies van het ontsnappingsverhaal. Het is voor de oudere films over Anastasia, in de periode van 1925 tot 1950, moeilijk te achterhalen wat de precieze verhaallijnen zijn geweest en welke verklaringen zij gaven voor de ontsnapping van Anastasia. Om deze reden heb ik de films wel opgenomen in Appendix I, maar laat ik ze in deze paragraaf verder achterwege.

Vanaf de jaren vijftig neemt de aandacht voor het mysterie omtrent Anastasia enorm toe. Anna Anderson leeft op dat moment als kluizenaar in Duitsland na jarenlange rechtszaken zonder oplossing. In 1953 schrijft de Franse toneelschrijver Marcelle Maurette het toneelstuk *Anastasia*, dat een belangrijke inspiratie zou worden voor de verdere films en toneelstukken over Anastasia. Het verhaal speelt zich af in 1926 en baseert zich losjes op het verhaal van Anderson. Het toneelstuk vertelt het verhaal van Anna Broun, een verwarde vrouw uit een Berlijns gesticht die zegt de dochter van de vermoorde Tsaar te zijn. Anna komt in aanraking met de Russische oud-generaal Bounine, die op zoek is naar een vrouw die hij kan trainen Anastasia te zijn, om zo de uitgelopen beloning voor het vinden van de vermiste Anastasia binnen te halen. Hoewel Bounine Anna's claims niet gelooft, ziet hij genoeg gelijkenissen tussen Anna en Anastasia en wil hij haar gebruiken voor zijn list. Hij geeft Anna les over de Russische tsarentijd en traint haar voor de rol van Anastasia. Ondertussen begint Anna zich allerlei feiten over het leven aan het hof te herinneren, waardoor Bounine begint te twijfelen over haar ware identiteit. Hij begint te geloven dat ze daadwerkelijk Anastasia zou kunnen zijn. Tijdens Anna's ontmoeting met haar grootmoeder Marie komt haar geheugen helemaal terug en realiseren Bounine en Marie zich dat ze echt Anastasia is. Op de avond dat Anna als groothertogin Anastasia Romanov gepresenteerd zal worden verdwijnt ze zonder spoor en blijft het mysterie over haar identiteit bestaan. Voor zover is na te gaan beleefde het stuk op 5 augustus 1953 zijn première in het *St. James Theatre* in Londen, onder regie van John Counsell, in de Engelse vertaling van Guy Bolton. Vervolgens ging het stuk ook naar Amerika en Frankrijk en kreeg daar goede recensies. Daarna is het stuk nog vaak gespeeld door professionele en amateurtoneelgezelschappen. Het succes van het toneelstuk leidde in 1956 ook tot een verfilming in Hollywood, onder de gelijknamige titel *ANASTASIA*. De film werd geregisseerd door de uit Rusland afkomstige Anatole Litvak. De film was de *comeback* van actrice Ingrid Bergman, die een *Academy Award* voor haar rol kreeg. *ANASTASIA* volgt in grote lijnen het verhaalverloop van het toneelstuk, maar er zijn een aantal verschillen, vooral in de inhoud en de geschiedkundige verwijzingen naar de mythe van Anastasia. Een in het oog springend verschil is een detail uit de scène waarin Anastasia en Bounine per trein naar grootmoeder Marie reizen. In de film vermeldt het paspoort dat Bounine voor Anna heeft laten maken de naam 'A. Anderson'. Als Anna vraagt waarom Bounine deze naam gekozen heeft, legt hij uit dat hij deze naam goed bij haar vond

passen. Deze directe verwijzing naar Anna Anderson was in de toneelversie afwezig.<sup>119</sup> Ook opvallend in de film zijn de vele verwijzingen naar de familie Romanov. Veel archieffoto's van het gezin en bekende feiten over het Russische hof vormen de link tussen het fictieve verhaal van de film en de Russische geschiedenis. De makers van de film geven de film hiermee een bepaalde historiciteit. Via de verwijzingen geven de makers aan dat ze zich bewust zijn van de geschiedkundige achtergrond van het verhaal en benutten ze dit om hun eigen verhaal geloofwaardiger te maken. Meest kenmerkend is het portret van de familie Romanov in een etalage in de openingssequentie van de film. De camera blijft hier enige tijd op gericht, totdat Anna er aan voorbij loopt en geëmotioneerd raakt. Gedurende de film komen dit soort verwijzingen met enige regelmaat voor tot aan de climax van de film. Daarin verschijnt Bergman in een replica van de jurk die Anastasia als meisje zelf ooit droeg. Het einde van de film is deels anders dan het toneelstuk, waarin de identiteit van Anna een raadsel blijft. Hoewel in de film het mysterie rond Anna's identiteit ook niet helemaal opgelost wordt, accepteert Marie haar als kleindochter en krijgt Anna een *happy end* met Bounine. Ze gaat er samen met hem vandoor.

In hetzelfde jaar, 1956, verschijnt er ook een West-Duitse film over Anastasia en Anna Anderson, maar deze is niet gebaseerd op het toneelstuk van Maurette en blijft trouwer aan de geschiedenis van Anna Anderson. In *ANASTASIA: DIE LETZTE ZARENTOCHTER* (regie: Falk Harnack) staat het vaststellen van de identiteit van Anderson centraal. De film is meer een psychologisch drama dan een liefdesverhaal. Lili Palmer speelt de rol van Anna Anderson. Een interessant detail komt voor in de scène waarin via de pers het gerucht de wereld wordt ingebracht. Anderson zou niet Anastasia, maar Franziska Schanzkowska zijn. In de tijd dat de film gemaakt leek het inderdaad een leugen te zijn. Veertig jaar later zou het toch de zeer aannemelijke waarheid van het mysterie blijken.

Het drama van Anderson is een interessant thema voor films, toneelstukken en boeken. Het biedt drama, spanning en mysterie. In zowel het toneelstuk als de Amerikaanse en de Duitse film wordt het verhaal van Anna Anderson erg meelevend verteld. Zowel het toneelstuk als beide films zijn tot stand gekomen in een tijd dat de verhoudingen tussen Amerika en Rusland onder grote spanning stonden. Gezien binnen de maatschappelijke context zouden de films over Anastasia symbool kunnen staan voor het verlangen naar vroegere tijden en het herstel van de oude monarchie. Anastasia is de laatste hoop hierop. De films zijn in dat opzicht te zien als anti-communistische propaganda. In beide films en het toneelstuk gaat alle sympathie naar Anastasia uit. Tegelijkertijd geeft het einde van het toneelstuk en de films aan dat de Romanov-dynastie niet hersteld wordt. De teksten presenteren een geschiedenis van Anastasia, waarbij ze enerzijds het mysterie intact willen houden door de twijfels over de identiteit van Anna niet helemaal weg te nemen. Anderzijds wordt de mythe van Anastasia verbonden aan de geschiedenis door verschillende verwijzingen te maken naar het verleden en wordt er een mogelijke historische wereld gepresenteerd waarin Anastasia nog in leven is.

---

<sup>119</sup> Achteraf heeft Anna Anderson royalties ontvangen voor de verfilming van haar levensverhaal. Maurette, de schrijver van het toneelstuk, had er niet bij stilgestaan dat de vrouw nog in leven kon zijn. Er werd een deal gesloten tussen Maurette, de vertaler Bolton, 20th Century Fox en Andersons advocaten. Anderson kreeg circa 30.000 dollar. Peter Kurth, *Anastasia: The Riddle of Anna Anderson* (Boston: Little, Brown and Company, 1983), 270-271.

In 1965 werd Maquettes toneelstuk door George Abbott verwerkt tot musical, onder de naam *Anya*. De musical was in eerste instantie geen groot succes, maar na enkele wijzigingen en naamsveranderingen (de musical stond onder andere bekend als *I, Anastasia*, *The Anastasia Game* en *The Anastasia Affaire*), is hij toch nog met enige regelmaat opgevoerd. Het verhaal van Anna Anderson was ook het uitgangspunt voor het ballet *Anastasia* uit 1967, een één-akter van de Engelse choreograaf Kenneth MacMillan. Het werd een psychologisch ballet over de pijn en de wanhoop van Anna Anderson, waarbij MacMillan in de dansen experimenteerde met expressionistische vormen.<sup>120</sup> In het decor van een psychiatrische inrichting zit Anna gevangen in een nachtmerrie waaruit ze niet kan ontwaken en herinnert ze zich haar geschiedenis. Via projectie van bioscoopjournaals worden beelden van de tsarenfamilie geprojecteerd. Uiteindelijk wordt Anna's identiteit door Russische emigranten ontkent en blijft ze achter als een vrouw zonder erkende identiteit. De première van het ballet vond plaats op 25 juni 1967 in Berlijn, door het *Ballet der Deutsche Oper*, met Lynn Seymour als Anna. Macmillan breidde het ballet in 1971 uit met twee akten, waarbij het originele stuk de derde akte werd. In de twee akten voorafgaand aan de bekende derde akte wordt Anastasia gespeeld door dezelfde actrice als Anna in de derde akte. Dit vergroot de tragiek dat de afgewezen Anna toch groothertogin Anastasia geweest zou zijn. De eerste twee akten vertellen het verhaal van het leven van Anastasia, hoewel ze ook geïnterpreteerd kunnen worden als dromen van Anna. De eerste akte speelt zich af tijdens een idyllische picknick met de familie Romanov, familievriendin Anna Vyrubowa en Rasputin. De picknick wordt onderbroken met de boodschap dat de oorlog uitgebroken is. De tweede akte is het bal van Anastasia, waarbij ze haar volwassenheid viert. Het bal wordt verstoord door de Revolutionairen.<sup>121</sup> Het toevoegen van deze twee akten is een interessante keuze van MacMillan geweest. Voor het eerst in lange tijd werd er ook weer aandacht besteed aan het leven van Anastasia zelf en niet alleen aan het leven van Anna Anderson. De drie-akter ging op 22 juli 1971 in première in de Royal Opera House in Londen. Daarna is het ballet nog enkele malen opgevoerd. Na het overlijden van MacMillan in 1992 is het ballet in drie akten nog enkele malen gedanst, onder andere in 1996 en 1999.<sup>122</sup>

Het verhaal van Anastasia was niet alleen een inspiratie in de theater- en filmwereld. Veel historici, journalisten en Romanov-kenners legden de verhalen over Anastasia en Anna Anderson vast in boeken. In 1957 verscheen de eerste biografie van Anna Anderson, getiteld *Ich, Anastasia, erzähle*, gebaseerd op de verklaringen van Anderson, geschreven door de Duitser Roland Krug von Nidda. De biografie kwam tot stand met medewerking van Andersons advocaten, maar Anderson werkte er zelf niet direct aan mee. Dit deed ze wel bij de biografie van wetenschapper Peter Kurth, *Anastasia: The Riddle of Anna Anderson*. Het boek werd in 1983 uitgebracht, één jaar voor haar overlijden. Kurth, die

---

<sup>120</sup> Anna Kisselgoff, "The dance: 'Anastasia,' Early MacMillan Work", in *New York Times* (2 Mei, 1985), <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9E04E7D6163BF931A35756C0A963948260>, bezocht op 15 mei 2007.

<sup>121</sup> *The American Ballet Theatre*, <http://www.abt.org/education/archive/ballets/anastasia.htm>, bezocht op 15 mei 2007.

<sup>122</sup> Jann Parry, "'Anastasia' lives at Royal Ballet - season highlights", in *Dance Magazine*, nov. 1995, [http://www.findarticles.com/p/articles/mi\\_m1083/is\\_n11\\_v69/ai\\_17491508](http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m1083/is_n11_v69/ai_17491508), bezocht op 15 mei 2007, en Doris Hering, "American Ballet Theatre - Review" in *Dance Magazine*, sept. 1999, [http://www.findarticles.com/p/articles/mi\\_m1083/is\\_9\\_73/ai\\_55739064](http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m1083/is_9_73/ai_55739064), bezocht op 15 mei 2007.

Anderson persoonlijk kende, bepleit in zijn boek vol overtuiging dat Anderson daadwerkelijk Anastasia is. Zijn boek is in 1986 verfilmd als tweedelige miniserie, met Amy Irving in de rol van Anastasia en Omar Sharif als haar vader tsaar Nicolaas II. De film houdt de grote lijn van Kurths boek aan, van de zelfmoordpoging tot aan de tweespalt tussen haar aanhangers en haar tegenstanders. De film begint met het leven aan het Russische hof, het uitbreken van de revolutie en de executie van de Romanovs. Het einde van de film is te vergelijken met het einde van de film ANASTASIA uit 1956. Er wordt geen definitief antwoord gegeven op de vraag of ze nu wel of niet Anastasia is.<sup>123</sup> Dit is een verrassend einde van een film die gebaseerd is op Kurths boek, omdat hij er ten volste van overtuigd is dat Anna daadwerkelijk Anastasia was. In 1991 verschijnt weer een biografie over Anna Anderson, *Anastasia: The Lost Princess*, van historicus James Blair Lovell. Net als Kurths biografie bevestigt Lovells boek dat Anna Anderson Anastasia is, al wordt de biografie van Lovell minder gewaardeerd door collega-historici vanwege het oppervlakkige onderzoek en de slechte schrijfstijl.<sup>124</sup> Lovell maakt veel gebruik van informatie uit ontmoetingen en interviews met Anna Anderson uit de jaren zestig, een periode waarin zij erg in de war was, en verifieert deze informatie niet met andere bronnen. Lovell sluit zijn boek af met de onthulling van het bestaan van een vijfde Romanov-dochter. Zij zou geboren zou zijn aan het begin van de twintigste eeuw, tussen de geboortes van Anastasia en Tsarevitsch Alexei in. De familie zou de geboorte nooit openbaar gemaakt hebben en het kind zou opgegroeid zijn bij een Nederlands gezin. Deze onthulling deed voor veel recensenten de geloofwaardigheid teniet.<sup>125</sup> Bij het verschijnen van de biografie maakte *Publishers Weekly* een vergelijking tussen Lovells boek en de films en toneelstukken over Anastasia die tot dan toe verschenen waren: "Deze kroniek, die als een detectiveroman leest, laat een vaak schokkend portret zien, geheel in strijd met de suikerzoete Anastasia-legende van de toneelstukken en de films."<sup>126</sup> Hiermee lijkt de recensie de romantisering en mythologisering van Anastasia's verhaal in de media te veroordelen, terwijl het boek juist meewerkt aan het dramatiseren van Andersons verhaal. Historici hadden vooral problemen met de biografie zelf omdat deze, in tegenstelling tot de films en toneelstukken, beweerde de waarheid over Anastasia te presenteren.<sup>127</sup> Lovell heeft volgens hen te veel geloof gehecht aan alles wat Anderson gezegd heeft en deze informatie niet afgewogen tegen andere bronnen.

Begin jaren negentig werden de botten van de familie Romanov opgegraven. Hiermee kreeg het mysterie van Anastasia een compleet nieuwe wending en was er een toename te merken in de aandacht voor de geschiedenis van Anastasia. Er kwam meer duidelijkheid over het lot van de familie en er verschenen nieuwe documentaires, boeken, artikelen en films. Het feit dat er in het graf twee lichamen ontbraken hield een deel van het mysterie in stand, temeer omdat er een grote kans bestond dat één van de ontbrekende skeletten Anastasia was. In de nieuwe teksten over Anastasia ging veel

---

<sup>123</sup> Hal Erickson, "Anastasia, The Mystery of Anna", in *All Movie Guide*,

[http://movies2.nytimes.com/gst/movies/movie.html?v\\_id=2170](http://movies2.nytimes.com/gst/movies/movie.html?v_id=2170), bezocht op 15 mei 2007.

<sup>124</sup> Robert Massie, *The Romanovs: The Final Chapter* (New York: Ballantine Books, 1995), 294.

<sup>125</sup> R.H. Johnston, Editorial Review *Anastasia: The Lost Princess*, <http://www.amazon.com/Anastasia-Princess-James-Blair-Lovell/dp/0895265362>, bezocht op 15 mei 2007.

<sup>126</sup> "This chronicle, which reads like a detective novel, presents an often shocking portrait totally at odds with the sugar-coated Anastasia legend of stage and screen." Editorial Review *Anastasia: The Lost Princess*,

<http://www.amazon.com/Anastasia-Princess-James-Blair-Lovell/dp/0895265362>, bezocht op 15 mei 2007.

<sup>127</sup> Massie, *The Romanovs: The Final Chapter*, 294.



aandacht uit naar de zoektocht naar wetenschappelijke bewijzen over de identiteit van de skeletten en naar de vraag of Anastasia nu eindelijk gevonden was. Voor sommige wetenschappers, historici, schrijvers en documentairemakers waren er nu inderdaad genoeg bewijzen gevonden voor de dood van Anastasia. Zo verscheen in 1995 de documentaire ANASTASIA: DEAD OR ALIVE? in het wetenschapsprogramma NOVA van de Amerikaanse publieke omroep PBS. Alle kanten van het verhaal werden gehoord en aan het einde van de aflevering werd vastgesteld dat Anastasia Romanov en Anna Anderson twee verschillende personen zijn. Toch bleven er nog steeds boeken en films verschijnen die een ontsnapping niet uitsloten. In de documentaire IN SEARCH OF A LOST PRINCESS (1997, regie: Mike Searle) onderzoekt Gabriel Louis Duval met documentairemaker Searle de stoffelijke resten van de vrouw die hij als Oma Alina kende toen hij in Zuid-Afrika woonde. De inmiddels overleden Oma Alina zou één van de groothertoginnen zijn geweest. Aan de hand van gezichtsreconstructies wordt bekeken of ze Anastasia kan zijn. Hoewel dit in de film weerlegd wordt, krijgt het verhaal wel een staartje. De gezichten van Granny Alina en Maria, de zus van Anastasia, vertonen veel overeenkomsten.<sup>128</sup> De documentairemakers stellen zich vervolgens de vraag of het dan niet Anastasia, maar Maria was die in 1918 aan de dood ontsnapte. Het is immers nooit met zekerheid duidelijk geworden welke groothertogin ontbrak in het graf. Hiermee krijgt het mysterie een nieuwe wending. De film illustreert hoe het mysterie in elke text weer een nieuwe invulling krijgt. Door de ontbrekende lichamen in het graf blijft het mysterie van Anastasia dus ook in de jaren negentig in woord en beeld voortbestaan.

In 1997 verscheen het mysterie van Anastasia voor het eerst als tekenfilm: ANASTASIA (regie: Don Bluth en Gary Goldman), geproduceerd door filmmaatschappij 20th Century Fox. De tekenfilm is een variatie op Litvaks film ANASTASIA uit 1956, waarbij het verhaal steeds verder van het verhaal van Anna Anderson komt te staan. In de animatiefilm komen geen directe verwijzingen naar haar bestaan meer voor. De tekenfilm vertelt hoe Anastasia ontsnapt aan haar executie, op de hielen gezeten door een wraakzuchtige Rasputin. Ze wordt als jonge vrouw met geheugenverlies voor het karretje gespannen van de zwendelaar Dimitri om de beloning van Anastasia's grootmoeder binnen te halen. Uiteindelijk wordt ze in Parijs herenigd met haar grootmoeder en komt haar geheugen helemaal terug. Na voorgoed afgerekend te hebben met Rasputin leeft ze vervolgens lang en gelukkig met Dimitri, wiens listen vergeven worden. Het verhaal van de tekenfilm is dus niet zozeer een vertelling van het leven van Anna Anderson, maar een bewerking van de film van Litvak, aangevuld met Anastasia's strijd tegen Rasputin.

Naast de vele variaties op de ontsnappingsverhalen zijn er ook tegengeluiden. In 1967 publiceerde historicus Robert K. Massie zijn boek *Nicholas and Alexandra: The Story of the Love that Ended an Empire*. Het boek bestudeert alle politieke en privé-omstandigheden van Nicolaas en Alexandra en analyseert hoe de opeenvolging van gebeurtenissen kon leiden tot de ondergang van de Romanov-dynastie. Volgens Massies onderzoek stierf Anastasia in 1918. Een verfilming van het boek liet niet lang op zich wachten. Op 13 december 1971 ging de Engelse productie NICHOLAS AND ALEXANDRA in première. De film werd genomineerd voor zes *Academy Awards* in 1972 en verzilverde er twee. De

---

<sup>128</sup> "A Princess In The Family?", <http://www.abc.net.au/gnt/history/Transcripts/s1227254.htm>, bezocht op 15 mei 2007.

film behandelt de hoofdlijnen uit Massies boek en eindigt met de moord op de familie Romanov. In 1995 bracht Massie een aanvulling uit op zijn boek *Nicholas and Alexandra*. Het vervolg, getiteld *The Romanovs: The Final Chapter*, behandelt in vier delen de ontdekking van de overblijfselen van de Romanovs, het mysterie rond Anna Anderson, de verhoudingen binnen de Romanov familie na 1918 en een uitgebreide beschrijving over de laatste 78 dagen van het Romanov-gezin in het Ipatiev-huis in 1918. Al deze informatie was nog niet bekend toen Massie zijn eerste boek publiceerde. Met het nieuwe boek sluit hij zijn onderzoek af, waarbij hij benadrukt dat het onmogelijk is dat Anastasia aan haar executie ontsnapt is. Volgens Massie is het hele gezin omgebracht en was Anna Anderson gewoon een zeer verwarde vrouw.<sup>129</sup> Naast Massie publiceerden historici John Klier en Helen Mingay in 1995 hun eigen onderzoek naar Anastasia, in een boek getiteld *The Quest for Anastasia: Solving the Mystery of the Lost Romanovs*, dat de theorie bevestigt dat Anna Anderson een Poolse fabrieksarbeidster was. De boeken van de Russische toneelschrijver en historicus Radzinsky (*The Last Tsar*, 1992) en van historicus Ferro (*Nicholas II: Last of the Tsars*, 1993) spreken dit zoals gezegd tegen. Zij geloven beiden in de mogelijkheid dat Anastasia ontsnapt zou kunnen zijn.

Ook in de 21<sup>ste</sup> eeuw leeft Anastasia voort in culturele uitingen. Niet alleen in films en op toneel, maar ook in een nieuw medium, het computerspel. De *role-playing game* SHADOW HEARTS II uit 2004 speelt zich af tijdens de Eerste Wereldoorlog en kent verschillende verhaallijnen. In één van deze verhalen is *Princess Anastasia Romanov* een actieheldin die het op moet nemen tegen Rasputin nadat hij haar onder hypnose bijna haar broertje Alexei heeft laten vermoorden. Naast de films en games over Anastasia verschenen er ook nieuwe boeken, onder andere een kinderboek met uitleg over het leven van Anastasia en een roman waarin de ontsnapping van Anastasia en Alexei het uitgangspunt voor een detectiveverhaal is. Een cultuuruiting die nog buiten beschouwing is gebleven is de popmuziek. Ook hier zijn sporen te vinden van de legende van Anastasia, onder andere in de muziek van Pat Boone, The Rolling Stones, Kevin Hearn en Tori Amos.

Naast Anastasia is de historische figuur Rasputin een terugkerend personage in boeken en films over de ondergang van tsaristisch Rusland. Net als Anastasia is hij omgeven door mysterie wat, net als bij Anastasia, tot uiting komt in de boeken en films die er over hem verschenen. De meest controversiële film over hem was RASPUTIN AND THE EMPRESS uit 1932, één van de eerste geluidsfilms, geregisseerd door Richard Boleslavsky met John Barrymore in de rol van Rasputin. De film vertelt over de grip die Rasputin op de familie Romanov kreeg. Kindster Anne Shirley speelt in deze film de rol van Anastasia, maar het is slechts een bijrol. In de film wordt Rasputin vermoord door Prins Paul Chegodieff nadat hij Chegodieffs vrouw verkracht. Het echtpaar Felix en Irina Youssopov begon om deze reden een rechtszaak tegen producent MGM. Youssopov, de echte moordenaar van Rasputin, op wie het personage van Chegodieff gebaseerd was, wilde een schadevergoeding vanwege de suggestie dat Rasputin zijn vrouw verkracht zou hebben. De Youssopovs werden in het gelijk gesteld en ontvingen een grote som geld van MGM. Als gevolg hiervan kregen alle films in het vervolg de disclaimer "*This motion picture is a work of fiction. The characters and events are fictitious. Any*

---

<sup>129</sup> Massie, *The Romanovs: The Final Chapter*, 251.

*similarity to actual persons, living or dead, is purely coincidental.*<sup>130</sup> Met deze disclaimer distantieert de film zich van enige overeenkomst tussen de fictieve personages en bestaande personen. RASPUTIN AND THE EMPRESS was niet de enige film die de invloed van Rasputin op het tsarenpaar verfilmde. Er verschenen door de jaren heen veel films over het leven van Rasputin, waaronder LA TRAGÉDIE IMPÉRIALE (1938), een Franse versie van Rasputins inmenging in het Russische hof, RASPUTIN: THE MAD MONK (1966) met Christopher Lee in de rol van Rasputin, J'AI TUÉ RASPOUTINE (1967), gebaseerd op de biografie van Felix Youssopov, AGONIYA (1981), één van de eerste Russische producties over het leven van Rasputin en RASPUTIN (1996) met Patricia Kovács in een bijrol als Anastasia.<sup>131</sup> Deze en andere films namen het, net als in de verfilmingen van het verhaal van Anastasia, niet heel nauw met de geschiedenis en zijn vaak overdreven vertoningen van Rasputins uitspattingen aan het Russische hof, zijn relatie tot de tsarenfamilie en de moordaanslag. De films zorgen er wel voor dat de mythische krachten van Rasputin tot de verbeelding blijven spreken en de naam Rasputin in herinnering blijft.

Negentig jaar na de moord op de familie Romanov leeft de herinnering aan Anastasia nog steeds voort in vele verschillende mediavormen en kan het hedendaags publiek nog op allerlei manieren in aanraking komen met de geschiedenis van Anastasia en haar familie. Ook al bleek Anna Anderson uiteindelijk geen Romanov te zijn, haar levensverhaal heeft er wel voor gezorgd dat Anastasia in allerlei cultuuruitingen herinnerd wordt. De historische figuren Anastasia en Anna Anderson lijken voorgoed met elkaar verbonden te zijn.

Het doel van mijn onderzoek is om aan te tonen dat het schriftelijke en het filmische discours niet los van elkaar bestaan zoals Rosenstone beweert, maar elkaar beïnvloeden: ze vullen elkaar aan, spreken elkaar tegen en resulteren weer in nieuwe teksten. Dit gebeurt niet alleen intermediaal; ook binnen de verschillende mediavormen worden verschillende visies op de geschiedenis verteld. In beide mediavormen wordt de mythe van Anastasia's ontsnapping zowel in stand gehouden als aangevochten. Voor mijn onderzoek heb ik een selectie gemaakt uit de zojuist beschreven teksten en was ik afhankelijk van de beschikbaarheid. Om eenheid in mijn vergelijking te houden heb ik gekozen voor vier beschikbare teksten die dezelfde invalshoek behandelen, te weten het mysterie omtrent de executie van Anastasia Romanov. Alle vier de teksten geven een verklaring voor de oplossing van dit vraagstuk. Elke tekst geeft verschillende oorzaken en motieven. Ik analyseer hoe de boeken en de films zich positioneren ten opzichte van elkaar om te onderzoeken of deze posities bepaald worden door de specifieke eigenschappen van de mediavorm. De onderliggende intertextualiteit van de verschillende

---

<sup>130</sup> Hal Erickson, "Rasputin and the Empress", in *All Movie Guide*, [http://movies2.nytimes.com/gst/movies/movie.html?v\\_id=40349](http://movies2.nytimes.com/gst/movies/movie.html?v_id=40349), bezocht op 15 mei 2007.

<sup>131</sup> Twee films over Rasputin, *THE FALL OF THE ROMANOFFS* (regie: Herbert Brenon) en *RASPUTIN, THE BLACK MONK* (regie: Arthur Ashley), verschenen beide al in 1917, vlak na Rasputins moord en een jaar voordat de Tsarenfamilie geëxecuteerd werd. Het nieuwe medium film was in die tijd al naarstig op zoek naar sensatie en speelde graag in op actuele gebeurtenissen om mensen naar de film te lokken. Volgens recensent Hal Erickson ging het hierbij dan vooral om de sensatie en was de historische waarheid van minder belang (bronvermelding: zie voetnoot 130). *THE FALL OF THE ROMANOFFS* is gebaseerd op de verhalen van de Russische monnik Iliodor, de rivaal van Rasputin. De film behandelt de gebeurtenissen van de komst van Rasputin aan het Russische hof tot aan het aftreden van Tsaar Nicolaas II. *RASPUTIN, THE BLACK MONK* vertelt een fictief verhaal waarin Rasputin de rechterhand van de Tsaar is, die na de moord op Rasputin aftreedt omdat hij niet zonder Rasputins hulp kan regeren. Beide films geven Rasputin een sleutelrol in de ondergang van de Romanov-dynastie en versimpelen hiermee de geschiedenis. De historische figuur Rasputin was een jaar na zijn dood al een gevierd Hollywoodpersonage.

films en boeken is een tweede laag in mijn onderzoek, die al enigszins naar voren is gekomen in de bespreking van de representatie van Anastasia in woord en beeld. De wisselwerking tussen de verschillende teksten zal in de analyse nog verder uitgewerkt worden. De boeken en films staan namelijk niet los van elkaar, maar zijn vaak ontwikkeld vanuit teksten die eerder over Anastasia verschenen. Dit maakt de analyse en het onderscheid tussen woord en beeld complexer, wat het punt dat ik wil maken onderstreept.

Voor de analyse van Anastasia's ontsnapping heb ik gekozen voor Peter Kurths biografie *Anastasia: The Riddle of Anna Anderson* (1983). Van de drie biografieën is deze het meest gedetailleerd en volledig. Kurth weegt de informatie die voor en tegen Anderson spreekt nauwkeurig af, maar vanaf het begin is duidelijk dat hij de lezer wil overtuigen van zijn geloof dat Anderson niemand anders dan Anastasia kan zijn. Kurths biografie werd door de Engelse schrijver en Ruslandkenner D.M. Thomas geprezen voor de volledigheid van het onderzoek. Thomas geeft aan dat Kurth er in geslaagd is voor de eerste keer het complete verhaal van Anna Anderson te vertellen.<sup>132</sup> Omdat dit boek haar hele verhaal vertelt, inclusief uitgebreide verklaring van haar ontsnapping en Kurth bekend staat als meest serieuze aanhanger van Anderson, is dit boek het meest geschikt voor mijn analyse. Voor de film over de ontsnapping van Anastasia is mijn keuze gevallen op de tekenfilm *ANASTASIA* (1997). Deze film is het resultaat van de ontwikkeling van een verhaal dat via een krantenbericht, toneelstuk en kostuumdrama een tekenfilm is geworden. Hiermee is de film enerzijds ver verwijderd geraakt van de historische waarheid van het originele krantenbericht, maar behoudt de film anderzijds toch een bepaalde claim van historiciteit door de verwijzingen naar de Romanov-geschiedenis. Deze dubbelheid is in de animatiefilm in sterkere mate aanwezig dan in de andere films en om die reden zeer geschikt voor mijn analyse.

De twee andere teksten voor mijn analyse zijn Robert Massies boek *The Romanovs: The Final Chapter* en de documentairefilm *ANASTASIA: DEAD OR ALIVE?*. Massie staat bekend als autoriteit op het gebied van de Romanov-geschiedenis, vandaar dat ik zijn werk in mijn analyse wil betrekken. Mijn keuze voor de documentaire is gebaseerd op het intertextuele karakter ervan. Er wordt verwezen naar de fictiefilms over Anastasia, de biografie van Kurth en het onderzoek van Radzinsky. Ook wordt er stilgestaan bij de levensloop van zowel Anastasia als Anna Anderson. Hierdoor geeft de documentaire een zeer compleet beeld van het mysterie. Beide teksten bevestigen dat Anastasia in 1918 vermoord is. Zowel Massies boek als de documentaire tonen aan de hand van wetenschappelijk onderzoek aan dat Anderson en Anastasia twee verschillende personen waren. Hoewel er meer boeken en films bestaan die dit beweren, heb ik specifiek voor deze twee teksten gekozen omdat hun conclusies zeer stellig zijn. Ze laten geen twijfel bestaan over de mogelijkheid dat Anderson Anastasia was.

---

<sup>132</sup> D.M. Thomas wordt aangehaald op de achterkant van Kurths boek.

## 2.4. Analyse

### 2.4.1. Biografie *Anastasia: The Riddle of Anna Anderson* (1983)

#### A. Genesis

Peter Kurth (1953), één van de trouwste Anderson-aanhangers, schreef na zijn studie Engels aan de Universiteit van Vermont de biografie *Anastasia: The Riddle of Anna Anderson*. Het boek was zijn debuut als schrijver en biograaf. Hij was geïnteresseerd in de Romanov geschiedenis en heeft zich vanaf 1970 beziggehouden met het verhaal van Anna Anderson.<sup>133</sup> Vanaf zijn eerste ontmoeting met Anderson, eind jaren zeventig, geloofde hij dat er iets bijzonders aan haar was. Hij is er altijd van overtuigd geweest dat ze Anastasia was. Kurth heeft door zijn boek en zijn strijd voor haar erkenning veel media-aandacht gekregen. Hij werkte mee aan verschillende documentaires, deed gastoptredens in talkshows en gaf veel interviews aan kranten en tijdschriften. In 1986 werd *Anastasia: The Riddle of Anna Anderson* verfilmd als tweedelige televisieserie met de iets afwijkende titel ANASTASIA: THE MYSTERY OF ANNA.

In het voorwoord van zijn boek legt Kurth uit hoe hij geïnteresseerd raakte in Anna Anderson. In eerste instantie was hij gefascineerd door de Romanov-geschiedenis: het leven van Nicolaas en Alexandra, het Rasputin schandaal en de Russische Revolutie. Hij wist dat er door de jaren heen verschillende personen waren geweest die claimden kinderen van de vermoorde Tsaar te zijn. Hij vermoedde dat Anderson één van de bekendste van deze personen was, maar dit veranderde toen hij zich begon af te vragen hoe het kon dat het Hoge Gerechtshof in Duitsland een uitspraak moest doen over de identiteit van een vrouw die door de familie van de Tsaar al decennia lang als een oplichtster gezien werd. Als haar zaak door het Hoge Gerechtshof serieus genomen werd, dan moest er wel iets bijzonders aan de hand zijn. Kurth besloot dit uit te werken en schreef een boek waarin hij bewijzen presenteerde dat Anderson Anastasia was. Toen het boek af was, besepte Kurth dat het nog lang niet het complete verhaal was. Veel van het gebruikte materiaal was achterhaald en bleek al herzien te zijn. Achteraf gezien vindt Kurth zijn eerste boek enigszins simpel, naïef en beledigend naar sommige partijen. Hij had het verhaal van Anderson te eenzijdig belicht en hierdoor belangrijke informatie genegeerd. Kurth besloot opnieuw aan het boek te gaan werken. Hij reisde naar Europa om meer onderzoek te doen. Hij las onder andere de manuscripten van Andersons advocaten, documenten uit de archieven van Serge Botkin en het manuscript van Dominique Auclères, een Franse journaliste die het hele proces volgde. Daarnaast bestudeerde hij verschillende getuigenissen van personen die Anderson gekend hadden. Met de nieuwe informatie stelde hij een vollediger beeld samen van het mysterie van Anna Anderson, over de periode van 1918 tot en met 1983. Zijn boek was nu voltooid. Kurth presenteert een visie die de lezer ervan probeert te overtuigen dat Anderson daadwerkelijk Anastasia Romanov is. Met het boek belicht Kurth de versie van de geschiedenis die in de jaren zestig

---

<sup>133</sup> Kurth, vii.

werd afgedaan als speculatie en geroddel.<sup>134</sup> Kurth gaat uit van het reeds omstreden gegeven dat Anastasia ontsnapte aan haar executie en de rest van haar leven veroordeeld was tot een strijd om haar identiteit te bewijzen. Zijn boek heeft als doel de geschiedenis van Anastasia's dood te weerleggen. Door uit te leggen hoe Anderson in haar leven werd tegengewerkt, verklaart Kurth waarom zij niet de erkenning kreeg die ze behoorde te krijgen.<sup>135</sup>

## B. Synopsis

Op de achterkant van het boek wordt de inhoud gepresenteerd aan de hand van een vraag: *"Was Anna Anderson truly the Grand Duchess Anastasia, the only surviving daughter of the murdered Tsar Nicholas II?"* Deze vraag is het uitgangspunt van het boek. Het boek richt zich op Anna Anderson en al de personen om haar heen die strijden om hun gelijk aan te tonen. In het voorwoord van zijn boek vat Kurth het verhaal als volgt samen:

*"Anastasia is a story about refugees. It is about people unanchored, blinded by a past they needed to believe was perfect, holding very deep grudges, and immobilized by uncertainty. [...] Finally, above all, it is the story of a family in crisis, a once-mighty dynasty confronted with a problem its laws and tradition could not comprehend, a family decimated in the Russian Revolution, scattered in exile, and asked to accept as authentic a broken, unstable, and recriminatory woman whom few could bring themselves to acknowledge as sane, let alone as the sole heir of the Tsar."*<sup>136</sup>

Deze vrouw, Anna Anderson, is de spil in het mysterie dat ontstond toen zij beweerde groothertogin Anastasia Romanov te zijn. Het boek presenteert dit mysterie als een sprookjesachtig raadsel. Ook de omslag van het boek is hierop gericht: de geschiedenis van Anna Anderson wordt aangeboden als spannend mysterie. Op de omslag is een portretfoto van de achtjarige Anastasia uit 1909 te zien, met daaronder haar naam, geschreven in sierlijke letters. Achterop het boek wordt het raadsel aangedikt door de teksten *"the most dramatic unsolved mystery of the century"* en verschillende citaten uit recensies. Zo schrijft de *Chicago Sun - Times* *"one reads the story through to the bitter end, absolutely mesmerized."* De *Los Angeles Times* omschrijft het boek als *"a marvelous, thoroughly engrossing and gripping sifting of the facts... A spellbinder."* De omschrijvingen lijken meer te verwijzen naar een spannende roman dan naar een historisch werk. Ook in schrijfstijl doet het boek in sommige opzichten denken aan een roman, hier kom ik later op terug.

Het boek is opgedeeld in vier delen, waarbij de verschillende identiteiten van Anderson de delen afbakenen. De delen heten *Fräulein Unbekannt*, *Frau Tschaikovsky*, *Mrs. Anderson* en *Anastasia*. Aan de hand van deze vier namen wordt de geschiedenis van Anderson verteld. Hoe ze als onbekende

---

<sup>134</sup> Massies boek *Nicholas and Alexandra* (1967) wordt door historici beschouwd als de erkende geschiedenis.

<sup>135</sup> Kurth, ix.

<sup>136</sup> Ibidem, ix.

vrouw gered werd en in een Berlijns sanatorium geplaatst werd, waar ze vervolgens verklaarde Anastasia Romanov te zijn. Ze beweerde getrouwd te zijn met de inmiddels overleden Alexander Tschaikovsky, die haar van de executie redde. Door haar beweringen wordt wereldnieuws. Nadat ze onderdak krijgt aangeboden door een Russische emigrant in New York reist ze naar Amerika en neemt daar, om de pers te ontwijken, de naam Mrs. Eugene Anderson aan. Ze behoudt de naam Anderson bij haar terugkomst in Duitsland, waar ze als kluizenaar verder leeft in het Zwarte Woud. Uiteindelijk, wanneer ze na het verliezen van de rechtszaken opnieuw naar Amerika vertrekt, huwt ze Dr. John Monahan en neemt ze officieel de naam aan van Anastasia Monahan. Ook al is haar identiteit wettelijk niet bewezen, Anderson weet wie ze is.

Veel personen hebben zich bemoeid met het vaststellen van Andersons identiteit. Anderson werd regelmatig bezocht door allerlei personen die Anastasia gekend hadden, of die kennis hadden van de protocollen van het Russische hof. Iedereen wilde haar spreken om te achterhalen of ze informatie wist die niemand anders kon weten en of ze qua uiterlijk op de groothertogin leek. In veel gevallen waren er onverklaarbare overeenkomsten, maar de personen die Anastasia het best hadden gekend, onder andere haar familieleden, leraren en kindermisjes, waren niet overtuigd van haar identiteit. De rechtszaken die volgden wezen haar claim tot twee maal toe af, totdat in 1970 in hoger beroep het Hoge Gerechtshof van Berlijn de zaak als *non liquet* afdeed: geen van de partijen kreeg gelijk. Er was niet genoeg bewijs dat Anderson Anastasia was, maar er kon ook niet bewezen worden wie ze dan wel was. De geruchten dat ze de Poolse Franziska Schanzkowska zou zijn, werden in de rechtszaal niet hard gemaakt. Anderson bleef voor de wet zonder identiteit. De tegenstanders waren opgelucht, de voorstanders bleven hun strijd voortzetten.

Kurths boek is binnen het aanbod van teksten over Anastasia één van de meest overtuigende boeken. De Anderson biografie uit de jaren vijftig is vooral gericht op de verklaringen in de rechtbank, waarmee geen duidelijk beeld ontstaat van het leven dat ze leidde. De biografie van Lovell is wetenschappelijk slecht onderbouwd en om die reden onbetrouwbaar. Kurth belicht in zijn boek beide kanten van het mysterie, maar in zijn betoog wordt duidelijk dat hij hierbij geen objectieve houding aanneemt. Hij gebruikt de argumenten van de tegenstanders alleen om ze later ongeloofwaardig te maken of in twijfel te trekken. Doordat Kurth Anderson persoonlijk kende en volledig overtuigd was door haar, is zijn subjectieve visie te begrijpen. Hierdoor is zijn verhaal overredend, maar wel bevooroordeeld.

Toen in 1994 via DNA-testen bleek dat Anderson geen familie van de familie Romanov kon zijn, wilde Kurth dit niet accepteren en publiceerde hij een artikel over de onbetrouwbaarheid van de uitslagen.<sup>137</sup> Kurth wil niet geloven dat Anderson Franziska Schanzkowska was en blijft wijzen op de overeenkomsten tussen Anderson en Anastasia.

### *Verhaalstructuur en moraal*

De opbouw van het boek van Kurth is chronologisch. Het verhaal ontwikkelt zich vanaf 1920,

---

<sup>137</sup> Het artikel is te lezen op: <http://www.peterkurth.com/ANNA-ANASTASIA%20NOTES%20ON%20FRANZISKA%20SCHANZKOWSKA.htm>, bezocht op 15 mei 2007.

beginnend met de zelfmoordpoging van Anderson en haar opname in het Dalldorf sanatorium. Het boek eindigt aan het begin van de jaren tachtig, wanneer Anderson een icoon ontvangt van de inmiddels heilig verklaarde familie Romanov. Kurth vertelt de tussenliggende geschiedenis zeer uitgebreid en behandelt hierbij opeenvolgend alle belangrijke gebeurtenissen uit Andersons leven. De eerste twee delen, *Fräulein Unbekannt* en *Frau Tschaikowsky*, gaan tot in detail in op al haar ontmoetingen en reizen. Het derde deel, *Mrs. Anderson*, is vooral gericht op de rechtszaken. De afwikkeling van het verhaal wordt behandeld in het vierde deel, *Anastasia*.

De vertelling past binnen de verhaalopbouw die Rosenstone kenmerkend aan film vindt. Volgens Rosenstone vertelt film een verhaal vanuit één perspectief met één ontwikkeling. Uit de structuur van Kurths boek blijkt dat deze opbouw ook in boekvorm bestaat. Rosenstones ideeën zullen dus bijgesteld moeten worden. Kurth beschrijft de ontwikkeling van Anderson op eenzelfde wijze als een filmverhaal dat doet. Andersons bewering dat ze Anastasia is, waarmee de strijd voor haar identiteit begint, is het eerste wendingspunt van het verhaal. De uitspraak van het Hoge Gerechtshof in Berlijn, waarin haar claim definitief wordt afgewezen, is het tweede. Andersons vertrek naar Amerika en haar daaropvolgende huwelijk met Dr. Monahan vormt de afwikkeling van het verhaal. Rosenstone heeft bij het ontwikkelen van zijn ideeën te kort stilgestaan bij het feit dat niet alleen filmverhalen, maar bijna alle verhalen op deze manier zijn opgebouwd.

Een duidelijke moraal is te vinden in het voor- en nawoord van Kurth. Hierin benadert hij het onderwerp op een meer filosofische manier. Hij vraagt zich af wat er nodig is om te bewijzen wie je bent. “[T]rue identity rests on more than a set of missing fingerprints”, stelt Kurth vast. Hij wil laten zien dat niet alleen de wettelijke kant van het verhaal moet gelden, maar ook de persoonlijke kant.<sup>138</sup> De wetenschap kan veel vraagstukken oplossen, maar er blijven nog steeds vragen over het leven van Anderson bestaan. Het mysterie van Anastasia zal om die reden waarschijnlijk nooit helemaal opgelost kunnen worden. Haar geschiedenis zal nooit eenduidig zijn. Kurths boek laat zien dat niet alleen films, maar ook boeken een subjectieve weergave van het verleden kunnen laten zien.

### *Individualisering*

In Kurths boek is sprake van een grote mate van individualisering van de geschiedenis, het is een biografie. Het boek vertelt de ondergang van de Romanov-dynastie en de nasleep ervan vanuit het perspectief van Anderson. Binnen deze vertelling gaat Kurth ervan uit dat Anderson daadwerkelijk Anastasia is en dat alles wat zij heeft meegemaakt de geschiedenis van Anastasia is. De periode van Anastasia's leven vóór 1918 wordt toegelicht in het voorwoord van het boek. Andersons verhaal wordt door Kurth als een persoonlijke geschiedenis verteld met veel aandacht voor haar psyche en haar karakter. Hiermee is het een emotionele vorm van geschiedschrijving. Anderson is het hoofdpersonage en hiermee is het een sterk geïndividualiseerde vertelling van de geschiedenis. In deze vertelling bevechten de voorstanders en de tegenstanders elkaar, terwijl Anderson zelf de strijd om erkenning van haar identiteit op een passieve manier voert. Anderson wordt regelmatig aangehaald in het boek, vaak met kenmerkende uitspraken als *“I know perfectly well who I am; I don't need to prove it in any*

---

<sup>138</sup> Kurth, ix.



*court or law.*"<sup>139</sup> Hiermee is ze een passieve hoofdpersoon: de ontwikkeling van het verhaal komt voort uit het handelen van anderen. Tegelijkertijd wil Kurth hiermee aantonen dat Anderson niet op sensatie uit was. Ze wilde gewoon haar leven voortzetten, maar door alle aandacht die ze kreeg kwam ze hier eigenlijk niet aan toe.

Kurth gebruikt een simpele maar opvallende manier om de lezer ervan te overtuigen dat Anderson in zijn ogen Anastasia is. In het boek spreekt hij niet over Anderson, maar over Anastasia. Op deze manier manipuleert Kurth de lezer.

De individualisering van de geschiedenis heeft ook consequenties voor de objectiviteit van het boek. Alle gebeurtenissen in het boek worden beschreven vanuit het perspectief van Anderson en verklaard vanuit haar karakter. De persoonlijke geschiedenis komt heel duidelijk naar voren. Hierdoor is het boek als biografie erg geslaagd, maar is het wel een biografie met een subjectieve toon.

### *Afsluiting*

In het voorwoord van zijn boek maakt Kurth duidelijk dat de geschiedschrijving een vergissing heeft begaan door Anastasia dood te verklaren:

*"[F]rom the biographer of the Tsar's sister we hear: "Eighteen bayonet marks embedded in the flooring of the cellar marked the spot where the horrified young girl writhed her last." "Writhed her last." Here the story of Grand Duchess Anastasia concludes in the eyes of accepted history."*<sup>140</sup>

Volgens de geaccepteerde geschiedenis is Anastasia dood. In Kurths ogen niet. In zijn boek wil Kurth de dood van Anastasia weerleggen door bewijs te leveren dat Anderson niet alleen fysiek veel op Anastasia lijkt, maar ook nog eens tot in detail het dagelijks leven aan het Russische hof kon navertellen.

Het boek presenteert het verhaal als een afgesloten geheel: ook al wordt Anderson door de rechtbank niet erkend als Anastasia, Kurth heeft genoeg bewijs aangedragen om te doen geloven dat er een mogelijkheid bestaat dat de vrouw toch de groothertogin is. In het nawoord, geschreven na de dood van Anderson, spreekt Kurth toch zijn twijfels uit over de afronding van het mysterie. Naar aanleiding van de dood van Anderson schrijft hij het volgende: *"That, then, is "the end of the story," although I will admit that I, in common with many people who have written me since the publication of this book, cannot help but wonder if a definitive period will ever be put to it."* Dit had Kurth goed voorzien, want in de jaren negentig, toen de Romanov skeletten ontdekt werden en er DNA-testen gedaan konden worden, kreeg het verhaal van Anderson een vervolg. Door dit vervolg is het boek gedateerd. Het presenteerde een overtuigende visie, zo blijkt ook uit de recensies op de achterkant van het boek, maar zoals Kurth zelf al voorzag was het verhaal van Anderson niet afgerond toen Kurth de laatste letter van zijn boek typte.

---

<sup>139</sup> Ibidem, 318.

<sup>140</sup> Kurth, xiv.

### *Dramatisering*

Kurth maakt gebruik van enkele stijlvormen om het verhaal te dramatiseren, onder andere door in sommige passages citaten te gebruiken. Er zijn telefoongesprekken, transcripties en telegram-correspondenties bewaard gebleven die Kurth in dialogvorm in zijn boek verwerkt. Een voorbeeld hiervan is te vinden in het hoofdstuk over Andersons verblijf in New York. Kurth gebruikt een opgenomen gesprek om haar positie daar duidelijk te maken:

*"The people whom I was brought in contact with at Miss Jennings' were not interested in any of the things I was interested in," said Anastasia, "nor I in their interests. To most of them I was some sort of exhibition animal. When a strange animal is brought into the zoo everybody rushes to see it. I was in the same position – they looked at me in the same way. [...] I was not for them a woman, I was a spectacle... I have had very trying experiences since 1918 – I had not much strength, I did what I could."*<sup>141</sup>

Door Anderson rechtstreeks aan het woord te laten raakt de lezer erg bij haar betrokken.

Ook gebruikt Kurth de volgende stijlform. Hij reconstrueert delen uit de geschiedenis door historische data samen te voegen met de psyche van Anderson en zo een korte scène te omschrijven. Dit doet Kurth bijvoorbeeld bij het beschrijven van de zelfmoordpoging van Anderson:

*"She never knew how she got to the Bendler Bridge or exactly what she thought would happen when she fell the short distance into the river below. The plunge itself she could not recall. She only remembered staring at the water and reflecting that water had always fascinated her, that she had always wanted to know "what lived beneath". From that moment it was out of her hands. She awoke sputtering, drenched, shaking with the cold, and aware of a great commotion around her. There were policemen everywhere, a crowd had gathered, and people were shouting. Suddenly she realized that they were shouting at her, and right then, lying on the embankment of the Landwehr Canal, she made a decision: she would not answer. It was nine o'clock on the evening of Tuesday, February 17, 1920."*<sup>142</sup>

Door deze stijlvormen te gebruiken is Kurth in staat het innerlijke conflict van Anderson uit te leggen en tegelijkertijd een bepaalde spanning te creëren die doet denken aan psychologische thrillers. Hiermee wordt de geschiedschrijving een meer individuele, psychologische geschiedschrijving, die afwijkt van de traditionele vormen. Deze vorm past wel binnen de nieuwe ontwikkelingen op het gebied van geschiedschrijving in de afgelopen eeuw.

---

<sup>141</sup> Kurth, 243.

<sup>142</sup> Ibidem, 3-4.

### *Verbeelding van het verleden*

Kurth combineert het beschrijven van Andersons karakter met beschrijvingen van historische locaties en ontwikkelingen. Een goed voorbeeld hiervan is de manier waarop hij de periode introduceert waarin Anderson als kluizenaar leefde in het Duitse Zwarte Woud:

*"The reporters who streamed through Unterlengenhardt [Andersons woonplaats, LT] during the 1950s [...] gathered one and all around a dilapidated wooden hut some few hundred yards off the main road, diagonally behind the village inn. During World War II this one-story cabin had served as army barracks, but now, in peacetime, it was virtually smothered in a variety of brambles, fences, creeping vines, weeds, and wild shrubbery. The overgrowth had gotten so bad that after a few years nothing could be seen of the barracks but the rusted chimney pipe puffing its smoke into the air. Even the dwarf fruit trees that surrounded the compound looked run-down, in need of repair."<sup>143</sup>*

Door de omgeving te beschrijven en te verwijzen naar historische gebeurtenissen als de Tweede Wereldoorlog wordt duidelijk in wat voor wereld Anderson leefde. Tevens wordt iets verteld over de manier waarop zij haar leven leidde. Haar woonomgeving staat symbool voor haar ongeregelde leven. Zo verbeelden de omschrijvingen niet alleen de tijdgeest, maar gebruikt Kurth ze ook om het karakter van Anderson te illustreren.

Kurth gebruikt een dertigtal zwart-wit foto's om vergelijkingen te maken tussen Anastasia en Anna Anderson, haar medestanders een gezicht te geven en de locaties uit Andersons leven te verbeelden. Door het gebruik van de foto's kan de lezer een beeld vormen bij de namen van alle personen en locaties uit het boek.

### *Geschiedenis als proces*

Het boek behandelt de loop van Andersons leven gedurende ruim zestig jaar en spreekt, in Kurths woorden, de geaccepteerde geschiedenis tegen. Kurth analyseert het bewijsmateriaal en hecht geloof aan de specifieke kennis die Anderson had van het privé-leven van het tsarengesin. Ook benadrukt hij de uiterlijke gelijkenissen tussen Anderson en de groothertogin. De biografie besteedt nauwelijks aandacht aan het verdere verloop van de geschiedenis gedurende deze zestig jaar. Politieke en maatschappelijke veranderingen in de twintigste eeuw (zoals de Amerikaanse *Great Depression* van de jaren dertig en de Tweede Wereldoorlog) spelen een ondergeschikte rol in dit historisch onderzoek. Het boek heeft dan ook niet als doel deze gebeurtenissen te beoordelen en te positioneren, maar ze wel aangestipt omdat ze indirect wel van invloed waren op het leven van Anderson.

De biografie is als psychologisch portret bedoeld, om de lezer te overtuigen van Andersons beweringen. Hoewel zowel de versie van de voorstanders als van de tegenstanders van Anderson

---

<sup>143</sup> Ibidem, 264.

belicht wordt, is het tijdens het lezen duidelijk dat Kurths visie in zijn ogen de enige juiste kan zijn. Hij verwijt de familie Romanov dat zij om egoïstische redenen Anderson verstoten hebben, om zo de Romanov-erfenis en de troonopvolging binnen hun eigen familietak te houden. Door op deze manier te handelen is volgens Kurth veel te vroeg de conclusie getrokken dat Anderson liegt. Kurth blijft dicht bij het persoonlijke drama van Anderson en laat hij de historische ontwikkelingen van de twintigste eeuw voor wat ze zijn. Wel heeft hij aandacht voor de manier waarop de alsmat groeiende media-aandacht steeds fanatieker werd in de berichtgeving over Anastasia, maar ook dit is slechts een zijspoor van het verhaal. De biografie laat het proces van ontwikkeling van Anderson zien, maar belicht alléén dit perspectief en laat de historische context achterwege.

### *C. Oordeel*

Kurths boek levert een bijdrage aan het discours van geschiedschrijving over Anastasia door de geaccepteerde geschiedenis van Anastasia's dood te weerleggen. Kurth wil met zijn boek de bewijzen leveren dat Anderson Anastasia is. Het boek is niet de eerste text die dit doet. De biografie is een combinatie van alle verschillende bronnen die dit in het verleden ook tot doel hadden. Door alle bewijzen in één biografie te combineren is het een overtuigend document geworden, dat de stem vormt van alle personen die niet geloven in de geaccepteerde geschiedenis van Anastasia. Dit sluit aan bij Rosenstones ideeën over *contesting history*: door middel van een film, of in dit geval een boek, is het mogelijk de officiële geschiedenis te ondervragen en een alternatieve visie op geschiedenis te presenteren. Als gevolg van Kurths boek werd Andersons verhaal opnieuw kenbaar gemaakt aan een groot publiek via de publiciteit die ontstond rondom het uitbrengen van het boek. Hierdoor hoopt Kurth meer medestanders te vinden en erkenning van Andersons identiteit te krijgen.

Kurth presenteert aan de hand van een uitgebreid karakterprofiel een psychologisch portret van Anderson, dat tegelijkertijd een zeer subjectieve versie van de werkelijkheid is. Kurth verwerpt alle claims van de tegenstanders van Anderson door ze te weerleggen met tegenargumenten. Hiermee creëert hij een geloofwaardig document dat de lezer ervan wil overtuigen dat Anderson groothertogin Anastasia Romanov is. Door middel van het gebruik van dialoog, het beschrijven van gebeurtenissen en ontmoetingen uit Andersons leven en het verbeelden van haar woonplaatsen, wordt dit karakter niet alleen verbonden met het verleden, maar ook tot leven gewekt. Deze stijkenmerken, die eerder doen denken aan de kenmerken van een roman dan aan de kenmerken van een geschiedenisboek, gebruikt Kurth om de lezer deel uit te laten maken van het leven van Anna Anderson en zich betrokken te laten voelen bij haar lot. Deze subjectieve vorm is voor een biografie niet ongewoon, maar is binnen het traditionele vakgebied van geschiedschrijving een nieuwe ontwikkeling. Het subjectieve uitgangspunt plaatst de biografie binnen de nieuwe stromingen in de geschiedschrijving. Rosenstone schaaft deze subjectieve vormen van geschiedschrijving onder *contesting history*. Hij verbindt deze rol specifiek aan film, omdat film volgens hem de geschiedenis kan ondervragen door de geaccepteerde geschiedenis in twijfel te trekken. Deze biografie is een voorbeeld van een manier waarop boeken dit ook doen. Het tegenspreken van de geschiedenis is zowel in film als op schrift mogelijk.

## 2.4.2. Historisch werk *The Romanovs: The Final Chapter* (1995)

### A. Genesis

Auteur Robert Massie (1929) studeerde moderne Europese geschiedenis aan de Universiteit van Oxford via de prestigieuze Rhodes-beurs. *The Romanovs: The Final Chapter* (Robert Massie, 1995) is, zoals de titel al suggereert, een deel van een groter geheel. Het is het afsluitende hoofdstuk op Massies debuut *Nicholas and Alexandra: The Story of the Love that Ended an Empire* dat verscheen in 1967. In het voorwoord van dat boek geeft Massie aan waarom hij geïnteresseerd is geraakt in de geschiedenis van de Romanovs. Zijn oudste zoon lijdt aan hemofilie en hierdoor voelde hij zich als ouder nauw verbonden met de zorgen van Nicolaas en Alexandra. Hij kwam met hun verhaal in aanraking door zijn achtergrond als historicus. Massie ziet de ziekte van Alexei als een belangrijke oorzaak van de ondergang van de Romanov-dynastie. Hierbij baseert hij zich op de uitspraak van Alexander Kerensky, de laatste minister-president van de Russische interim-regering van 1917. Kerensky zei ooit: als Rasputin er niet geweest was, dan was er ook geen Lenin geweest. Massie redeneert hierop door dat als er geen hemofilie geweest was, er geen Rasputin zou zijn geweest.<sup>144</sup> Dit zou betekenen dat de ziekte van Alexei indirect de ondergang van de Romanov-dynastie veroorzaakte. Zoals Massie zelf al aangeeft is dit misschien een beetje kort door de bocht, maar men is het inderdaad over eens dat de hemofilie van Alexei een grote druk op het leven van Nicolaas en Alexandra legde en hen beïnvloedde in hun doen en laten.

In het voorwoord van de herdruk van *Nicholas and Alexandra* uit het jaar 1999 kijkt Massie terug op de gebeurtenissen rondom het verschijnen van zijn boek aan het einde van de jaren zestig. Hij verbaast zich over de snelle ondergang van het communisme, iets wat in 1967 nog ondenkbaar was. Met *Nicholas and Alexandra* wilde hij ontdekken en uitleggen hoe de Romanov-dynastie ten onder is gegaan. Er was tot op dat moment nog geen poging ondernomen om het complete verhaal te vertellen. Massie is de eerste die alle verschillende kanten van de ondergang van de Romanov-dynastie met elkaar in verband heeft gebracht. Hierbij maakte hij gebruik van alle mogelijke bronnen die hij kon vinden, waaronder de correspondenties van de Tsaar, zijn moeder en de Tsarina, de dagboeken van Nicolaas en de boeken en memoires van politici en naasten van het tsarengezin. Nadat het boek voltooid was werd het een groot succes en volgden er veel boeken en films over hetzelfde onderwerp. Het boek werd verfilmd door Franklin J. Schaffner in 1971. Pas in de jaren negentig, na de val van het communisme, werd het boek in Rusland gepubliceerd. Met zijn boek uit 1995, *The Romanovs: The Final Chapter*, zet Massie dit onderzoek voort.

Van 1967 tot aan 1995 komt er veel nieuwe informatie over de ondergang van de Romanov-dynastie boven water. Om deze reden besluit Massie een *update* te schrijven, als het ware het laatste hoofdstuk van zijn boek uit 1967. Hiervoor verdiept hij zich opnieuw in alle bronnen, vooral vanwege de ontdekking van het Yurovsky-rapport, dat de laatste hoofdstukken van zijn oude boek in nieuw daglicht plaatst. In het nawoord van *The Romanovs: The Final Chapter* geeft Massie toe dat hij bij het

---

<sup>144</sup> "If there had been no Rasputin, there would have been no Lenin." Massie, *Nicholas and Alexandra*, xi.

schrijven van zijn eerste boek te veel geloof heeft gehecht aan Sokolovs conclusie dat alle lichamen vernietigd waren. Massie herlas het boek van Sokolov over het onderzoek uit 1919 en het boek van Pavel Bykov over de laatste dagen van Tsaar Nicolaas en reisde af naar Jekaterinenburg om alles met eigen ogen te zien.<sup>145</sup> Ook heeft Massie tientallen interviews met familieleden, onderzoekers, historici en wetenschappers gehouden om het boek compleet te maken. Voor het deel van het boek dat het mysterie van Anastasia behandelt heeft Massie zich ingelezen in alle literatuur over Anastasia en Anna Anderson.<sup>146</sup>

Het idee om het afsluitende deel te schrijven kwam dus voort uit de ontdekking van veel nieuw materiaal. Bijna veertig jaar nadat zijn eerste boek verscheen is er zoveel nieuwe informatie bekend geworden dat Massie ook veel nieuwe bronnen kon aanboren om zijn boek compleet te maken met het doel een volledige geschiedenis te vertellen over een belangrijk deel van de twintigste eeuw.

### *B. Synopsis*

Hoewel het boek *The Romanovs* getiteld is en voortborduurde op de moord op de familie Romanov zijn zij niet de hoofdpersonages in het hele boek. Alleen het vierde deel van het boek, getiteld *The Ipatiev House*, behandelt het leven van de familie tijdens hun laatste dagen in gevangenschap in Jekaterinenburg. In de eerste drie delen van het boek, die respectievelijk over de overblijfselen, Anna Anderson en de gevluchte leden van de familie Romanov gaan, staan telkens andere personen centraal. In het geheel is er geen hoofdpersoon aan te wijzen. Elk deel behandelt een verschillend perspectief.

Het eerste deel, getiteld *The Bones*, beschrijft alle ontwikkelingen van de nacht van de moord op de Romanovs in 1918 tot aan de plannen voor een officiële begrafenis in 1994. Een belangrijk deel van dit hoofdstuk wordt verteld vanuit het perspectief van Alexander Avdonin en filmmaker Geli Ryabov, die in 1979 het graf met de overblijfselen vinden. Ze baseerden zich bij het vaststellen van de locatie op aanwijzingen van de onderzoeken van Sokolov, Bykov en het Yurovsky-rapport. Nadat Massie uitgebreid de opgraving van de botten beschrijft, waarbij vastgesteld wordt dat er twee lichamen in het graf ontbreken, verlegt hij de focus naar de onderzoekers Dr. Sergei Abramov en Dr. William Maples die de identiteit van de stoffelijke resten vaststellen. Zij stellen beiden met zekerheid vast dat de overblijfselen inderdaad van de Romanovs zijn, maar worden het er niet eens over welke twee lichamen ontbreken. Voor beiden staat vast dat het lichaam van Alexei ontbreekt, maar Abramov is van mening dat Maria het tweede ontbrekende skelet is, terwijl Maples bewijs levert dat Anastasia ontbreekt. Massie geeft beide visies aandacht en laat uiteindelijk in het midden wie van de twee onderzoekers gelijk heeft. Wel geeft hij een verklaring voor de vermissing van de lichamen. Volgens

---

<sup>145</sup> Het Yurovsky rapport verscheen in *The Last Tsar: The Life and Death of Nicholas II* (New York: Doubleday, 1992), van schrijver en historicus Edvard Radzinsky. Het onderzoeksrapport van Nicholas Sokolov, *Enquête Judiciaire sur l'Assassinat de la Famille Impériale Russe*, werd in 1924 gepubliceerd. *The Last Days of Tsardom* van Pavel Bykov verscheen twee jaar later, in 1926, en was voor een groot deel gebaseerd op Sokolovs onderzoek.

<sup>146</sup> Massie las onder andere *Anastasia, the survivor of Ekaterinburg* (Harriet von Rathlef-Keilman, 1928), *La Fausse Anastasie: Histoire d'une prétendue grande-duchesse de Russie* (Pierre Gilliard en Constantin Savitch, 1929), *The Woman who Rose Again: The Story of Grand Duchess Anastasia* (Gleb Botkin, 1937), *Anastasia: The Riddle of Anna Anderson* (Peter Kurth, 1983) en *Anastasia: The Lost Princess* (James Blair Lovell, 1991).

het onderzoek van Sokolov en het Yurovsky-rapport zijn er namelijk twee lichamen verbrand, die van Alexei en, zo werd toen gedacht, Alexandra. Dit is volgens Massie dus het lichaam van een van de groothertoginnen geweest.

Het tweede deel, *Anna Anderson*, behandelt de claims van personen die beweren de executie van de Romanovs overleefd te hebben en in het bijzonder de geschiedenis van Anna Anderson. Massie gaat terug naar de redenen van deze claims. De berichtgeving na 1918 was onduidelijk en het was lange tijd niet helder of alleen Nicolaas of ook zijn hele gezin geëxecuteerd was. Massie beschouwt Andersons claim als de meest geloofwaardige. Hij vat Andersons levensverhaal samen en geeft aandacht aan haar voor- en tegenstanders. Uiteindelijk houdt Massie vast aan de DNA-bewijzen en voor hem is hiermee de zaak Anderson afgedaan: zij was niet Anastasia.

Deel drie, *The Survivors*, bespreekt de levens van de familieleden van Nicolaas na de revolutie. Massie legt uit welke leden er tijdens de revolutie vermoord werden, waarom er binnen de familie zoveel ruzie ontstaan is en wie de werkelijke troonopvolger is.

Het vierde deel, *78 days*, gaat terug in de tijd en schetst de periode van gevangenschap van de familie Romanov in het Ipatiev-huis. Aan de hand van de nieuwe informatie stelt Massie een beeld samen van de 78 dagen dat het gezin gevangen zat. Hij sluit het hoofdstuk af met een beschrijving van de laatste avond van de familie Romanov. Het hoofdstuk eindigt op het moment dat Alexandra haar ogen sluit om te gaan slapen.

Het boek is zoals gezegd een aanvulling op Massies eerdere boek. Waar dat boek het leven van de familie Romanov heeft besproken, gaat het nieuwe boek verder bij het moment dat de familie sterft. Alles wordt beschreven vanuit de vraag wat er nu precies gebeurd is met de familie en wat voor gevolgen dit heeft gehad. Voor mijn onderzoek is het tweede deel van het boek het meest interessant. Dit gaat specifiek over Anastasia en Anna Anderson. Massie is minder beïnvloed door de emotionele kant van Andersons drama dan bijvoorbeeld Peter Kurth. Doordat Massie ook andere kanten van de ondergang van de Romanov-dynastie bespreekt, wordt het verhaal van Anderson in een groter geheel geplaatst. Daardoor is Massie in staat aan te tonen dat er veel meer aanwijzingen zijn over het lot van Anastasia dan alleen de herinneringen van Anderson. De resultaten van verschillende onderzoeken naar de toedracht van de moorden en de uitslagen van de DNA testen geven voor Massie de doorslag dat Anastasia in 1918 is vermoord.

### *Verhaalstructuur en moraal*

De verhaalstructuur van Massies boek is niet chronologisch. Omdat de ondergang van de Romanov-dynastie vanuit vier verschillende perspectieven besproken wordt, kent elk van deze perspectieven zijn eigen structuur. Hiermee lijkt Massies boek Rosenstones punt over de afwijkende verhaalstructuur van film te onderstrepen. In film zou de indeling van Massies boek niet gehanteerd kunnen worden, omdat er te veel verschillende kanten van het verhaal aan bod komen. Er wordt zoveel informatie gepresenteerd dat het onmogelijk lijkt deze hoeveelheid informatie in een film te tonen. De verhaalstructuur van elk perspectief afzonderlijk is echter wel te vergelijken met de structuur die Rosenstone specifiek aan film toekent: een structuur met een begin-midden-einde indeling en een

moraal. Dit is niet verrassend. Elk verhaal bevat immers een boodschap en kent een begin en een einde. De volgorde van het boek is echter opvallend. Het eerste hoofdstuk van deel één beschrijft de executie van de familie Romanov, terwijl hun gevangenschap (deel vier), in de chronologie eerder plaatsvindt. Massie heeft ervoor gekozen dit niet als introductie, maar als afsluiter te gebruiken. Hierdoor eindigt het boek niet met de discussies over de begrafenis van de stoffelijke resten, maar met de laatste dagen van het tsarengesin. Dit levert een wrang en intiem portret op, dat een krachtiger slot is dan de begrafenis van de Romanovs.

De eerste drie delen van het boek behandelen de periode van 1918 tot 1994 vanuit verschillende invalshoeken. Deel één bespreekt het onderzoek naar de stoffelijke resten van de familie Romanov, deel twee onderzoekt de claims van Anderson en deel drie brengt de levens in kaart van de gevluchte Romanovs. De drie delen staan niet los van elkaar, want in ieder deel wordt direct en indirect verwezen naar gebeurtenissen uit de andere delen. Gekeken naar de chronologische verhaalstructuur is deel vier (de laatste dagen van het tsarengesin) de eigenlijke expositie en de executie het motorisch moment voor de eerste drie delen: de executie van de Romanovs is de aanleiding voor het uitgebreide onderzoek naar de overblijfselen van de familie (deel één), de claims van Anderson (deel twee) en de levensloop van de overige Romanov-familieleden (deel drie). Met de vondst van de overblijfselen worden de drie verhaallijnen afgerond: de Romanovs kunnen begraven worden, via DNA-onderzoek worden Andersons claims verworpen en is er duidelijkheid voor de familie.

Het boek heeft geen overduidelijke moraal, maar Massie neemt wel heel duidelijk een standpunt in. Massie heeft zichzelf de opdracht gegeven een zo nauwkeurig mogelijk beeld te schetsen van alle gebeurtenissen na de moord op Nicolaas II en zijn familie. Massie heeft een bepaald doel met zijn werk, dat hij toelicht in het nieuw geschreven voorwoord voor de herdruk van *Nicholas en Alexandra* uit 1999:

*"Today, at the beginning of a new century, discussion fades away over the institution of autocracy and the political mistakes of the last Tsar, while horror and compassion remain fresh over the manner in which Nicholas and his family were killed. During the months before they died, this husband, wife and five children behaved with exceptional courage and dignity. In the end, this is what has redeemed them in national and historical memory."<sup>147</sup>*

De ondergang van de Romanov-dynastie is voor Massie dus niet alleen een historisch gegeven, maar een menselijke tragedie die voor veel individuen grote gevolgen had. In de eerste plaats voor de familie Romanov, maar ook voor iedereen die door de moorden beïnvloed is. *The Romanovs: The Final Chapter* vertelt hun verhalen en reconstrueert welke bijdrage vele individuen leverden aan de loop van de geschiedenis en de herinnering aan het laatste tsarengesin.

---

<sup>147</sup> Massie, *Nicholas and Alexandra*, xi.



### *Individualisering*

Het boek *The Romanovs: The Final Chapter* behandelt de nasleep van de moord op de Romanovs als een geschiedenis waarin veel individuen een cruciale rol hebben gespeeld, zoals Yurovsky, Avdonin en Ryabov, Anderson en de nog levende leden van de familie Romanov zelf. Deze personen zorgen door hun acties, beweringen en ontdekkingen voor de ontwikkeling en voortgang van het verhaal. Toch spelen deze individuen in het boek een andere rol dan personages in een roman of film. In het boek draagt elke persoon zijn steentje bij aan het verhaal, maar wordt er weinig of niet stilgestaan bij hun karakter, ontwikkeling of achtergrond. Hun motieven om te handelen worden wel verklaard, maar meer vanuit een historisch dan vanuit een persoonlijk oogpunt. Hiermee wijkt het boek opvallend af van Massies eerdere werk. In *Nicholas and Alexandra*, zoals de titel al doet vermoeden, wordt er juist expliciet voor gekozen om het verhaal van dit echtpaar te vertellen. Massie maakt een gedetailleerde karakteranalyse van beide personen, door aan de hand van hun dagboeken en brieven verklaringen voor hun handelen te vinden. *Nicholas en Alexandra* kan beschouwd worden als biografie van het tsarenpaar. Het boek uit 1995 is een overzicht van allerlei personen die direct en indirect, soms pas decennia later, bij de levens van Nicholas en Alexandra betrokken zijn geraakt. De individualisering van de hoofdpersonen uit *The Romanovs: The Final Chapter* is ondergeschikt aan het grotere verhaal over de ondergang van de Romanov-dynastie, maar de individuen zijn wel de motor achter de ontwikkeling van het verhaal.

### *Afsluiting*

Waar het boek *Nicholas and Alexandra* nog enigszins een verhaal zonder duidelijk einde is, is met *The Romanovs: The Final Chapter* wat Massie betreft de geschiedenis van de familie Romanov definitief afgerond. De keuze voor de ondertitel *The Final Chapter* geeft al aan dat het voor Massie om een afsluitend werk gaat. Alle losse eindjes die in *Nicholas and Alexandra* nog niet met zekerheid bevestigd konden worden of na de ontdekking van nieuw materiaal herzien moesten worden, worden na dertig jaar alsnog aan elkaar geknoopt. Massie heeft van de verschillende versies van geschiedenis één verhaal samengesteld waarin alle kanten gehoord worden. In het mysterie omtrent Anastasia en Anna Anderson kiest Massie uiteindelijk voor de versie die, na het afwegen van de verschillende bronnen, in zijn ogen de meeste overtuigingskracht lijkt te bevatten: Anastasia overleed in 1918. De nieuwe informatie heeft Massie alleen maar zekerder gemaakt van zijn geloof. Toch heeft hij er niet voor gekozen de geluiden die dit tegenspreken te negeren. Massie is deze diversiteit aan verhalen niet uit de weg gegaan maar heeft, zoals te lezen is in het nawoord, veel aandacht besteed aan alle verschillende visies. Door de verschillende perspectieven te bespreken wordt het mysterie in een grotere context geplaatst. Massies boek geeft een brede visie op het mysterie van Anastasia en presenteert wat Massie betreft genoeg bewijzen om de geschiedenis van Anastasia na 75 jaar definitief af te ronden.

### *Dramatisering*

In zijn boek maakt Massie op enkele momenten gebruik van een romanachtige stijl om het verleden tot leven te wekken. Op de eerste pagina van het boek staan enkele recensies, waarbij *The Philadelphia Inquirer* schrijft: “*The Romanovs’ has the page-turning pace of a good detective story combined with impeccable historical scholarship.*” Het boek begint met de volgende passage:

*“At midnight, Yakov Yurovsky, the leader of the executioners, came up the stairs to awaken the family. In his pocket he had a Colt pistol with a cartridge clip containing seven bullets, and under his coat he carried a long-muzzled Mauser pistol with a wooden gun stock and a clip of ten bullets. A knock on the prisoner’s door brought Dr. Eugene Botkin, the family physician, who had remained with the Romanov family for sixteen months of detention and imprisonment. Botkin was already awake; he had been writing what turned out to be a last letter to his own family.”<sup>148</sup>*

Met deze passage wordt een bepaalde spanning gecreëerd die het verhaal dramatiseert en de lezer geïnteresseerd houdt. Massie verwerkt historische details in het detective-achtige verhaal waar *The Philadelphia Inquirer* naar verwijst.

Massie gebruikt de romanachtige stijl ook bij het beschrijven van de moord op de familie Romanov:

*“At this, the entire squad began to fire. Each had been told beforehand whom he was to shoot and ordered to aim for the heart to avoid excessive quantities of blood and finish more quickly. Twelve men were now firing pistols, some over the shoulders of those in front, so close that many of the executioners suffered gunpowder burns and were partially deafened. The empress and her daughter Olga each tried to make the sign of the cross but did not have time. Alexandra died immediately, sitting in her chair. Olga was killed by a single bullet through her head.”<sup>149</sup>*

De gedramatiseerde stijl die Massie in deze passages hanteert legt nadruk op de heftigheid van deze momenten. Door te verwijzen naar de brandwonden, de pistoolschoten en de reacties van Alexandra en Olga wordt de executie levendig beschreven. Door de momenten zo realistisch te beschrijven kan de lezer zich er een goede voorstelling van maken. Hierdoor realiseert de lezer zich hoe gruwelijk de moorden geweest zijn en wordt de lezer betrokken bij het verhaal. In de rest van het boek, over het onderzoek naar de ware toedracht en de identiteit van Anderson, komt deze stijlvorm minder voor.

---

<sup>148</sup> Massie, *The Romanovs: The Final Chapter*, 3.

<sup>149</sup> *Ibidem*, 5.

### *Verbeelding van het verleden*

Bij het vorige punt is al stilgestaan bij de manier waarop Massie het verleden tot leven wekt. Door historische gebeurtenissen tot in detail te beschrijven, kan de lezer zich er een voorstelling van maken. Massie gebruikt een soortgelijke manier bij het beschrijven van het karakter van Anastasia:

*"[A] short, dumpy, blue-eyed child. [...] When the saluting cannon on the Imperial yacht fired at sunset, Anastasia retreated into a corner, stuck her fingers in her ears, widened her eyes, and lolled her tongue in mock terror. Quick-witted and comical, she was also stubborn, mischievous, and impertinent. The same gift of ear and tongue that made her quickest among her sisters to pick up good pronunciation in foreign languages equipped her admirably as a mimic. She aped, sometimes cruelly, the speech and mannerisms of those about her. She climbed trees, refusing to come down until specifically commanded to do so by her father. She rarely cried."<sup>150</sup>*

Met deze karakteromschrijving, gebaseerd op de memoires van de hovelingen die haar goed kenden, maakt Massie duidelijk hoe het karakter van Anastasia volgens hem was. De geschetste karaktereigenschappen bieden aanknopingspunten voor een vergelijking met Andersons karakter, maar die vergelijking bleek voor Massie niet eenvoudig. Anderson zegt namelijk niet meer haar oude zelf te zijn. Ze heeft veel psychische klachten en zegt veranderd te zijn door de gebeurtenissen uit 1918. Hoewel de omschrijving van Anastasia's karakter wat dat betreft zijn doel voorbij schiet, is de omschrijving er wel in geslaagd haar persoonlijkheid te verbeelden.

*The Romanovs: The Final Chapter* bevat ook een dertigtal zwart-wit foto's en afbeeldingen. Deze zijn niet alleen ter illustratie toegevoegd, maar geven de namen uit het boek een gezicht en verschaffen informatie over de tijd waarin ze gemaakt zijn. De foto's tonen de haarmode, de klederdracht en de gebouwen en landschappen van het verleden. Hieruit blijkt dat Massie het woord niet toereikend vond voor de beschrijving van de historische wereld. Hij gebruikt foto's om het verleden te verbeelden. Massie gebruikt de foto's ook om te tonen hoe de ontdekte overblijfselen getest werden. Een portretfoto van Tsaar Nicolaas II is samengevoegd met een foto van zijn schedel. Zo is te zien dat de schedel precies op het portret past. Via de foto wordt duidelijk dat het om de schedel van Nicolaas gaat. De foto's zijn ondersteunend in de inkleuring van Massies vertelling maar bieden geen nieuwe perspectieven op het verleden.

### *Geschiedenis als proces*

Het boek onderzoekt vier verschillende geschiedenissen met dezelfde gebeurtenis als uitgangspunt en presenteert ze los van elkaar in vier verschillende delen. De eerste drie delen behandelen, zoals eerder besproken, het verloop van de beschreven geschiedenis in de twintigste eeuw, maar gezien vanuit verschillende perspectieven. Elk onderdeel wordt min of meer los van elkaar behandeld, maar samen

---

<sup>150</sup> Ibidem, 165-166. Deze karakterschets is bijna letterlijk afkomstig uit het boek *Nicholas and Alexandra*, 133.

vormen ze het complete beeld. Het is niet te achterhalen waarom Massie juist voor deze structuur gekozen heeft, maar waarschijnlijk is het gedaan vanuit het voornemen de verschillende geschiedenissen zo overzichtelijk mogelijk te houden. De delen zijn los van elkaar te lezen en geven een gedetailleerd overzicht van de gebeurtenissen vanuit het desbetreffende perspectief, maar het boek in zijn geheel geeft het complete beeld.

In het boek wordt de geschiedenis als een proces getoond, maar is deze representatie gelimiteerd tot de mogelijkheden van het schrift. Hoewel de drie perspectieven uit de eerste drie delen zich tegelijkertijd afspelen, blijven ze op schrift van elkaar gescheiden. Het boek is een goed voorbeeld van hoe één gebeurtenis de geschiedenis op verschillende vlakken beïnvloedt en brengt er structuur in aan door de ontwikkelingen gescheiden van elkaar te bespreken, zodat zij overzichtelijk en begrijpelijk blijven. Hiermee doet Massie niets ongewoons, veel geschiedenisboeken zijn op deze wijze geschreven. Het betekent echter niet dat de ontwikkelingen geen invloed op elkaar hebben. Door ontwikkelingen uit de ene geschiedenis te verbinden aan gebeurtenissen uit de andere toont Massie hoe ingewikkeld het proces van geschiedenis is en hoe verschillende gebeurtenissen elkaar beïnvloeden.

### *C. Oordeel*

*The Romanovs: The Final Chapter* is moeilijk los te zien van *Nicholas and Alexandra*. Hoewel het boek een duidelijk andere opzet heeft, bedoelt Massie het als laatste hoofdstuk van zijn eerdere boek. Hij maakt gebruik van alle mogelijkheden van het schrift om de totale nasleep van de Romanov-executie te vertellen. De afwijking van de chronologie en de combinatie van verschillende stijlvormen houden het boek prettig leesbaar, waarbij Massie altijd de historische inhoud voorop stelt. Door een aantal zeer gedetailleerde beschrijvingen reconstrueert Massie een verdwenen wereld om zo de lezer bij het verhaal te betrekken. Dit is echter geen doel op zich. Het grootste gedeelte van het boek bestaat uit analytisch, wetenschappelijk onderzoek: het vergelijken van bronnen en verklaringen, het interpreteren van meningen en het rapporteren van onderzoeksuitslagen. Door deze methodes te gebruiken bij het analyseren van de geschiedenis van Anna Anderson oordeelt Massie uiteindelijk op basis van de verschillende uitslagen en rapporten dat Anastasia in 1918 overleden is en dat Anderson hoogstwaarschijnlijk Franziska Schanzkowska is.

Massie herzielt met zijn boek de geschiedenis die hij beschreef in *Nicholas and Alexandra*. In dat opzicht is zijn boek vanuit Rosenstones optiek te zien als *revisioning history*. Door de geschiedenis te herzien aan de hand van nieuwe bronnen ontstaan er nieuwe inzichten. Massies boek illustreert dat geschiedenis altijd in beweging is. De geschiedenis is geen vastliggend gegeven. Ferro vond om die reden film geen juist instrument voor geschiedschrijving, omdat film niet meeveranderd. De analyse van dit boek laat zien dat ook schriftelijke geschiedschrijving niet meeveranderd. Er is een nieuw boek nodig om de geschiedenis te herzien. Zowel een film als een boek baseert de toekenning van betekenis aan het verleden op de informatie die op dat moment beschikbaar is. Zowel de boeken als de films zijn daarna onveranderbaar. Rosenstones ideeën over *revisioning history* zijn dus niet alleen van toepassing op filmische geschiedschrijving. Het komt ook in schriftelijke geschiedschrijving voor.

### 2.4.3. Documentairefilm ANASTASIA: DEAD OR ALIVE? (1995)

#### A. Genesis

De documentaire ANASTASIA: DEAD OR ALIVE? (1995, regie: Michael Barnes) verscheen in het populair-wetenschappelijke televisieprogramma NOVA. Dit programma wordt geproduceerd door WGBH Educational Services en wordt uitgezonden door de Public Broadcasting Service, de publieke omroep van de Verenigde Staten. De serie startte in 1974 en heeft wekelijks een één uur durende uitzending, zonder reclame-onderbrekingen en zonder de sensatie van commerciële televisie.<sup>151</sup> De serie heeft een goede reputatie: "NOVA is the highest rated science series on television and the most watched documentary series on public television. It is also one of television's most acclaimed series, having won every major television award, most of them many times over."<sup>152</sup> De serie heeft gemiddeld zes miljoen kijkers per week. De documentaires worden gemaakt vanuit een non-profit oogpunt, in overeenstemming met het karakter van de Public Broadcasting Service.

In 1995 startte het seizoen met een documentaire over het mysterie van Anastasia. In een recensie uit de New York Times wordt de inhoud als volgt omschreven: "the latest improvements on an old story. ANASTASIA: DEAD OR ALIVE? brings the mystery [...] up to date with all manner of forensic scrutiny."<sup>153</sup> De invalshoek van de documentaire is gericht op de wetenschappelijke kant van het Anastasia mysterie. Na de opgraving van de stoffelijke resten van de Romanov familie in 1991 en de ontwikkeling van DNA technieken sinds de jaren zestig is het mogelijk te onderzoeken of de claims van Anna Anderson stand houden wanneer zij wetenschappelijk getoetst worden.

In de documentaire wordt het wetenschappelijk karakter benadrukt, NOVA is immers een wetenschappelijk televisieprogramma. Met name de ontwikkelingen op technologisch gebied, zoals DNA-testen en computervergelijkingen, krijgen de aandacht. Er wordt gesuggereerd dat de wetenschap een antwoord op elke vraag biedt. Dankzij de wetenschap is het mogelijk het Anastasia mysterie, waarbij de identiteit van Anderson zo'n 75 jaar een raadsel bleef, op te lossen. Het doel van de film wordt al in de titel duidelijk gemaakt. ANASTASIA: DEAD OR ALIVE? wil een antwoord geven op de vraag of Anastasia dood of levend is. Dit is een enigszins vreemde vraag want Anderson, of ze nu Anastasia was of niet, overleed in 1984. Anastasia is hoe dan ook dood. Maar de vraag is *wanneer* ze overleed. Volgens sommigen was dit in 1918, tijdens de executie van haar familie, volgens anderen was het 1984, toen Anderson stierf. De claims van Anderson en haar sympathisanten worden weerlegd door de uitslag van het DNA onderzoek dat in de documentaire aan bod komt. De film presenteert deze bevindingen als de definitieve oplossing van het mysterie. In de documentaire worden allerlei verschillende bronnen aangedragen. Er worden archiefbeelden, foto's, brieven, krantenknipsels, rapporten, schedels en DNA uitslagen getoond, maar ook interviews met voor- en tegenstanders van

---

<sup>151</sup> Aldus de informatie op de officiële site van NOVA: <http://www.pbs.org/wgbh/nova/about/appr.html>, bezocht op 15 mei 2007.

<sup>152</sup> *About Nova*, <http://www.pbs.org/wgbh/nova/about/>, bezocht op 15 mei 2007.

<sup>153</sup> Walter Goodman, "Was the Czar's Daughter Killed With Her Family?" in *The New York Times* (10 oktober, 1995), <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9B00E3DC1339F933A25753C1A963958260>, bezocht op 15 mei 2007.

Anastasia en wetenschappers die hun mening geven over de identiteit van Anderson. Een bijzondere rol is weggelegd voor Peter Kurth en Dr. William Maples, beiden jarenlang nauw betrokken bij het ontrafelen van het mysterie. Kurth is het boegbeeld van de Anderson-theorie en zal de strijd voor de erkenning van haar identiteit nooit staken. Dr. Maples, die de botten van de familie Romanov onderzocht, is ervan overtuigd dat Anastasia overleed in 1918. Zij zijn de twee uitersten in de documentaire.

Het mysterie van Anastasia, opnieuw actueel door de vondst van de Romanov-overblijfselen en nieuw gepubliceerde boeken (zoals het boek van Radzinsky), illustreert hoe DNA-onderzoek en wetenschappelijke technieken antwoorden bieden op onopgeloste vragen. NOVA gebruikt dit mysterie om deze technieken aan het publiek uit te leggen. Er is ook aandacht voor de geschiedkundige kant van het verhaal, maar dit is slechts ter inleiding. De film presenteert een samenvatting van het leven van Anastasia en Anna Anderson en werkt via argumenten van voor- en tegenstanders toe naar de conclusie dat Anastasia is omgekomen in 1918. Hiermee is deze film te vergelijken met de uitkomsten van Massies boek *The Romanovs: The Final Chapter*. Veel van de personen uit dat boek (Anna Anderson, Peter Kurth, Dr. Gill, Dr. Maples, het echtpaar Schweitzer) vertellen hun verhalen opnieuw in de film.

## *B. Synopsis*

De documentaire is in de eerste plaats een wetenschappelijk betoog over de ware identiteit van Anna Anderson. Het is geen biografie van Anastasia of van Anderson, maar een zoektocht naar de oplossing van het identiteitsmysterie tien jaar na de dood van Anderson. Aan het begin van de documentaire spreken Peter Kurth en Dr. Maples hun standpunten uit, waaruit blijkt dat er verschillende meningen over deze identiteit bestaan. De rest van de documentaire onderzoekt beide meningen en presenteert zowel bewijzen ten gunste als ten laste van beide meningen.

In de documentaire komen een tiental wetenschappers, historici en Anderson-kenners aan het woord, elk met hun eigen motieven, geïllustreerd door archiefbeelden en foto's. Ook wordt er stilgestaan bij de geschiedenis van Franziska Schanzkowska, de vrouw die een paar dagen voordat Anderson in het Berlijnse kanaal sprong, verdween en daarna nooit meer gezien is.<sup>154</sup> Anderson is zelf ook in de documentaire aanwezig. Op archiefbeelden is te zien hoe ze haar claims verdedigt. De kleindochter van Dr. Eugene Botkin, de arts die samen met de familie Romanov vermoord is, is een sympathisant van Anderson en zet samen met haar man de strijd om erkenning van haar identiteit voort. Net als Kurth weigeren zij de DNA-uitslag te accepteren wanneer deze aan hen bekend wordt gemaakt. Volgens DNA-onderzoek blijken Anderson en Schanzkowska namelijk dezelfde persoon te

---

<sup>154</sup> Verschillende getuigen, waaronder broers en zussen van Schanzkowska, herkenden Anderson als Franziska. Toch was er in de rechtbank niet genoeg bewijs om deze getuigenissen te ondersteunen. Franziska groeide op in een Pools dorpje als boerenarbeidster en werkte tijdens de Eerste Wereldoorlog in een fabriek, waarbij ze tijdens een bombardement gewond raakte. Dit verklaart de littekens die Anderson heeft, waarvan zij zelf zegt dat het de littekens zijn van de verwondingen die ze opliep tijdens de executie van haar familie.

zijn en is het onmogelijk dat Anderson Anastasia is.<sup>155</sup> De film eindigt met Dr. Maples die bevestigt dat Anastasia naar alle waarschijnlijkheid vermoord is in 1918. Vervolgens geeft de *voice-over* nog aan dat de omstandigheden van haar moord en het ontbreken van haar botten in het Romanov-graf weer een ander mysterie zijn. Een mysterie dat wacht op het moment dat er nieuwe aanwijzingen boven tafel komen. De film gaat voorbij aan de verschillende aanwijzingen die hier op dat moment al over bestaan, zoals aangegeven in de paragraaf over de geschiedenis van Anastasia. Het is onwaarschijnlijk dat de makers niet op de hoogte waren van deze aanwijzingen. Dr. Maples is immers de expert op dat gebied. De makers kiezen ervoor een deel van het mysterie van Anastasia in stand te houden. Een reden hiervoor wordt niet gegeven. Het is aannemelijk dat de makers realiseerden dat de populariteit van Anastasia voor een belangrijk deel afhangt van het mysterieuze aura om haar heen. Door een deel van het mysterie in stand te houden, duurt de populariteit voort.

#### Verhaalstructuur en moraal

De documentaire heeft een rechtlijnige structuur, waarbinnen twee tegenovergestelde meningen aan de kijker gepresenteerd worden. De titel van de documentaire werpt een duidelijke vraag op: leeft Anastasia nog of is ze dood? De film beantwoordt deze vraag en laat allebei de partijen aan het woord komen. Via een *voice-over* wordt de kijker door het verhaal geleid. Het verhaal heeft een klassieke opbouw: in de expositie wordt het koninklijke leven van Anastasia geschetst dat eindigt met haar gevangenschap en haar mogelijke executie in 1918. De film laat op dat moment nog in het midden of Anastasia sterft. Het motorisch moment van de film is de introductie van Anderson die beweert Anastasia te zijn. Vanaf hier ontwikkelt de crisis van Anderson zich met als climax de DNA test om de claims van Anderson te toetsen. In de afwikkeling wordt duidelijk dat zij ongelijk had: de DNA test is negatief. Anderson en Anastasia waren niet dezelfde persoon. Anderson is Franziska Schanzkowska. Anastasia is hoogstwaarschijnlijk toch in 1918 vermoord.

De moraal van het verhaal is dat wetenschappelijke technieken zoals DNA-testen als objectieve onderzoeksinstrumenten oplossingen kunnen bieden op veel vraagstukken waar eigenlijk geen antwoord meer op verwacht wordt. Hiermee lijkt gesuggereerd te worden dat alles via de wetenschap verklaard kan worden. Maar er wordt ook stilgestaan bij de andere kant van het verhaal, getuige het interview met Peter Kurth:

*"It is impossible for me to accept that Anna Anderson was Franziska Schanzkowska. I knew her. I'm speaking not as an expert, but as a witness... as someone who knew what her manners, her gestures, her every fiber was made of. It's not about "Anna Anderson", these statistics about what chance it would be that she was this, that, or the other thing. It's not about her at all. It's about science. The tragedy of science and the dark side of science is that it doesn't take into account the authentic experience of real people. ...*

---

<sup>155</sup> Een vergelijking tussen het mitochondrisch DNA van het bloed van Karl Maucher, een achterneef van Schanzkowska, en het weefsel van Anderson leverde een positieve uitslag op.

*That's all I'm doing here now -- is insisting on my own experience.*<sup>156</sup>

Met deze passage geeft Kurth aan, zoals hij ook in zijn boek *Anastasia: The Riddle of Anna Anderson* deed, dat bij het vaststellen van een identiteit niet alleen gekeken moet worden naar de wetenschappelijke kant. Emotie en gevoel maken er ook deel van uit. Zo heeft de wetenschap nooit kunnen verklaren hoe Anderson specifieke details wist over het Russische hof. De documentaire snijdt de kritiek op de wetenschap wel aan, maar verwerpt Kurths claims toch. In de conclusie wordt vastgesteld dat de wetenschap het antwoord op een onbeantwoord historisch vraagstuk heeft opgeleverd.

### *Individualisering*

In de algemene programma-omschrijving van NOVA wordt benadrukt dat hun documentaires niet alleen uitgaan van een informatieve, heldere opzet, maar dat er stil wordt gestaan bij het menselijke verhaal achter de wetenschap.<sup>157</sup> Het onderwerp van deze documentaire vraagt ook om een persoonlijke benadering. Het gaat immers om het drama van een vrouw die niet kan bewijzen wie ze is. Het is bijna ondenkbaar een documentaire over een identiteitscrisis te maken zonder de film toe te spitsen op het leven van de desbetreffende persoon. Dit gebeurt vanuit een vertellende instantie, de *voice-over*, aangevuld met interviews en geïllustreerd door archiefbeelden. Hieruit ontstaat een beeld van een eigenzinnige vrouw die traumatische ervaringen heeft meegemaakt. Doordat Anderson zelf weinig over haar leven kwijt wil, blijft de karakterschets oppervlakkig. Dit ligt deels aan de opzet van de documentaire: het is geen biografie van Anderson, maar een onderzoek naar haar ware identiteit. Dan is de psychologische achtergrond ondergeschikt aan de wetenschappelijke bewijzen.

### *Afsluiting*

Hoewel ANASTASIA: DEAD OR ALIVE? concludeert dat Anderson niet Anastasia is, biedt de film wel ruimte aan tegenargumenten. De film gaat de verschillende meningen en visies niet uit de weg en presenteert zich als een platform waar elke mening gehoord wordt. Ook nadat de DNA-uitslag bekend is en Kurth en andere aanhangers van Anderson deze niet willen accepteren, krijgen zij nog de gelegenheid een toelichting te geven waarom ze het niet kunnen geloven. Tot aan het einde van de film worden de verschillende meningen naast elkaar gezet.

De film geeft het onderzoek een duidelijk einde: er is een heel duidelijk antwoord op de vraagstelling. De huidige technieken geven aan dat Anderson met geen mogelijkheid Anastasia kan zijn. Ook wordt er aangetoond dat het aannemelijk is dat Anderson en Schanzkowska dezelfde persoon waren. Hiermee worden alle vragen beantwoord, op twee na: wat is er precies gebeurd met Anastasia in de nacht van 16 op 17 juli 1918 in Jekaterinenburg en waar is haar lichaam gebleven? De documentaire eindigt met de mededeling dat er nog veel puzzelstukjes ontbreken voor het oplossen van dit mysterie. Hiermee wordt aangegeven dat delen van het mysterie wellicht nooit opgehelderd

---

<sup>156</sup> Interview met Kurth uit ANASTASIA: DEAD OR ALIVE? Uitgeschreven tekst te vinden op: <http://www.peterkurth.com/TEXT%20ONLY%20VERSION.htm>, bezocht op 15 mei 2007.

<sup>157</sup> Programmaomschrijving van NOVA: <http://www.pbs.org/wgbh/nova/about/appr.html>, bezocht op 15 mei 2007.



zullen worden en dat in dit opzicht ook de wetenschap niet alle antwoorden biedt. De geschiedschrijving heeft nu eenmaal geen garanties dat alle informatie te achterhalen is.

### *Dramatisering*

De documentaire gebruikt enkele conventies en *invention* om het verhaal te dramatiseren. Zo zijn door de hele film heen geënceneerde scènes van de executie en het begraven van de lijken te zien. De beelden hebben geen functie voor het voortstuwten van het verhaal, maar zijn een illustratie bij het verhaal en benadrukken de gruwelijkheid van de moorden. Door in reconstructies bloed en lichaamsdelen te tonen en schoten en geschreeuw te laten horen, speelt de documentaire in op de emoties van de kijker. Op beeld komen deze gruweldaden heftiger over dan op papier. Het feit dat de scènes zijn geënceneerd, is van ondergeschikt belang. Via de beelden kan de toeschouwer zich een voorstelling maken van hoe het er in de realiteit uitgezien kan hebben. Een ander stijlmiddel dat gebruikt wordt om het verhaal te dramatiseren is de stem die het rapport van Yurovsky voorleest. Doordat de stem met een Russisch accent spreekt wordt gesuggereerd dat Yurovsky zelf te horen is. Deze vormen van *invention* maken het mogelijk de geschiedkundige feiten via beeld en geluid aan de toeschouwer te presenteren. Hierbij krijgen de verbeeldingen van deze feiten een symbolische authenticiteit. De documentaire laat geen beelden zien van de originele gebeurtenis, deze bestaan immers niet, maar probeert deze gebeurtenis wel zo natuurgetrouw mogelijk te representeren, op basis van wat er over de executie bekend is. Het publiek kent de conventies van reconstructies en weet dat zij niet naar de originele gebeurtenis kijkt. Binnen de context van de film wordt deze reconstructie wel als waarheid geaccepteerd.

Ook wordt er in de documentaire veel gebruik gemaakt van instrumentale muziek. Gedurende de film worden de scènes hierdoor voorzien van een bepaalde spanning. Hiermee wordt de sympathie van de kijker gestuurd en wordt de geschiedenis van Anastasia en Anna Anderson gedramatiseerd. Via de muziek, de archiefbeelden en de *voice-over* wordt de kijker aangespoord medelijden te voelen voor het lot van Anastasia:

*"It all began in the last days of the Russian imperial court. As the youngest daughter of the Czar, Anastasia Romanov lived a life of privilege. Her father, Nicholas II, ruled with complete authority, revered as Gods representative on earth. Anastasia had three beautiful sisters: Maria, Tatiana and Olga. Her baby brother Alexei was heir to a dynasty that had acquired a sixth of the world's surface. At the beginning of this century, the children's lives were a real life fairytale, a constant round of bright young men, magnificent palaces and elegant yachts. It was a perfect world and it couldn't last..."<sup>158</sup>*

Met deze inleiding wordt het werkelijke leven van de koninklijke familie gereduceerd tot een inleiding van een sprookjesboek, met muziek, portretfoto's, archiefbeelden van feestelijkheden en privé-

---

<sup>158</sup> Citaat afkomstig uit ANASTASIA: DEAD OR ALIVE?

opnames die het beeld van het sprookjesachtige leven ondersteunen. Deze aanpak heeft een duidelijk doel: het laat de bevoorrechte positie van Anastasia zien. Het contrast met de ondergang van de Romanov-dynastie is des te groter. Door het verhaal van Anastasia te dramatiseren tot twee uitersten (het leven als prinses en het leven als gevangene) wordt de boodschap snel en duidelijk overgebracht en kan het verhaal toewerken naar het daadwerkelijke plot.

Ook via de montage wordt er slim gebruik gemaakt van de conventies van film. Door telkens afwisselend voor- en tegenstanders te laten zien ontstaat er een dialoog die symbool staat voor de grotere dialoog die tussen alle voor- en tegenstanders gevoerd wordt. De montage biedt ook de mogelijkheid verschillende archiefbeelden met elkaar te combineren, deze te begeleiden met muziek en te voorzien van commentaar via de *voice-over*. Op deze manier komt er informatie via allerlei verschillende kanalen, waardoor de inhoud van de boodschap versterkt wordt. De inhoud is overtuigend, omdat de informatie uit alle kanalen elkaar versterkt.

De documentaire maakt gebruik van allerlei filmische conventies. Niet alleen om ingewikkelde geschiedenissen snel duidelijk te maken door ze te vereenvoudigen, maar ook om het verhaal te dramatiseren, met als doel de film boeiend te houden en de kijker mee te nemen in het verhaal. De documentaire is een overtuigende film over de oplossing van het mysterie doordat alle filmische technieken de boodschap ondersteunen.

#### *Verbeelding van het verleden*

De documentaire gebruikt voor het verbeelden van het verleden allerlei filmische en schriftelijke bronnen. Er worden situaties gereconstrueerd er wordt gebruik gemaakt van archiefmateriaal en er worden veel brieven, foto's en krantenknipsels getoond. De film is een collage van informatie van filmische en schriftelijke bronnen die eerder over het onderwerp verschenen. Aan de hand van deze bronnen wordt een beeld van het verleden geschetst. In de archiefbeelden zijn de familie Romanov, Lenin en Anna Anderson te zien en krijgen de namen uit het verleden een gezicht.

Ook speelt de documentaire een actieve rol in het vastleggen en verbeelden van geschiedenis. De film legt vast hoe Dr. Botkins kleindochter via DNA-onderzoeker Dr. Peter Gill te horen krijgt dat Anderson niet Anastasia was en filmt de reacties van haar en haar man. Ook worden er beelden getoond van de opgraving van de Romanov-overblijfselen in 1991. De authenticiteit van deze beelden versterkt de geloofwaardigheid van de documentaire. Doordat de filmmakers ter plaatse waren en de gebeurtenissen live filmden, ervaart de kijker deze momenten alsof hij er zelf bij aanwezig is.

In de verbeelding van het verleden maakt de film een bijzondere keuze door materiaal uit de fictiefilm *CLOTHES MAKE THE WOMAN* (1928) te verwerken bij de vertelling van de geschiedenis over Anna Anderson. De beelden laten zien hoe Anastasia door een soldaat van de executie wordt weggesleept en hoe zij samen met paard en wagen op de vlucht slaan. De *voice-over* vertelt hierbij het ontsnappingsverhaal van Anderson dat in grote lijnen overeenkomt met de film. De documentaire gebruikt het filmfragment als filmische representatie van Andersons verhaal, waarbij wel vermeld wordt dat de beelden afkomstig zijn uit een fictiefilm.

De verbeeldingskracht van film speelt een belangrijke rol bij het bewijzen van Andersons

identiteit. In verschillende onderzoeken zijn foto's van Anastasia en Anderson vergeleken en de documentaire laat door fotovergelijkingen zien in hoeverre beide vrouwen op elkaar lijken en geeft ook informatie over hoe deze foto's beoordeeld worden. Hierdoor wordt meteen duidelijk waarom het mysterie zo lang voortleefde: er zijn inderdaad een aantal gelijkenissen te vinden. Ook biedt de verbeelding de mogelijkheid om aan de hand van animaties uit te leggen hoe mitochondrisch DNA via de moeder aan haar kinderen wordt overgedragen. Hoewel deze vorm van verbeelding niets te maken heeft met de verbeelding van het verleden, is deze wel van belang bij het onderzoeken, beoordelen en oplossen van het mysterie. Ze vormen de kern van de documentaire. De documentaire draagt op deze manier resultaten aan die op schrift veel moeilijker te presenteren zijn.

### *Geschiedenis als proces*

Als wetenschappelijke documentaire benadert de film de geschiedenis zo objectief mogelijk. Het genre biedt de mogelijkheid om archiefmateriaal, foto's, krantenkoppen in de film op te nemen. Hierdoor lijkt er in documentaire minder sprake van *invention*, of in ieder geval een ander gebruik ervan. De historische processen die behandeld worden via de *voice-over* is het mogelijk commentaar op de beelden te geven wat ruimte biedt voor nuancering of extra uitleg bij de beelden. Het genre biedt de mogelijkheid om een objectieve waarheid over de geschiedenis te geven, maar wordt hierbij wel beperkt door de mogelijkheden van het medium. Een lang proces of een zeer gecompliceerd probleem is lastig te verbeelden.

De film illustreert dat elke geschiedenis verschillende interpretaties kent. Zo ook bij het mysterie omtrent Anastasia. De gepresenteerde interpretaties zijn tegenovergesteld aan elkaar en de film laat zien dat deze naast elkaar kunnen bestaan. De interpretaties worden geplaatst in een context van verschillende bronnen (getuigenverklaringen, historisch onderzoek, wetenschappelijke bewijzen, interviews, foto's en beeldmateriaal) en samengevoegd tot één document. Hiermee worden allerlei aspecten van het verleden met elkaar in verband gebracht.

Bij het verbeelden van de historische processen gaat deze documentaire soms kort door de bocht. Zo wordt de ondergang van de Romanov-dynastie in vijf minuten toegelicht en er wordt niet stilgestaan bij de opschudding die ontstond toen bleek dat Anastasia de executie overleefd zou kunnen hebben. Deze manier van vertellen biedt niet de ruimte aan een uitgebreide, complete geschiedenis. Er is alleen ruimte voor hoofdlijnen. Daarom worden de historische processen gesimplificeerd. Zo lijken de jonge jaren van Anastasia een sprookjesachtig, zorgeloos bestaan te zijn, terwijl dit slechts een deel van de waarheid is. De constante dreiging van oorlog en revolutie wordt pas in een laat stadium aan haar leven gekoppeld en in enkele beelden en woorden behandeld.

De documentaire slaagt er niet in historische processen tegelijkertijd te tonen. Net als in een boek behandelt de documentaire verschillende geschiedenissen naast elkaar, alleen minder uitgebreid. De film biedt ook niet de mogelijkheid een stuk nog een keer te bekijken of even te pauzeren om als kijker de gedachten op een rij te zetten. Zoals Rosenstone zei is film een meedogenloos medium. Het is een vertelling aan één stuk door, zonder pauze. Bij het lezen van een boek heeft de lezer meer tijd om na te denken over de stof. Ook in film zijn hoofdstukken te herkennen. De film moet zijn inhoud

immers structureren. Het gezinsleven van Anastasia wordt alleen aan het begin van de film behandeld en het karakter van Anderson komt halverwege de film kort aan bod bij de introductie van Peter Kurth. In de rest van de film wordt hier niet meer naar verwezen, maar wordt er wel vanuit gegaan dat de kijker deze informatie nog in zijn achterhoofd heeft, zoals een lezer van een boek zich ook de eerste hoofdstukken nog herinnert als hij halverwege het boek is. Wanneer Anderson aan het einde van de film weer verschijnt, is het beeld van haar meer compleet dan tijdens haar introductie. Doordat in de documentaire veel verschillende onderwerpen globaal behandeld worden en met elkaar in verband worden gebracht, ontstaat er een overzichtelijke geschiedenis die de kijker van de nodige achtergrondkennis voorziet om het verhaal van Anderson te kunnen begrijpen. De geschiedenis is niet zo gedetailleerd als in een geschiedenisboek, maar brengt toch de noodzakelijke informatie over.

### *C. Oordeel*

De makers van de documentaire hebben er duidelijk voor gekozen geen historische maar een wetenschappelijke documentaire te maken over de mogelijkheden van DNA onderzoek bij het oplossen van een historisch vraagstuk. Er is aandacht voor de persoonlijke geschiedenis van Anderson maar uiteindelijk staat in de documentaire de wetenschappelijke oplossing van het mysterie centraal. Andersons probleem fungeert in dat opzicht alleen nog als voorbeeld: aan de hand van het identiteitsprobleem van Anderson kunnen er enkele wetenschappelijke technieken uitgelegd worden over het vaststellen van identiteiten. Toch ligt aan de basis van het onderzoek de nieuwsgierigheid naar de identiteit van Anderson. Zonder haar was er immers geen probleem en was er geen reden om de documentaire te maken. De documentaire geeft ook de andere kant van het verhaal: niet iedereen vertrouwt op de wetenschap. Door meerdere verhalen te vertellen wordt er geen eenzijdig beeld gegeven en is er ruimte voor verschillende meningen. De film neemt uiteindelijk een standpunt in, maar laat ook duidelijk zien dat ze niet iedereen heeft kunnen overtuigen.

Om het onderzoek te presenteren in een documentaire moet er gebruik gemaakt worden van filmische conventies. De muziek, de reconstructies en de montages zijn geen directe verbeelding van het verleden, maar geven een filmische representatie van dit verleden en maken de film aantrekkelijk om naar te kijken. De vereenvoudiging van de geschiedenis is een noodzaak om de film begrijpelijk te maken en de boodschap over te brengen. Hierdoor is de film niet alleen in staat (een deel van) de geschiedenis van Anastasia en Anderson te verbeelden. Het doet wat Rosenstone *revisioning history* noemt: de film presenteert geen lineaire, gesloten werkelijkheid, maar geeft aan dat er vele interpretaties van het verleden bestaan en dat niet op elke vraag het antwoord te vinden is. De film toont aan dat de vrouw die decennialang beweerde Anastasia te zijn een leugenaar was, maar geeft tegelijkertijd aan dat dit een zeer vereenvoudigde weergave van de geschiedenis is, omdat er ook nog een aantal vraagtekens blijven bestaan. De film suggereert hiermee dat het ware verhaal over Anastasia wellicht nooit helemaal opgelost zal worden. Als geschiedkundig document heeft de film zodoende een zeer open structuur. Er wordt één waarheid verteld, maar alternatieve visies op het verleden worden niet uit de weg gegaan.

#### 2.4.4. Animatiefilm ANASTASIA (1997)

##### A. Genesis

In de jaren negentig van de vorige eeuw behaalde The Walt Disney Company grote successen met avondvullende familietekenfilms als *BEAUTY AND THE BEAST* (1991), *ALADDIN* (1992) en *THE LION KING* (1994). Filmstudio 20th Century Fox wilde meeliften op dit succes en ontwikkelde plannen voor de opening van een eigen animatiestudio. Hun eerste animatiefilm moest van hoog niveau zijn en een groot succes worden om de concurrentie met Disney aan te gaan. In 1995 werd Fox Animation Studios opgericht en kwam onder leiding te staan van Don Bluth en Gary Goldman, beiden afkomstig van de Disney studio's. 20th Century Fox gaf hen de keuze een animatiefilm te maken van de musical *My Fair Lady* of van het mysterie omtrent Anastasia Romanov. Fox was al in het bezit van de rechten van beide verhalen: het verhaal van Anastasia was door Fox in 1956 verfilmd door Anatole Litvak en Fox had in 1994 een 30-jarige jubileumeditie van de film *MY FAIR LADY* uitgebracht. Het verfilmen van één van deze twee verhalen zou Fox een flinke besparing opleveren omdat de rechten van de verhalen dan niet aangekocht hoefden te worden. Het duo Bluth en Goldman koos voor de verfilming van Anastasia. In de korte documentaire *THE MAKING OF ANASTASIA* (1997, regie: Mark Rance) licht Bluth toe dat ze het onderwerp een uitdaging vonden vanwege het serieuze karakter van het verhaal en de duistere kant ervan. Bluth en Goldman namen de mythe van Anastasia's ontsnapping aan haar executie als uitgangspunt en bouwden er een sprookje omheen. Hierdoor is het verhaal verwijderd geraakt van het echte verhaal over het leven van Anastasia. Uitvoerend producent Maureen Donley verantwoordt deze keuze in een interview in het blad *People Weekly*: "*It's total fiction. We basically said, 'Yes, she survived, and here's the story of what happened to her', and that's a fairy tale.*"<sup>159</sup> Donley gaat voorbij aan het feit dat de film in grote lijnen een bewerking is van de film uit 1956. Het verhaal is op veel gebieden aangepast met de introductie van Rasputin als grootste verandering, maar leunt nog op de verhaallijn van de film uit 1956 en het toneelstuk waar die film op gebaseerd is. In de verdere bespreking zal ik nog een aantal maal verwijzen naar de film uit 1956, omdat deze de leidraad is geweest voor de tekenfilm. De tekenfilm is echter nooit als *remake* ervan bedoeld. Er zitten veel nieuwe elementen in. De *ANASTASIA* uit 1956 moet meer als inspiratiebron voor de tekenfilm bekeken worden.

De tekenfilm werd een groot succes en Fox Animation Studios werd met deze eerste animatiefilm door critici als waardige concurrent van Disney onthaald.<sup>160</sup> De film werd gemaakt voor ongeveer 53 miljoen dollar en bracht alleen al in Amerika bijna 60 miljoen dollar op, wereldwijd zo'n 140 miljoen. Concurrent Disney bracht een week voor de release van *ANASTASIA* hun film *THE LITTLE MERMAID* (1989) opnieuw uit in de bioscoop. Op deze manier hoopten ze bezoekers van *ANASTASIA* weg

---

<sup>159</sup> Kyle Smith, "Tragic Child", in *People Weekly* 49 (1998), 67.

<https://www.myuu.nl/http://web.ebscohost.com/ehost/detail?vid=2&hid=15&sid=9152c4ca-7e5a-4a90-8be1-99bcee96e3b6%40sessionmgr8>, bezocht op 15 mei 2007.

<sup>160</sup> De site *Rotten Tomatoes* biedt een overzicht van de recensies over *ANASTASIA*, geschreven door Amerika's belangrijkste filmcritici. Van de 29 in kaart gebrachte recensies zijn er 27 positief en 2 negatief. *Anastasia* - *Rotten Tomatoes*, <http://www.rottentomatoes.com/m/1079818-anastasia/?critic=columns>, bezocht op 15 mei 2007.

te kapen. Ook bracht Disney dat jaar de film *HERCULES* uit, gebaseerd op de Griekse legende. Deze film kwam eind 1997 in de bioscoop en bracht in Amerika bijna 100 miljoen dollar op. Een grotere winst voor Disney dan voor Fox. Het geschatte budget voor *HERCULES* was 70 miljoen dollar, bijna 20 miljoen meer dan Fox had voor het maken van *ANASTASIA*. Dankzij dit grotere budget kon Disney niet alleen meer geld aan de animatie besteden, maar ook aan de promotie.<sup>161</sup> Ondanks dat Disney als winnaar uit de strijd kwam was *ANASTASIA* een succesvol begin van de animatiestudio van Fox.<sup>162</sup>

Zoals gezegd is de tekenfilm *ANASTASIA* een bewerking van de film *ANASTASIA* uit 1956 (regie: Anatole Litvak). Deze is weer een verfilming van het toneelstuk *Anastasia* van Marcelle Maurette eveneens uit de jaren vijftig. De makers van de tekenfilm hebben in de verhaalstructuur de grote lijnen van de scène-indeling van Litvaks film overgenomen, maar de naam Anna hebben zij veranderd in Anya. De tekenfilm heeft een duidelijker *happy end* gekregen dan de film uit 1956, daar kom ik later in de analyse op terug. Ook zijn de hoofdpersonages zo'n tien jaar jonger en wordt er meer uitgelegd over hun voorgeschiedenis. De proloog van de tekenfilm is in de film uit 1956 afwezig: de uitleg over de ondergang van de familie Romanov wordt daar met tekstschermen uitgelegd. Verder zijn er veel elementen van het plot overgenomen zoals de zoektocht naar een vrouw die de rol van Anastasia kan spelen, het trainen van haar kennis over het Russische hof, de ontmoeting met oud-tsarina Marie, de uiteindelijke hereniging van Marie en Anastasia en de opbloeiende liefde tussen Anastasia en haar tegenspeler Bounine (1956)/Dimitri (1997). Desalniettemin zijn er ook een aantal veranderingen aangebracht om de tekenfilm aantrekkelijk voor kinderen te maken. Deze veranderingen zijn ontleend aan de formules van Walt Disney en geven de tekenfilm een heel ander karakter dan de film uit 1956, bijvoorbeeld door het gebruik van liedjes, de introductie van Rasputin als vijand van Anya en de aanwezigheid van de komische *sidekick*. De muziek in de film speelt een belangrijke rol waarbij liedjes het verhaal vooruit stuwten: alle liedjes illustreren de sleutelmomenten van de film. Rasputin, afwezig in de film uit 1956, fungeert in de tekenfilm als Anya's tegenstander. Na het uitspreken van een vloek die de ondergang van de familie Romanov inluidt is Rasputin geworden tot halfdode tovenaars. Door Anya te doden kan Rasputin zijn wraak voltooien en eeuwige rust vinden. Zijn albino vleermuis Bartok zorgt als *sidekick* voor een komische noot.

Er zijn ook invloeden van de romantische komedie in de film te vinden. De hoofdpersonages Anya en Dimitri voelen zich tot elkaar aangetrokken maar verhullen dit door ruzie met elkaar te maken. Meg Ryan en John Cusack, beiden bekend als acteurs in romantische komedies, spraken de stemmen van hen in. De keuze voor deze acteurs illustreert dat de makers de romantische kant van het verhaal optimaal willen laten uitkomen. De tekenfilm ontleent verschillende elementen uit allerlei stijlen en genres, maar volgt inhoudelijk de grote lijnen van de film uit 1956. Hij bezit stijlkenmerken van romantische komedies en Disneyfilms, aangevuld met verwijzingen naar geschiedkundige achtergronden. Het samenkomen van al deze verschillende elementen is een belangrijk aandachtspunt

---

<sup>161</sup> Cijfers afkomstig van de informatiepagina over *ANASTASIA* op de Internet Movie Database, <http://www.imdb.com/title/tt0118617>, bezocht op 15 mei 2007.

<sup>162</sup> De studio werd in 2000 opgeheven na tegenvallende resultaten van hun nieuwste animatiefilms. Fox ging wel verder met animatie, samen met Blue Sky Studios, dat een onderdeel van Twentieth Century Fox was, maar Bluth en Goldman stopten hun werk.

van deze analyse. Door te onderzoeken hoe de verschillende elementen worden ingezet om het verhaal te vertellen zal duidelijk worden op welke manier de film omgaat met geschiedenis en zich positioneert ten opzichte van andere boeken en films over Anastasia. In mijn theoretisch kader kwam het dilemma van Rosenstone ter sprake. Hiermee gaf Rosenstone aan dat het lastig is te oordelen in hoeverre een film iets toevoegt aan geschiedenis en in hoeverre hij de geschiedenis juist schade berokkend. In het oordeel zal ik de film in dit dilemma plaatsen.

### *B. Synopsis*

De hoofdpersoon van de film is Anya, een jonge vrouw van achttien die lijdt aan geheugenverlies. Doordat ze ten val kwam tijdens haar ontsnapping aan de Bolsjewieken in 1916, weet ze in eerste instantie niet meer dat ze groothertogin Anastasia Romanov is. Tijdens de ontdekkingsstocht naar haar verleden ontdekt ze haar ware identiteit en wordt ze herenigd met haar grootmoeder Marie. Ondertussen is ze verliefd geworden op Dimitri, de jongen die haar in 1916 van de dood heeft gered en haar uiteindelijk naar haar grootmoeder geleid heeft. Ze leven nog lang en gelukkig.

De film begint met een proloog waarin Marie, de moeder van de Tsaar, een toelichting geeft op het leven van de familie Romanov. Ze legt uit dat de gebeurtenissen nog niet zo lang geleden plaatsvonden en dat haar zoon in die tijd de Tsaar van Rusland was. De setting van de proloog is de viering van het 300-jarig bestaan van de Romanov-dynastie in 1913, in de film is deze gesitueerd in 1916. Anastasia, als achtjarig meisje, krijgt van haar oma een muziekdooosje cadeau. Het sleuteltje ervan is een hanger met de inscriptie *'together in Paris'*. Het doosje speelt later een sleutelrol in de hereniging van Anastasia en haar grootmoeder. Tijdens de feestelijkheden maakt de figuur Rasputin zijn entree en spreekt hij een vloek uit over de Romanovs. Hij was door de familie verbannen nadat hij misbruik had gemaakt van zijn macht en ontketent nu als wraak de Russische Revolutie. Rasputin verlaat het paleis en verkoopt zijn ziel aan de Duivel waarop het paleis bestormd wordt door Bolsjewieken. Anastasia en Marie ontsnappen met hulp van de jonge keukenknecht Dimitri, maar worden aangevallen door Rasputin zelf. Anastasia en Marie vluchten over het ijs van de rivier de Neva waar Rasputin in zijn achtervolging door heen zakt en verdrinkt. Aangekomen bij het treinstation lukt het Anastasia niet om op de al vertrekkende trein te klimmen. Marie is het wel gelukt, maar zij kan Anastasia niet vasthouden. Anastasia komt ten val en verliest haar geheugen. Aan het eind van de proloog licht Marie toe dat veel levens die nacht vernietigd werden en dat ze Anastasia nooit meer terugzag. De verklaring die deze proloog voor de ontsnapping van Anastasia presenteert is compleet anders dan het verhaal van Anderson en de ontsnappingsverhalen uit andere films. Volgens die verhalen ontsnapt Anastasia niet vanuit het Winterpaleis in 1916, maar na maandenlang gevangenschap in Siberië, doordat ze flauwviel tijdens het vuurpeloton waarbij haar hele familie om het leven kwam. Toen ze bijkwam is ze gevlucht met hulp van een soldaat. Marie, Dimitri en Rasputin speelden geen rol in deze ontsnapping, maar zijn in de tekenfilm in het leven geroepen om het verhaal meer eenheid te geven en de gruwelijkheden van de ware toedracht te verhullen. De film is immers bedoeld voor kinderen. De vorm van *invention* die gebruikt wordt om de proloog te verfilmen en alle

hoofdpersonages te introduceren vervormd de ware geschiedenis. Maar binnen de logica van de film klopt het verhaal en de uitkomst is hetzelfde. Anastasia raakt gescheiden van haar familie.

Na de proloog maakt de film een sprong naar het jaar 1926. De zingende bevolking van St. Petersburg staat stil bij de mythe omtrent de ontsnapte Tsarendochter. De jonge zwendelaar Dimitri wil met een actrice naar Parijs te gaan om de beloning voor het terugbrengen van Anastasia te incasseren van Anastasia's grootmoeder. Ondertussen neemt een jonge vrouw genaamd Anya afscheid van het weeshuis waar ze is opgegroeid. Ze gaat op zoek naar haar familie, met slechts een hanger met de inscriptie *'together in Paris'* als aanknopingspunt. Haar doel is het vinden van een thuis, liefde en familie.<sup>163</sup> Ze begint haar zoektocht in St. Petersburg en komt daar in contact met Dimitri die verbaasd is over de gelijkenissen tussen Anya en Anastasia. Zonder dat Anya van zijn plan afweet, accepteert ze zijn uitnodiging om met hem mee te gaan naar Parijs om Anastasia's grootmoeder te ontmoeten. Als zij haar niet herkent, dan kan Anya in Parijs verder zoeken naar haar echte familie.

Ondertussen is Rasputin gevangen in de wereld van de ondoden, doordat zijn vloek niet helemaal is uitgevoerd. Eén Romanov-dochter leeft nog steeds. Zijn ziel is gevangen in een relikwie die hij bij zich draagt. Om eeuwige rust te vinden zweert hij Anya alsnog uit te schakelen. Tijdens de reis van Anya en Dimitri naar Parijs traint Dimitri haar in de rol van Anastasia. Hij gebruikt daarvoor de smoes dat hij haar geheugen wil opfrissen. Tijdens hun reis voelen Anya en Dimitri zich aangetrokken tot elkaar maar spreken dit nog niet uit. Ondertussen probeert Rasputin Anya op verschillende momenten te vermoorden door boze geesten op haar af te sturen. Elke poging mislukt echter en Anya en Dimitri bereiken Parijs, waar ze te horen krijgen dat Marie hen niet wil zien. Zij heeft inmiddels zoveel nep-Anastasia's gezien dat ze het niet meer aankan. Wel hebben ze een ontmoeting met hofdame Sophie, die Anya's kennis over het leven van Anastasia toetst. Bij de vraag over de ontsnapping aan de Bolsjewieken herinnert Anastasia zich hoe ze uit het paleis ontsnapte dankzij een jonge keukenhulp. Hierdoor beseft Dimitri dat Anya echt Anastasia is. Hij was degene die haar hielp ontsnappen en hij had Anya hier nog niet over verteld. Met hulp van de hofdame lukt het Dimitri om Marie te spreken tijdens een bezoek aan de opera. Anya luistert het gesprek af en realiseert zich dat Dimitri achter de beloning aanzat en tegen haar gelogen heeft. Ze wil Dimitri niet meer zien maar hij probeert haar uit te leggen dat zijn gevoelens veranderd zijn. Eerst wilde hij alleen maar de beloning maar nu hij haar heeft leren kennen en ervan overtuigd is dat ze Anastasia is, is alles anders. Anya geeft hem een klap in zijn gezicht, maar Dimitri geeft niet op. Hij laat Marie het muziekdoosje zien dat Anastasia verloor tijdens de ontsnapping en nu wil Marie Anya wél een kans geven. Bij hun ontmoeting laat Anya haar hanger zien aan Marie. Deze opent het muziekdoosje en hierdoor komt Anastasia's geheugen terug. Marie sluit haar kleindochter in haar armen en samen herinneren ze zich de gelukkige tijden aan het Russische hof.

Op de dag dat Anastasia officieel voorgesteld wordt als groothertogin neemt Dimitri afscheid van Marie. Hij hoeft haar geld niet meer en is blij dat ze herenigd is met haar kleindochter. Marie is ontroerd door zijn eerlijkheid. Wanneer Anastasia bij haar komt drukt ze Anastasia op haar hart dat zij

---

<sup>163</sup> Dit voornemen spreekt zij aan het begin van de film uit in het lied *Journey to the Past*, dat ze zingt op het moment dat ze haar zoektocht begint.



altijd verbonden zullen blijven maar dat ze nu haar hart moet volgen. Anya besluit met Dimitri te praten en gaat hem achterna. Rasputin, herrezen uit de wereld van de ondoden, steekt hier echter een stokje voor en probeert haar te vermoorden. Samen met Dimitri die terugkeerde om zijn liefde aan Anya te bekennen, vecht Anya tegen Rasputin tijdens hun confrontatie op de Alexander III-brug. Dimitri raakt bewusteloos in het gevecht maar Anya is in staat de relikwie van Rasputin te vernietigen, waardoor Rasputin tot as vergaat. Dimitri komt bij en Anya besluit voor hem te kiezen. Ze levert haar kroon in bij Marie en gaat er vandoor met Dimitri. Nu heeft ze alles waar ze aan het begin van droomde: een thuis, liefde en een familie.

Het verhaal wijkt in alles af van het verhaal van Anna Anderson dat een stuk minder gelukkig eindigde. Ondanks het feit dat de film gebaseerd is op Andersons verhaal is de film nooit bedoeld als verfilming hiervan. Toch is de tekenfilm, net als de film uit 1956 en Maquettes toneelstuk, op veel manieren verbonden met Anderson. Niet voor niets worden er in de tekenfilm nog grappen gemaakt over vrouwen die claimen Anastasia te zijn. De tekenfilm heeft een aantal *inventions* van het toneelstuk en de film overgenomen onder andere Anastasia's hechte band met haar grootmoeder en hun ontmoeting aan het eind. Anderson heeft Anastasia's grootmoeder nooit ontmoet en van een hereniging met de familie Romanov is nooit sprake geweest. Sterker nog, het grootste deel van de familie wilde niets met haar te maken hebben. Ook is er nooit sprake geweest van een liefdesrelatie met een man die haar trainde voor haar rol als Anastasia. Deze onderdelen van het plot zijn afkomstig uit de toneeltekst van Maquette. Maar omdat het toneelstuk het uitgangspunt was voor nieuwe teksten over Anastasia zijn deze feiten in al de afgeleide teksten terug te vinden en hiermee terugkerende onderdelen in het verhaal van Anastasia geworden. Daardoor maken deze vormen van *invention* deel uit van het discours van representatie van Anastasia.

Naast de *inventions* uit de oudere teksten over Anastasia creëert de tekenfilm zelf ook nieuwe *inventions* bijvoorbeeld de invulling van de rol van Rasputin. Hoewel Rasputin wel deel uitmaakt van de geschiedenis van Anastasia heeft hij nooit een rol gespeeld in het leven van Anderson. De manier van invulling van dit personage heeft te maken met het hebben van een slechterik in het verhaal. Gezien de geschiedenis van Rasputin en de Romanovs is hij er de aangewezen figuur voor. Hiermee grijpt de film terug op de werkelijke wereld van Anastasia, maar creëert hij een eigen werkelijkheid met behulp van deze feiten. Aan de ene kant wijkt de tekenfilm hiermee af van de historische figuur van Rasputin. Aan de andere kant is het personage wel in lijn met eerdere vertolkingen in andere films over hem, getuige de beschrijvingen in de vorige paragraaf. De film heeft vanuit de brede geschiedkundige achtergrond van Anastasia allerlei feitelijke informatie gemengd met fictie om er een begrijpelijk, spannend en ontroerend verhaal van te maken.

#### *Verhaalstructuur en moraal*

Het verhaal is opgebouwd volgens de conventies van Hollywood, gestructureerd aan de hand van expositie, crisis en resolutie, met een duidelijk gemarkeerd begin (Anastasia verliest haar familie en haar geheugen), midden (Anya gaat op zoek naar wie ze is) en einde (Anya krijgt haar geheugen terug en leeft nog lang en gelukkig). Opvallend is het overduidelijke *happy end* voor Anastasia en haar

geliefde, dat in de film uit 1956 niet zo expliciet is. De film uit 1956 eindigt met Anastasia die in de kamer van Marie geen raad weet met haar gevoelens voor generaal Bounine. Marie dringt aan dat Anastasia naar hem toegaat. De ontmoeting vindt *off screen* plaats en via Marie's hofdame wordt duidelijk gemaakt dat ze er samen vandoor zijn gegaan. Vervolgens gaat Marie richting het bal ter ere van Anastasia. Als ze gevraagd wordt hoe ze Anastasia's afwezigheid zal verklaren antwoordt ze: *"I will say the play is over, go home."* Vervolgens verschijnt de aftiteling. De tekenfilm heeft een soortgelijk einde, maar met een duidelijkere, positievere afsluiting. Wanneer Marie en haar hofdame horen dat Anastasia en Dimitri er samen vandoor zijn gegaan zegt de hofdame *"it's a perfect ending"*, waarop Marie zegt *"no, it's a perfect beginning"*. In de epilooq is vervolgens nog te zien hoe Anastasia en Dimitri samen over de Seine varen, samen een wals dansen en elkaar zoenen.

De moraal van de tekenfilm komt deels voort uit de thematiek van de film, maar deels ook uit de genreconventies van het sprookje. De nadruk ligt erg op het feit dat de geliefden nog lang en gelukkig leven. Dimitri heeft zijn lesje geleerd en is niet meer uit op geld. Anastasia leert te vergeven en lief te hebben. Beiden hebben hun rijkdom (Dimitri's beloning en Anastasia's erfenis) aan de kant gezet om samen gelukkig te zijn, want dit is uiteindelijk het belangrijkste. Een geschiedkundige boodschap is moeilijker te vinden. Het is nooit een doel van de makers geweest om met de film een geschiedkundige waarheid te vertellen. Hooguit willen zijn toeschouwers interesseren voor dit deel van de wereldgeschiedenis.<sup>164</sup> De disclaimer die aan het einde van de film te lezen is laat zien dat de makers afstand hebben genomen van het geschiedkundige verhaal van Anastasia:

*"While some of the characters and events depicted in this film were inspired by well-known historical figures and events, the portrayal of such characters and the depiction of such events are fictional. All other characters and incidents portrayed and names used were created for the purpose of fictitious dramatization and any similarity to the names, characters, and history of actual persons, living or dead, is purely coincidental and unintentional."*<sup>165</sup>

Volgens de makers heeft de film dus weinig te maken met geschiedenis. Maar of ze het willen of niet, de makers geven met deze film wel een interpretatie aan het verhaal van Anastasia. Het lijkt alsof ze wel de lusten maar niet de lasten van de geschiedenis willen dragen. Hier komt het dilemma van Rosenstone weer aan de orde. Ondanks dat de film zich niet wil mengen in de geschiedschrijving over Anastasia doet zij dit toch, met een interpretatie van het verhaal die ver van de werkelijkheid verwijderd is. De interpretatie is ook ver verwijderd van het ontsnappingsverhaal van Anderson.

Het is onduidelijk welke consequenties verbonden zijn aan het verwijderd raken van de geschiedenis. Hoewel de film slechts een tekenfilm is, vervormt hij historische kennis en transformeert hij de historische figuur van Anastasia van moordslachtoffer tot sprookjesprinses. Volwassen toeschouwers zullen zich bij het bekijken van de tekenfilm bewust zijn van het feit dat de film een

---

<sup>164</sup> Richard Corliss, "There's Tumult in Toon Town", in *Time*, Vol. 150 (1997), 90.  
<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,987376,00.html>, bezocht op 15 mei 2007.

<sup>165</sup> Deze tekst verschijnt aan het einde van de aftiteling van de film.

sprookje is met een historische kern. Het is onwaarschijnlijk dat zij historische kennis uit deze film zullen halen. Zij zullen hem beoordelen op grond van hun kennis van de geschiedenis van Anastasia voor zover deze bij de toeschouwer aanwezig is. Waarschijnlijk zullen velen, vooral kinderen, niet weten dat het verhaal een geschiedkundige achtergrond heeft. Doordat de film zich in de proloog zo duidelijk situeert in de Russische geschiedenis zal het voor hen niet duidelijk worden welke onderdelen van het verhaal berusten op feiten en welke op fantasie. Zoals Rosenstone constateert bezit film echter niet de middelen om dit per onderdeel aan te geven. De tekenfilm ontleent elementen van het verhaal aan de geschiedenis, maar het blijft een sprookjesverhaal. De film is zo ver verwijderd geraakt van elke vorm van geschiedenis dat een geschiedkundige boodschap ontbreekt. Daarom is de film moeilijk te positioneren binnen het domein van geschiedschrijving. De ideeën van Rosenstone geven geen inzichten in de manier waarop geschiedschrijving met dit soort films om moet gaan.

### *Individualisering*

De titel van de film geeft aan vanuit welk perspectief de film verteld wordt. Er is een duidelijke keuze gemaakt om Anastasia centraal te laten staan. Zij is ook het middelpunt van het mysterie. In de film gaat alle aandacht uit naar het personage Anya/Anastasia. Het gaat om haar zoektocht naar wie ze is en alle scènes staan in dienst van die zoektocht. Rosenstone geeft in zijn werk aan dat een personage in een film ook symbool kan staan voor een grotere groep mensen. Met het verhaal van het personage wordt dan een grotere waarheid verteld die van toepassing is op alle mensen van de betreffende groep. In dat opzicht kan Anastasia's eigen zoektocht geïnterpreteerd worden als de zoektocht die tsaargezind Rusland doormaakte na de Russische Revolutie. De gevluchte Romanovs en de Russische adel, kortom alle Russen die naar het buitenland vluchtten, moesten daar een nieuw leven opbouwen en in zekere zin een nieuwe identiteit ontwikkelen. Met Anastasia's persoonlijke probleem wordt de identiteitscrisis van de Romanov-dynastie in de jaren twintig verbeeld. In veel gevallen verlangden de Russische immigranten terug naar vroegere tijden en het herstel van de monarchie. Het personage van Anastasia staat symbool voor het overleven van de Romanov-dynastie en zeker ten tijde van het communisme voor de hoop dat de monarchie ooit hersteld zou worden. In de jaren vijftig toen het toneelstuk en de film verschenen, was deze wens relevanter dan in de tijd dat de tekenfilm uitkwam. Het communisme was inmiddels vervangen door democratie. Dit neemt niet weg dat de tekenfilm een bepaalde nostalgie naar de tsaristische tijd uitstraalt. Dat is deels een overblijfsel van de thematiek van de teksten uit de jaren vijftig en deels een verheerlijking van het verleden waar Anastasia naar terug verlangt.

De mythes die rondom Anastasia ontstonden maken haar niet alleen tot een historische figuur maar ook tot een mythische figuur, een sprookjesprinses. Hoewel Anastasia's dagelijks leven als groothertogin ver af staat van de sprookjesachtige wereld die in de film geschetst wordt, vindt deze verbeelding als sprookjesprinses hier wel zijn oorsprong. De glamour en tragiek van het meisje dat ooit prinses was en dit ooit weer zou kunnen zijn worden in de film erg benadrukt zoals dit bijna in elke tekst over het verhaal van Anna/Anastasia het geval is. In de opening en de droomsequenties danst ze in haar prinsessenjurk samen met haar familie in grote balzalen en aan het einde van de film, wanneer bewezen is dat ze Anastasia is, kleedt ze zich opnieuw als prinses en mag ze de Romanov-

kroon dragen. In de film wordt ze niet alleen als prinses getoond. Aan het begin van de film wanneer ze op zoek gaat naar wie ze is, is ze een arme sloeber gekleed in vossen zonder enig idee wie ze is. In de scène van haar ontmoeting met Dimitri deelt ze haar dromen met hem: "*I guess every lonely girl dreams of being a princess*". Met deze tekst wordt de grotere waarheid omtrent haar personage duidelijk. De film is niet zozeer een zoektocht naar een identiteit maar een ontdekkingsstocht naar Anya's eigen karakter los van de naam die ze uiteindelijk zal dragen. Het verloop van de film en de historische context worden beide ingezet om deze karakterontwikkeling te laten plaatsvinden en te tonen hoe Anya's droom uitkomt. Haar ontwikkeling is tegelijkertijd de verwezenlijking van *The American Dream*. Een weesmeisje klimt op tot prinses. Dit Westerse ideaal is ook terug te zien in de karaktereigenschappen en de normen en waarden die Anya hanteert. Alle zijn aangepast aan huidige Westerse maatstaven, evenals haar uiterlijk en haar taalgebruik. In de totstandkoming van het personage heeft Meg Ryan Anya voorzien van een Engelse stem en enkele karaktereigenschappen waar personages van Meg Ryan om bekend staan, bijvoorbeeld Anya's eigenwijze, enigszins brutale omgang met Dimitri en haar zelfstandigheid. Aan de hand daarvan is het personage van Anya verder ontwikkeld.

Volgens de tekenaars is het uiterlijk van Anya niet zo zeer gevormd naar het uiterlijk van Anastasia zelf, maar meer gemodelleerd naar het uiterlijk van Meg Ryan en Audrey Hepburn. Hiermee voldoen haar uiterlijk en karakter aan het Westerse schoonheidsideaal. Veel van de invulling van het karakter van Anastasia berust op *invention*. Niet alleen het karakter maar ook het uiterlijk van Anya is niet meer gelijk aan die van de echte Anastasia. Het personage draagt wel de naam Anastasia, maar de vraag is in hoeverre zij verder nog een representatie van Anastasia is. Uiteindelijk wordt er weinig over de historische figuur Anastasia verteld, maar gaat de film meer over de mythologisering van deze figuur.

Een andere opvallende individualisering is de rol van het kwaad. De Russische Revolutie wordt verbeeld door boze geesten, opgeroepen door Rasputin, die bezit nemen van het Russische volk. Aangewakkerd door de geesten trekken de bolsjewieken het standbeeld van de Tsaar om en bestormen ze het winterpaleis. Ook zijn het de boze geesten die Anya op verschillende momenten in het verhaal proberen te doden en uiteindelijk is het Rasputin zelf die met Anya af zal rekenen. Rosenstone geeft in zijn essays aan dat in film alles concreet gemaakt moet worden. Niet alleen historische figuren, maar ook maatschappelijke stromingen en abstracte begrippen zoals revolutie moeten vertaald worden naar beelden. De tekenfilm gebruikt Rasputin voor de verbeelding van de ondergang van de Romanovs. Hiermee staat Rasputin symbool voor de verschillende machten en personen die de Romanovs ten gronde hebben gericht en wordt in korte tijd een verklaring gegeven voor het uitbreken van de revolutie, de moord op de familie Romanov en het ontsnappen van Anastasia. Deels omdat de realiteit te ingewikkeld is om uit te leggen, maar ook omdat de harde waarheid zich minder goed leent voor een sprookjesverhaal.

De vormen van individualisering maken de geschiedkundige waarheid van ondergeschikt belang aan het verhaal. Het verhaal gaat over de ontwikkeling van het individu Anastasia, niet over de verklaringen van de Russische Revolutie of de oplossing van het Anastasia-mysterie. Maar ook hier is

weer de paradox tussen de geschiedkundige waarheid en de representatie ervan. In de film blijkt Anya echt Anastasia te zijn terwijl de geschiedenis ons anders vertelt. En hoewel Rasputins invloed indirect wel één van de oorzaken was van de Russische revolutie, is hij niet de aanstichter ervan.

In de tekenfilm wordt de ondergang van de Romanovs gereduceerd tot het gevecht tussen Anya en Rasputin. De individualisering komt voort uit het medium film dat vraagt om concretisering. Dat hiermee in deze film Anastasia tot sprookjesprinses wordt omgevormd en de Russische Revolutie vereenvoudigd wordt tot de wraak van Rasputin is noodzakelijk om het verhaal via film te vertellen. Deze bewerking van geschiedenis geeft tegelijkertijd aan waarom dit in de ogen van traditionele historici een problematische ontwikkeling zou kunnen zijn. De toeschouwers krijgen een heel andere geschiedenis te zien dan die in de boeken staat.

### *Afsluiting*

In tegenstelling tot veel teksten over Anastasia presenteert de tekenfilm de geschiedenis van Anastasia als een afgerond verhaal. Anya's identiteit is bewezen, het is duidelijk dat er geen sprake kan zijn van een persoonsverwisseling en Anastasia en Dimitri leven nog lang en gelukkig. Gezien vanuit de geschiedenis is dit opmerkelijk want er is immers nooit echt uitsluitsel over het lot van Anastasia gekomen. Ook binnen het geheel van boeken, films en toneelstukken neemt de film een bijzondere plaats in. In veel van de teksten wordt er altijd nog een hint gegeven dat Anastasia misschien niet is wie ze zegt dat ze is. De verhalen uit het eenakter ballet van MacMillan, Maquettes toneelstuk, de film van Litvak en het boek van Kurth beginnen allemaal op het moment dat een onbekende vrouw rondzwerft in Berlijn. In de tekenfilm wordt in de proloog uitgebreid stilgestaan bij Anastasia's leven aan het hof en wordt ook een belangrijke aanwijzing naar haar identiteit geïntroduceerd. Anastasia krijgt het kettinkje van haar grootmoeder en dit heeft ze als jonge vrouw bij zich. Hiermee is het voor de kijker direct duidelijk dat de vrouw in kwestie Anastasia is. Dit soort aanwijzingen worden in de andere teksten niet gegeven. Vanwege de overduidelijke aanwijzingen bestaat er aan het einde van de tekenfilm voor de kijker totaal geen twijfel over de identiteit van Anya.

De film gaat niet voorbij aan de twijfels die er bestaan over de identiteit van Anderson en andere vrouwen. Er worden doorlopend verwijzingen gemaakt naar de claims van andere vrouwen die beweren Anastasia te zijn. In het introductielied na de proloog wordt door de bewoners van St. Petersburg gezongen over de mythe dat één van de dochters van de Tsaar de revolutie overleefd heeft en verwijzen ze naar de kranten waarin dit mysterie wordt beschreven. Ook wordt de draak gestoken met verschillende nep-Anastasia's wanneer zij bij Dimitri en Marie hun opwachting maken om de Romanov erfenis te claimen. Hiermee maken de makers van de film kenbaar dat ze bekend zijn met de geschiedenis van de vele vrouwen die beweerden Anastasia te zijn. De verwijzingen worden niet vanuit historisch oogpunt gemaakt, maar ze functioneren als obstakels voor Anya in het bereiken van haar doel. De obstakels zijn gebaseerd op geschiedkundige gebeurtenissen om het verhaal geloofwaardiger te maken.

Aan het einde van de film zijn alle onzekerheden en onduidelijkheden uit de weg geruimd. Er bestaat geen twijfel meer over de identiteit van Anastasia. Rasputin is verslagen en er is afgerekend

met het verleden. Door Anastasia voor Dimitri te laten kiezen en haar de kroon terug te laten brengen naar Marie wordt niet alleen bevestigd dat Anastasia en Dimitri samen gelukkig zullen worden, maar daardoor wordt ook bekend dat Anastasia niet kiest voor een leven als prinses en troonopvolgster. Hiermee is alles opgelost. De film geeft Anastasia het *happy end* dat ze in werkelijkheid nooit heeft gehad. De film vervormt hiervoor de geschiedenis van de uitbraak van de Russische Revolutie, de moord op haar familie, de rol van haar grootmoeder en de rol van Rasputin. Anya's zoektocht naar haar identiteit is ook geenszins te vergelijken met het leven van Anna Anderson. Het is een heel ander verhaal geworden. De geschiedenis is vervormd, veranderd en versimpeld, het blijft tenslotte een kinderfilm, maar binnen het verhaal worden alle conflicten opgelost. De film zelf presenteert hiermee een afgeronde geschiedenis terwijl dit in werkelijkheid niet het geval is.

### *Dramatisering*

De tekenfilm ANASTASIA is een gedramatiseerde vertaling van het mysterie omtrent Anastasia waarbij wordt teruggevallen op de sentimentele aspecten van het verhaal: het missen van familie, een spannende eerste liefde. De film is bedoeld voor een kinderpúblik dus is het begrijpelijk dat de makers geen zwaar psychologisch drama van de film hebben willen maken. Eén van de opvallendste aspecten van de film is het gebruik van muziek. De muziek en de liedjes voegen een emotionele laag aan het verhaal toe en geven de sleutelmomenten extra dynamiek en gevoel. In de korte documentaire THE MAGICAL JOURNEY OF ANASTASIA (1997, regie: Thomas Grane) wordt uitgelegd dat de personages gaan zingen wanneer ze te emotioneel zijn om te praten. Zo maakt Anastasia in haar eerste lied bekend dat ze haar familie mist en op zoek gaat naar haar thuis, bekend Dimitri zijn liefde aan Anastasia in het lied over Parijs en zingen Anastasia en Marie bij hun hereniging samen het liedje dat ze ook zongen toen Anastasia nog klein was. De liedjes voorzien de belangrijke momenten van een extra, emotionele lading waardoor de toeschouwer op zijn gevoel wordt aangesproken. De gezichtsuitdrukkingen en het stemgebruik van de personages versterken dit en verhogen de intensiteit van de scène. De emotionele lading heeft als doel de toeschouwer te ontroeren.

Naast de muziek is er ook een ander mechanisme dat het verhaal van drama voorziet namelijk de liefdesverwikkeling tussen Anya en Dimitri. Vanaf hun eerste ontmoeting is het duidelijk dat deze twee verliefd worden, al wordt hun liefdesverklaring tot het eind van de film bewaard. De liefdesrelatie is in het leven geroepen om het verhaal een romantisch element te geven maar kent geen historische oorsprong. De herkomst van de liefdesrelatie is het toneelstuk van Maurette. De vorm die de relatie in de tekenfilm heeft is identiek aan de liefdesrelatie die in Maquettes toneelstuk voorkomt. Anna/Anya's tegenspeler ontwikkelt zich van zwendelaar tot geliefde.

Ook is er in de tekenfilm aandacht voor de karakterontwikkeling van Anya. De persoonlijke ontwikkeling van Anya als jonge vrouw wordt van twee kanten belicht. Er wordt niet alleen aandacht besteed aan haar verleden en de zoektocht naar haar identiteit, maar ook aan haar toekomst en de universele gevoelens van een allesoverwinnende liefde. Hiermee spreekt de film de emoties van de toeschouwer aan. Anya wordt verbeeld als een mens van vlees en bloed met dezelfde angsten en dromen als iedereen. Anya's doel, het vinden van een plaats waar ze thuis hoort, zal herkenbaar zijn

voor iedereen die eenzaam is of op zoek is naar zichzelf. Op deze manieren wordt het verhaal voorzien van een emotionele en dramatische lading.

Doordat in de film alle zojuist beschreven elementen worden samengebracht wordt de toeschouwer niet alleen intenser betrokken bij het verhaal maar wordt hij ook uitgenodigd het verhaal te ervaren en de geschiedenis mee te beleven.

### *Verbeelding van het verleden*

Het feit dat de film een tekenfilm is heeft gevolgen voor zowel de inhoud als de vorm van de film. In film moet alles concreet gemaakt worden. Hierbij heeft animatiefilm één voordeel op *live-action* film: iets dat moeilijk getoond kan worden door acteurs of *special effects* wordt in tekenfilm getekend. Een voorbeeld uit ANASTASIA is het rijk van de ondoden waar Rasputin zich bevindt. Ook zijn pratende albinovleermuis is een personage dat alleen door animatietechnieken tot leven kan komen. De tekenfilm maakt ook gebruik van elementen uit *live-action* film. Er is sprake van acteurs die de stemmen inspreken en de korte documentaire THE MAKING OF ANASTASIA maakt duidelijk dat veel tekeningen zijn nagetekend van video-opnames met acteurs. De personages zijn dus wel getekend maar toch zijn er sporen van acteurs terug te vinden. Door *live-action* met animatie te combineren hebben de tekenaars de bewegingen van de personages zo levensecht mogelijk kunnen maken. Dit versterkt de geloofwaardigheid van de film. Tegelijkertijd geeft animatie een grote mate van vrijheid omdat de acteurs niet op de personages hoeven te lijken.

In de verbeelding van de achtergronden is men ook vrij in het creëren van vergane werelden. De makers bestudeerden veel foto's en boeken van historische locaties. Via olieverfschilderijen worden onder andere het winterpaleis, de straten van St. Petersburg, de Parijse Opera en de Alexander III-brug in Parijs in het verhaal geplaatst. De kleding van de bevolking, de auto's, de bouwstijlen en de klimaatkenmerken schetsen een beeld van Europa aan het begin van de twintigste eeuw. De muziek versterkt deze sfeer door stijlen van de twintiger jaren in de melodieën te verwerken. De locaties hoeven niet helemaal authentiek en fotorealistisch te zijn. Doordat ze getekend worden is het mogelijk ze een sprookjesachtig gevoel te geven. Ook draagt de verbeelding van de tsarentijd een bepaalde nostalgie met zich mee. De film toont een rijkheid aan kleurenpracht en chique paleizen. Tien jaar later wanneer het paleis donker en vervallen is en alles onder een dikke laag stof ligt, keert Anya terug op deze plaats en wordt het paleis in haar herinnering weer het paleis waar ze vroeger woonde. Hiermee staat de locatie ook in dienst van het verhaal: door de locatie herinnert Anya zich delen van haar verleden.

Een in het oog springend verschil met de eerdere versies van het verhaal van Anastasia is dat de tekenfilm zich in St. Petersburg en Parijs afspeelt. In de toneel- en filmversie uit de jaren vijftig zijn Berlijn en Denemarken de locaties waar de actie plaatsvindt. In Berlijn ontmoeten Bounine en Anastasia elkaar en ze reizen naar Denemarken om haar grootmoeder te bezoeken. De echte grootmoeder van Anastasia, oud-tsarina Marie Fyodorovna, woonde in Denemarken. In de tekenfilmversie zijn deze locaties dus veranderd. Marie woont in Parijs en Anya woont vlakbij St. Petersburg. Hiermee neemt het verhaal afstand van het verhaal van Anna Anderson die in Berlijn

woonde en komt het dichterbij Anastasia's eigen geschiedenis. Het verhaal gaat nu van start in St. Petersburg, omdat het logischer is om Anastasia daar in een weeshuis te laten opgroeien dan een verklaring te vinden voor het feit dat ze opeens in Berlijn is.<sup>166</sup> Wanneer Dimitri en Anastasia elkaar in St. Petersburg ontmoet hebben vertrekken zij samen naar Parijs, om daar Marie te bezoeken. Ook hier is de locatiekeuze weer verrassend. Marie woonde nooit in Parijs. Er zijn wel enkele redenen te bedenken waarom de makers de film in Parijs laten afspelen. De stad bezit een belangrijk symbool voor de Romanov-dynastie, de Alexander III-brug, vernoemd naar Anastasia's grootvader. Op deze brug vindt uiteindelijk de confrontatie tussen Anastasia en Rasputin plaats. Ook staat de stad bekend als de stad van de liefde en juist in deze stad vindt Anastasia de liefde van haar familie en de liefde van Dimitri. De symbolische functie van Parijs is sterker dan die van Marie's paleis in Denemarken. Gezien vanuit de metaforische waarheid is deze keuze goed te begrijpen maar vanuit geschiedkundig oogpunt is hij problematisch.

In het gebruik van kleding en attributen zijn er ook opvallende keuzes gemaakt. Zo draagt Anastasia aan het einde van de film een jurk die identiek is aan de jurk die Anastasia zelf ooit gedragen heeft. Een replica van dezelfde jurk wordt gedragen door Ingrid Bergman in de filmversie uit 1956. Ook zijn er historische voorwerpen in de film te zien, onder andere een tekening (getekend door Anastasia op haar veertiende) en een portret van Tsaar Nicolaas II. Hierdoor wordt de film voorzien van een bepaalde authenticiteit. In de *MAKING OF ANASTASIA* documentaire wordt er stilgestaan bij het creëren van deze authenticiteit. De tekenaars hebben zich verdiept in de bouw- en kledingstijlen van het begin van de twintigste eeuw, ze hebben veel foto's bekeken en veel boeken gelezen. Er is ook veel onderzoek gedaan om de vormgeving zo authentiek mogelijk te maken. Tsaar Nicolaas II die in enkele scènes te zien is, lijkt als twee druppels water op de echte Tsaar. De documentaire gaat voorbij aan gevolgen van deze claim van authenticiteit. Het gebruik van deze historische gegevens lijkt af te wijken van de visie van de regisseurs en de producent. Zij hebben gezegd de legende van Anastasia alleen als startpunt te gebruiken en daar een sprookje van te maken. Door alle verwijzingen naar de Russische geschiedenis is het meer dan alleen een sprookje. De film krijgt hiermee een zekere historiciteit. De makers lijken met de verwijzingen een bepaalde mate van geloofwaardigheid aan het verhaal te willen meegeven.

In de verbeelding van de verschillende locaties, kleding, foto's en portretten worden feit en fictie met elkaar vermengd. Volgens *THE MAKING OF ANASTASIA* is er veel aandacht besteed aan de authenticiteit van de locaties maar het is overduidelijk dat deze fantasievol bewerkt zijn. Door de combinatie van geschiedenis en fantasie worden de historische context en het sprookjesverhaal met elkaar verbonden. Het feit dat de film een tekenfilm is heeft consequenties voor alle aspecten van de verbeelding van het verleden. Delen van deze verbeelding zijn gebaseerd op *invention*. De locaties en personen zien er niet uit als hun historische equivalent. Door de sprookjesachtige stijl is de film er wel in geslaagd de geschiedenis op een lyrische manier te verbeelden en tegelijkertijd een verwijzing te maken naar de mythische proporties die het mysterie van Anastasia heeft aangenomen. Ook al geeft

---

<sup>166</sup> Opvallend detail is wel dat in 1926, het jaar waarin het verhaal zich afspeelt, St. Petersburg bekend stond onder de naam Leningrad. De film gaat voorbij aan deze naamgeving uit de communistische tijd.



de film geen realistische verbeelding van het verleden, de makers hebben de historische achtergronden verwerkt tot een beeld dat past binnen de sfeer van de film. Of deze verbeelding een vorm van geschiedschrijving is, is een tweede vraag.

### *Geschiedenis als proces*

Rosenstone stelt dat een film in staat is allerlei geschiedkundige processen tegelijkertijd te tonen. De tekenfilm doet dit niet op de manier die Rosenstone bedoelt. Al neemt de film gebeurtenissen uit het verleden wel als uitgangspunt, de film is niet gemaakt als geschiedkundig document. Hij laat weinig historische ontwikkelingen zien, op enkele verwijzingen na. De historische feiten worden ingezet in het verhaal, maar er is geen geschiedkundige samenhang. Zo is er in de film geen expliciete politieke boodschap te vinden en wordt er nauwelijks stilgestaan bij veranderende maatschappelijke omstandigheden in het verloop van het verhaal. De film staat maar kort stil bij de maatschappelijke en economische positie van het Russische volk na de revolutie. Ook vertelt de film niets over de implicaties van de ontdekking dat Anastasia nog leeft en geeft een nostalgisch, sprookjesachtig beeld van St. Petersburg en Parijs aan het begin van de twintigste eeuw. Hiermee blijven belangrijke geschiedkundige oorzaken en gevolgen in de film onberoerd. Als historisch document over maatschappelijke ontwikkelingen is de film om deze reden te verwaarlozen. Wel becommentarieert de film bepaalde gebeurtenissen uit het verleden, zoals de uitbraak van de Russische Revolutie en de voorvallen van de verschillende vrouwen die claimden Anastasia te zijn. Deze gebeurtenissen worden ingezet als obstakels in het leven van Anastasia. Door ze te overwinnen komt ze steeds dichterbij het bereiken van haar doel: het vinden van liefde. De historische processen zijn hier ondergeschikt aan.

### *C. Oordeel*

De tekenfilm Anastasia is goed te plaatsen binnen het dilemma van Rosenstone. Ondanks het feit dat de film niet als historische film gemaakt is, wordt de geschiedenis van Anastasia wel gebruikt om het verhaal te vertellen. Dit brengt consequenties met zich mee. Enerzijds staat het verhaal ver af van de ware geschiedenis van Anastasia, voor zover deze te kennen is. Anderzijds zijn alle *inventions* terug te brengen naar historische feiten of naar andere teksten over Anastasia. Op die manier neemt de film een bijzondere positie in binnen de representatie van Anastasia Romanov. Ook al is het filmverhaal volgens de makers Bluth, Goldman en Donley een sprookje, door het gebruik van deze verwijzingen naar de geschiedenis plaatst de film zich ook in het vakgebied van geschiedschrijving. Ondanks het feit dat de makers zeggen afstand te nemen van de loop van de geschiedenis is de film doorspekt met verwijzingen (namen, locaties, gebeurtenissen) naar de familie Romanov en de tijd waarin zij leefden. Er is dus aan de ene kant sprake van een sprookjesfilm voor kinderen die om puur commerciële redenen is gemaakt, met als doel zoveel mogelijk opbrengsten te genereren, maar aan de andere kant is het een film met een historische achtergrond.

Uit de genesis en synopsis is af te leiden dat de film niet zozeer een historische boodschap uitdraagt maar een meer algemene waarde: het koesteren van liefde voor jezelf, je familie en je

partner. Hiermee is meteen duidelijk dat de film de toeschouwer op emotioneel niveau aanspreekt. Toch heeft de film wel degelijk een historische waarde, erkent ook de algemeen directeur van 20th Century Fox, Bill Mechanic, in een artikel dat verscheen net nadat Anastasia in de bioscoop uitkwam: "*parents and teachers who have seen the film feel this is a piece of history kids don't really know about, and it gets them interested in it.*"<sup>167</sup> ANASTASIA zou de interesse kunnen wekken voor het achterliggende historische onderwerp. Dat een groot deel van de film zelf fantasie is, maakt niet uit. Geïnteresseerden komen er vanzelf achter wat waar is en wat niet. De schrijver van het artikel, Richard Corliss, komt tot eenzelfde conclusie: "*animated movies aren't built for lectures; they are supposed to move, and move people. Anastasia comes close to doing that with its coming-of-age tale of the orphan who could be a princess.*"<sup>168</sup> In deze conclusie stipt Corliss het ontroeren van het publiek aan. Dat is volgens hem het doel van de tekenfilm. Tekenfilms moeten geen geschiedenislessen zijn, maar ontroerende verhalen. Beide citaten spreken elkaar enigszins tegen en dit is precies het dilemma wat Rosenstone telkens aankaart. Het is moeilijk te bepalen in hoeverre een *mainstream* Hollywoodfilm geschiedenis vertelt.

Het verhaal wordt dan wel een sprookje genoemd, toch hebben de makers er bewust voor gekozen om dit sprookje in een historische context te plaatsen. De twee opvallendste afwijkingen zijn de rol van Rasputin en de ontsnapping van Anastasia. Dit zijn precies de twee belangrijkste verhaallijnen van de film. Het uitbreken van de Russische Revolutie wordt toegeschreven aan Rasputin en Anastasia's ontsnapping is een succes dankzij een keukenjongen en een geheime deur in het Winterpaleis. De hier opvolgende vlucht over het ijs van de Neva en Anastasia's val bij het treinstation zijn nodig om Rasputin te laten verdrinken in de Neva (wat werkelijk gebeurd is) en het geheugenverlies van Anastasia te verklaren. Hoewel de tekenfilm gebaseerd is op het toneelstuk van Maurette is in de tekenfilm geen enkele verwijzing naar Anna Anderson te vinden. De tekenfilm heeft een eigen interpretatie aan het ontsnappingsverhaal gegeven. Anderson hield vast aan het verhaal dat een soldaat haar gered had nadat zij als enige de executie van haar familie overleefde. In de tekenfilm is hier alleen nog de basis van overgebleven: Anastasia ontsnapt. Afgaande op dit gegeven lijkt de film te passen binnen Rosenstones *contesting history*. De tekenfilm ondervraagt de geschiedenis door een verhaal te vertellen waarin Anastasia aan haar executie ontsnapt. Toch is dit niet de manier waarop Rosenstone dit begrip hanteert. De makers geven aan dat de film geen historische film is. De film hoort volgens hen dus niet thuis in het vakgebied van geschiedschrijving. Wel blijft het interessant hoe de film dan wel bekeken moet worden. Er is immers wel sprake van een wisselwerking tussen film en geschiedschrijving. Rosenstone stipt dit aan in zijn bespreking over zijn dilemma, maar heeft hier nog geen antwoorden op.

---

<sup>167</sup> Corliss, 90.

<sup>168</sup> Ibidem, 90.

## CONCLUSIE

In mijn onderzoek heb ik films en boeken over Anastasia Romanov geanalyseerd. De vergelijking tussen de films en de boeken levert een nuancering op van Rosenstones ideeën over filmische geschiedschrijving. Volgens Rosenstone staat dit domein naast het domein van schriftelijke geschiedschrijving. Mijn onderzoek laat zien dat er verbanden tussen beide bestaan. De boeken verwijzen naar de films en de films verwijzen naar de boeken. Afgaande op mijn onderzoek lijkt het niet zozeer een kwestie te zijn van in welk *medium* de geschiedenis verteld wordt, maar in welke *vorm*. Zowel in boeken als in films heeft het genre invloed op de inhoud.

Rosenstone heeft op een aantal punten gelijk dat film op een andere manier betekenis toekent aan het verleden dan schrift. Zo presenteert schriftelijke geschiedschrijving een meer letterlijke waarheid en film een meer metaforische waarheid. Toch zijn er een aantal overeenkomsten tussen beide, die ik aan de hand van mijn casestudy in kaart heb gebracht. In de opzet van mijn onderzoek koos ik voor de analyse van twee boeken en twee films die elk de geschiedenis van Anastasia behandelen. De boeken waren de biografie *Anastasia: The Riddle of Anna Anderson* en het historisch werk *The Romanovs: The Final Chapter*, de films de documentairefilm ANASTASIA: DEAD OR ALIVE? en de animatiefilm ANASTASIA. Enkele overeenkomsten en verschillen tussen de boeken en de films vielen op:

Ten eerste benadert de documentairefilm de geschiedenis inhoudelijk niet heel anders dan het boek van Massie doet. Aan de hand van bewijzen en feiten wordt er een oplossing van het mysterie van Anastasia en Anna Anderson gepresenteerd. De inhoud is in het boek en de film hetzelfde, maar de vorm niet. De documentaire beschikt over allerlei mogelijkheden die op schrift moeilijk te evenaren zijn en vice versa. Door archiefmateriaal van Anastasia en Anderson te tonen, historische brieven voor te lezen en interviews met wetenschappers te presenteren geeft de documentaire als het ware een audiovisuele rapportage van het onderzoek. Het boek geeft ook een rapportage van het onderzoek maar beschrijft de bredere context van het mysterie door de ondergang van de Romanov-dynastie vanuit verschillende invalshoeken te bekijken. Ook wordt er tot in detail ingegaan op alle aspecten van het mysterie. Dit gebeurt in de film niet. Film biedt niet de mogelijkheden om stil te staan bij elk detail. Alleen de hoofdlijnen van het mysterie komen aan bod. Door de vereenvoudiging van de geschiedenis verliest de film aan volledigheid voor wat betreft de geschiedenis. Zowel het boek als de film herzien de geschiedenis (Rosenstones *revisioning history*) door de verschillende perspectieven op het mysterie naast elkaar te zetten. In beide verdedigen Peter Kurth, Edvard Radzinsky, Dr. Gill, Dr. Maples en het echtpaar Schweitzer hun standpunten. Beide teksten komen tot dezelfde conclusie: Anastasia overleed in 1918. Hoewel zij dit via verschillende media doen, kennen zij dezelfde betekenis toe aan het verleden.

Ten tweede zijn het boek en de film die de ontsnapping van Anastasia behandelen zeer verschillend. Zowel de biografie als de animatiefilm behandelen het gegeven dat Anastasia ontsnapte aan haar executie (Rosenstones *contesting history*: de geschiedenis wordt ondervraagd) maar daar houdt de overeenkomst op. De biografie van Kurth vertelt zeer gedetailleerd het verloop van het leven

van Anna Anderson, terwijl de animatiefilm een musicalsprookje is dat voor een groot deel op fantasie gebaseerd is. Hoewel beide dezelfde gebeurtenis als uitgangspunt nemen, levert het twee compleet verschillende verhalen op die allebei een andere uitkomst kennen. Kurth zet historische feiten in om zijn eigen betoog sterker te maken, terwijl de animatiefilm de geschiedenis wijzigt door feiten te vermengen met fictie. Hier lijkt Rosenstones tweedeling in het filmische en schriftelijke domein wel van toepassing: de filmische vertelling is op geen enkele manier te vergelijken met de schriftelijke vertelling. Toch moet hier een kanttekening bij geplaatst worden. Beide teksten benaderen de geschiedenis niet op de traditionele manier. De makers van de animatiefilm beschouwen hun film niet als historische film. De biografie van Kurth is wel een historisch werk, maar creëert een zeer subjectief, psychologisch portret van Anderson waarbij Kurth de lezer probeert te overtuigen van zijn gelijk. De animatiefilm gebruikt historische feiten slechts als achtergrond in de vertelling van hun sprookje over Anastasia. De obstakels die Anya tegenkomt (de Russische Revolutie, de afwijzing van haar familie, de wraak van Rasputin) hebben een historische oorsprong, maar vanwege de eisen van het genre worden deze feitelijkheden omgevormd. Van een letterlijke historische representatie is geen sprake. Het verhaal moet ook niet op die manier gezien worden. Het is een vertelling van het mogelijke leven dat Anastasia had kunnen leiden na haar ontsnapping. In zowel het boek als de film spelen emotie en gevoel een grote rol. Zowel het boek als de film geven een invulling aan het karakter van Anastasia. De toeschouwer raakt hierdoor nauw betrokken bij het personage. Hiermee wijken het boek en de film af van de traditionele, meer rationele geschiedschrijving, maar kunnen zij wel geplaatst worden binnen de nieuwe stromingen ervan, die meer ruimte bieden aan subjectievere vormen van geschiedschrijving. De positie van de animatiefilm blijft discutabel. De makers hebben een draai aan de geschiedenis gegeven die voor iedere historicus onaanvaardbaar is. Toch wordt deze film aan het publiek gepresenteerd als het verhaal van Anastasia Romanov. Vanuit historisch-wetenschappelijk oogpunt is de film te verwaarlozen. In het beste geval nodigt de film de toeschouwer uit zich te verdiepen in de historische figuur Anastasia, om er vervolgens achter te komen dat er veel controverse over haar bestaat.

Ten derde blijkt uit de analyse dat de twee films amper met elkaar te vergelijken zijn. Hoewel het allebei films zijn, gaan beide op een totaal verschillende manier met de geschiedenis om. Dit maakt duidelijk waarom Rosenstone het zo belangrijk vindt dat in de discussie omtrent geschiedschrijving de diversiteit van film niet vergeten wordt. Vorm en genre dicteren deels de inhoud van de film en de manier waarop de geschiedenis behandeld wordt. Zo geeft een documentaire in dit geval een heel ander beeld dan de animatiefilm. De twee films illustreren hiermee ook het eerdergenoemde dilemma van Rosenstone. Films kunnen veel betekenen voor het begrip van het verleden, maar kunnen het begrip van het verleden ook schade berokkenen door het verleden onjuist te representeren. Hoewel dit natuurlijk ook voor boeken geldt, laat vooral de animatiefilm zien hoe lastig het dilemma is. De animatiefilm laat geen historische werkelijkheid zien en geeft, als hij op deze manier bekeken wordt, een vervormd beeld van de geschiedenis. De film slaagt er wel in allerlei onderdelen van het mysterie van Anastasia met elkaar te verbinden en dit op zo'n manier te presenteren dat een nieuwe generatie kennis kan maken met de legende van Anastasia. Op die manier

is de animatiefilm te zien als een bijzondere combinatievorm van film en geschiedenis.

Een vierde en laatste opvallende uitkomst van de analyse is, dat ook beide boeken erg van elkaar verschillen. Ook het schriftelijke medium kent verschillende vormen en genres. In de discussie over filmische en schriftelijke geschiedschrijving wordt hier maar weinig bij stilgestaan. Net als bij film hebben deze vormen hun invloed op de inhoud. Zo creëert de biografie een gedetailleerd portret van Anderson waarbij Kurth de historische feiten inzet om vol overtuiging de geaccepteerde geschiedenis van Anastasia's dood tegen te spreken. Massies boek daarentegen probeert zo objectief mogelijk te oordelen over alle sporen uit het verleden. Hij baseert zich op de uitslagen van wetenschappelijk onderzoek. In dat opzicht sluit zijn boek meer aan bij de tradities van geschiedschrijving en is het boek van Kurth een nieuwe vorm van geschiedschrijving. De vergelijking van de boeken toont aan dat ook binnen het domein van schriftelijke geschiedschrijving er verschillende verschijningsvormen bestaan die elk hun eigen betekenis aan het verleden toekennen.

De vergelijking laat zien dat de boeken en films over Anastasia Romanov heel divers zijn, maar op verschillende punten verband met elkaar houden. De mediavorm heeft ontegenzegglijk veel invloed op de manier waarop de text de geschiedenis representeert. Boeken en films kennen elk hun eigen regels en wetten om betekenis toe te kennen aan het verleden. In mijn casestudy is duidelijk geworden dat er echter ook een aantal overeenkomsten tussen beide media bestaan.

De manieren waarop film volgens Rosenstone met geschiedenis omgaat, blijken niet specifiek tot het medium film te behoren. De kenmerken die Rosenstone aan film toekent zijn in zekere mate ook op boeken van toepassing. Ook boeken kunnen de geaccepteerde geschiedenis ondervragen of herzien. Ze zijn zelfs in staat de geschiedenis te verbeelden. Niet op de concrete manier zoals film dit doet, maar op een manier vergelijkbaar met de verbeeldingskracht van een roman. Het is niet zozeer een kwestie van mediumvorm, maar meer een kwestie van het genre van de text. Dit doet geen afbreuk aan de specifieke kenmerken van beide media, maar toont wel dat de vorm van het medium niet allesbeslissend is in het toekennen van betekenis aan het verleden. De kenmerken van het genre van de text bepalen voor een groot deel de inhoud van de geschiedenis die gerepresenteerd wordt en de manier waarop de text hier betekenis aan toekent.

Rosenstone maakt een onderscheid in drie vormen van historische film: documentairefilm, *mainstream* Hollywoodfilm en experimentele film. Hij stelt de kenmerken van de *mainstream* Hollywoodfilm en de *mainstream* documentaire gelijk omdat zij beide een eenduidige visie op het verleden bieden. In mijn analyse heb ik een documentairefilm en een *mainstream* Hollywoodfilm (de animatiefilm) met elkaar vergeleken. De analyse laat zien dat beide op een compleet andere manier met geschiedenis omgaan. De films delen enkele filmische eigenschappen, maar de uitwerking van beide films is zeer verschillend. Wat dat betreft zijn de twee filmvormen niet met elkaar te vergelijken. De documentaire vertelt een geschiedenis die gezien kan worden als een audiovisuele manier van traditionele geschiedschrijving. De animatiefilm gaat op een heel andere manier met de geschiedenis om, omdat zij werkt met de conventies van Hollywood en, in dit specifieke geval, niet eens als historische film beschouwd moet

worden. Het dilemma van Rosenstone over de mogelijkheden en gevaren van filmische geschiedschrijving lijkt om die reden niet van toepassing te zijn op alle filmvormen, maar vooral op de *mainstream* Hollywoodfilm. Deze filmvorm benadert de geschiedenis op een andere wijze dan de documentaire en wijkt af van de tradities van geschiedschrijving. Rosenstone heeft in zijn onderscheid de kenmerken van *mainstream* Hollywoodfilm en documentaire te makkelijk gelijkgesteld aan elkaar.

Mijn keuze voor de geanalyseerde boeken en films heeft invloed gehad op de resultaten van mijn onderzoek. De geschiedenis van Anastasia biedt veel ruimte voor interpretatie en dit is van belang bij het evalueren van de resultaten van de analyse. Als ik alleen de animatiefilm met bijvoorbeeld de film ANASTASIA uit 1956 had vergeleken, zou dit suggereren dat alle films de mythe van Anastasia's ontsnapping in stand houden. Door ook een documentaire te analyseren is dit te nuanceren: er zijn ook filmische bronnen die de ontsnapping tegenspreken. Hetzelfde geldt voor de boeken.

De resultaten van mijn onderzoek komen voort uit een vergelijking van vier specifieke teksten. Een analyse met andere boeken en films had andere uitkomsten kunnen opleveren. Als ik alleen maar Hollywoodfilms had geanalyseerd had naar voren kunnen komen dat filmische geschiedschrijving per definitie de geschiedenis vervormd. Hollywoodfilms werken met conventies die geschiedenis vereenvoudigen, romantiseren en in bijna alle gevallen voorzien van een *happy end*. Doordat ik een documentaire in mijn vergelijking heb betrokken kan ik de eigenschappen van filmische geschiedschrijving nuanceren: verschillende filmvormen gaan op een verschillende manier met geschiedenis om. De historische *mainstream* Hollywoodfilm blijkt de meest gecompliceerde vorm te zijn, omdat deze een paradoxale positie ten opzichte van geschiedenis inneemt. De films vertellen historische verhalen, maar vervormen deze verhalen vanwege de eisen van het genre.

De invloed van het genre en de diversiteit van film moeten niet onderschat worden bij verdere discussie over filmische geschiedschrijving. De verschillen in de genres van de boeken en de films blijken van groot belang te zijn. Elk genre gaat op zijn eigen manier met de geschiedenis om. Dit heeft consequenties voor de representatie ervan. In verder onderzoek naar de verhoudingen tussen beide domeinen van geschiedschrijving is het belangrijk deze uitkomst in gedachten te houden. Zo blijkt de documentaire filmvorm overeenkomsten te hebben met schriftelijke geschiedschrijving, maar staat de *mainstream* Hollywoodfilm, op basis van de film die ik geanalyseerd heb, ver af van geschiedschrijving.

Het onderscheid van Rosenstone in historische documentaire, historische *mainstream* Hollywoodfilm en historische experimentele film is waarschijnlijk niet toereikend om de diversiteit aan films te categoriseren. Vooral de historische *mainstream* Hollywoodfilm neemt binnen de discussie een bijzondere plaats in. Films in deze vorm, zoals de animatiefilm ANASTASIA, gaan op een bijzondere manier met geschiedenis om. Er worden veel vrijheden genomen met de geschiedenis. In het geval van de animatiefilm geeft het gebruik van een historische figuur het verhaal een bepaalde mate van historiciteit. Ook als dit niet de bedoeling van de makers is. Het dilemma van Rosenstone kan daarom toegespitst worden op deze filmvorm. Welke mogelijkheden biedt de historische *mainstream* Hollywoodfilm en welke valkuilen brengt de vorm met zich mee? Uit verder onderzoek zal moeten blijken of de *mainstream* Hollywoodfilm beschouwd kan worden als filmische geschiedschrijving.

## LITERATUURLIJST

Literatuur over filmische geschiedschrijving:

Bordwell, David, en Kristin Thomas. *Film Art, an Introduction*. 5<sup>e</sup> ed. New York: McGraw-Hill, 1997.

Davis, Natalie. "Any Resemblance to Persons Living or Dead: Film and the Challenge of Authenticity" In *The Yale Review*, 86 (New Haven: Yale university press, 1987): 457-482.

Davis, Natalie. *Slaves on Screen*. Cambridge: Harvard University Press, 2000.

Ferro, Marc. *Cinema et Histoire*. 1977. Vertaald door Naomi Greene. Detroit: University Press, 1988.

Goldmann, Annie. *Cinéma et société moderne*. Parijs: Anthropos, 1967.

Grindon, Leger. *Shadows on the Past*. Philadelphia: University Press, 1994.

Jarvie, Ian. "Seeing through Movies" In *Philosophy of the Social Sciences 8* (Thousand Oaks: Sage Publications, 1978): 374-397.

Kracauer, Siegfried. *Theory of film: The Redemption of Physical Reality* (New York: Oxford University Press, 1960).

Nowell-Smith, Geoffrey, red. *The Oxford History of World Cinema*. New York: Oxford University Press, 1996.

Raack, R.C. "Historiography as Cinematography: A Prolegomenon to Film Work for Historians" In *Journal of Contemporary History* 18 (Thousand Oaks: Sage Publications, 1983): 411-438.

Richards, Jeffrey. *Visions of Yesterday*. Londen: Routledge, 1973.

Rosen, Philip, *Change Mummified: Cinema, Historicity, Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.

Rosenstone, Robert. *Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Idea of History*. Cambridge: Harvard University Press, 1995.

Rosenstone, Robert, red. *Revisoning History: Film and the Construction of a New Past*. Princeton: Princeton University Press, 1995.

Rosenstone, Robert. "Reflections on Reflections on History in Images/History in Words" In *Screening the Past* 6 (Melbourne: La Trobe University, 1999).

Rosenstone, Robert. "Does a Filmic Writing of History Exist?" In *History and Theory*, 41 (Oxford: Blackwell Publishing Limited, 2002): 134-144.

Rosenstone, Robert. *History on Film/Film on History*. Harlow: Pearson Education Limited, 2006.

Sobchack, Vivian, red. *The Persistence of History: Cinema, Television, and the Modern Event*. New York: Routledge, 1996.

Sorlin, Pierre. *The Film in History: Restaging the Past*. Oxford: Basil Blackwell Publisher, 1980.

Toplin, Robert Brent. *Reel History: In Defense of Hollywood*. Kansas: University Press, 2002.

White, Hayden. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1973.

White, Hayden. "Historiography and Historiophoty" In *The American Historical Review*, vol. 93 (Washington: The American Historical Association, 1988): 1193-1199.

White, Hayden. *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1987.

White, Hayden. "Historical Emplotment and the problem of truth" In *Probing the Limits of Representation*, geredigeerd door Saul Friedlander (Cambridge: Harvard University Press, 1992): 37-53.

Walkowitz, Daniel. "Visual history: The Craft of the Historian-Filmmaker" In *The Public Historian* 7 (Berkeley: University of California Press, 1985): 53-64.

Wenden, D.J. "Battleship Potemkin – Film and Reality" In *Feature Films as History*. Red. K. R. M. Short. Londen: Croom Helm, 1981. 37-61.

Windshuttle, Keith. *The Killing of History: How Literary Critics and Social Theorists are Murdering Our Past*. New York: Free Press, 1996.

Literatuur over Anastasia Romanov:

Belyakov, Victor, en Denise Youngblood. "Russia's Last Tsar Nicholas II and Cinema", In *Historical Journal of Film, Television and Radio* 15 (Washington: The International Association for Media and History, 1995), [http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m2584/is\\_n4\\_v15/ai\\_17782468/pg\\_1](http://findarticles.com/p/articles/mi_m2584/is_n4_v15/ai_17782468/pg_1).

Blair Lovell, James. *Anastasia: The Lost Princess*. Washington: Regnery Gateway, 1991.

Boekrecensie van *Publisher's Weekly* over *Anastasia: The Lost Princess* (J. Blair Lovell, 1991), <http://www.amazon.com/Anastasia-Princess-James-Blair-Lovell/dp/0895265362>.

Brewster, Hugh. *Anastasia's Album*. Toronto: Hyperion, 1996.

Bykov, Pavel. *The Last Days of Tsardom*. 1926. Londen: Martin Lawrence, 1934.

Corliss, Richard. "There's Tumult in Toon Town" In *Time* 150 (New York: Time Inc., 1997): 88-91. <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,987376,00.html>.

Erickson, Hal. "Anastasia, The Mystery of Anna" In *All Movie Guide*, [http://movies2.nytimes.com/gst/movies/movie.html?v\\_id=2170](http://movies2.nytimes.com/gst/movies/movie.html?v_id=2170).

Erickson, Hal. "Rasputin and the Empress" In *All Movie Guide*, [http://movies2.nytimes.com/gst/movies/movie.html?v\\_id=40349](http://movies2.nytimes.com/gst/movies/movie.html?v_id=40349).

Ferro, Marc. *Nicholas II: The Last of the Tsars*. Vertaald door Brian Pierce. New York: Oxford University Press, 1993.

Goodman, Walter. "Was the Czar's Daughter Killed With Her Family?" In *The New York Times* (10 oktober, 1995), <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9B00E3DC1339F933A25753C1A963958260>.

Hering, Doris. "American Ballet Theatre – Review", In *Dance Magazine* september 1999 (New York: Dance Magazine Inc., 1999), [http://www.findarticles.com/p/articles/mi\\_m1083/is\\_9\\_73/ai\\_55739064](http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m1083/is_9_73/ai_55739064).

Johnston, R.H. Boekrecensie uit *Library Journal* over *Anastasia: The Lost Princess* (J. Blair Lovell, 1991), <http://www.amazon.com/Anastasia-Princess-James-Blair-Lovell/dp/0895265362>.



Kisselgoff, Anna. "The dance: 'Anastasia,' Early MacMillan Work", In *The New York Times* (2 mei, 1985), <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9E04E7D6163BF931A35756C0A963948260>.

Kurth, Peter. *Anastasia: The Riddle of Anna Anderson*. Boston: Little, Brown and Company, 1983.

Kurth, Peter. "Anna- Anastasia: Notes on Franziska Schanzkowska" (2005)  
<http://www.peterkurth.com/ANNA-ANASTASIA%20NOTES%20ON%20FRANZISKA%20SCHANZKOWSKA.htm>.

Massie, Robert. *Nicholas and Alexandra: The Story of the Love that Ended an Empire*. 1967. New York: Ballantine Books, 2000.

Massie, Robert. *The Romanovs: The Final Chapter*. New York: Ballantine Books, 1995.

McCulley, Mary, "Anastasia: Fact, Fiction, or Fantasy-- What's the Difference and Do We Care?" In *Universal Journal: The Association of Young Journalists and Writers* (2005),  
<http://ayjw.org/articles.php?id=627823>.

"Mystery of Anastasia Princess the Heroine of New Film, "Clothes Make the Woman."" In *The New York Times* (5 juni, 1928),  
<http://movies2.nytimes.com/mem/movies/review.html?res=9D05E1DD143CE73ABC4D53DFB0668383639EDE>.

Parry, Jann. "'Anastasia' lives at Royal Ballet - season highlights", In *Dance Magazine* (New York: Dance Magazine Inc., nov. 1995),  
[http://www.findarticles.com/p/articles/mi\\_m1083/is\\_n11\\_v69/ai\\_17491508](http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m1083/is_n11_v69/ai_17491508).

Radzinsky, Edvard. *The Last Tsar: The Life and Death of Nicholas II*. New York: Doubleday, 1992.

Smith, Kyle. "Tragic Child", in *People Weekly* 49 (1998): 67-69.  
<https://www.myuu.nl/http://web.ebscohost.com/ehost/detail?vid=2&hid=15&sid=9152c4ca-7e5a-4a90-8be1-99bcee96e3b6%40sessionmgr8>.

Website van ABC - "A Princess In The Family?",  
<http://www.abc.net.au/gnt/history/Transcripts/s1227254.htm>.

Website van *Alexander Palace - My Name is Anastasia*,  
<http://www.alexanderpalace.org/anastasia/like.html>.

Website van *The American Ballet Theatre*,  
<http://www.abt.org/education/archive/ballets/anastasia.htm>.

Website van *Internet Movie Database - Anastasia*, <http://www.imdb.com/title/tt0118617>.

Website van *NOVA*, <http://www.pbs.org/wgbh/nova/>.

Website van *Rotten Tomatoes - Anastasia*,  
<http://www.rottentomatoes.com/m/1079818-anastasia/?critic=columns>.

Films:

ANASTASIA (Verenigde Staten, 1956, regie: Anatole Litvak, dramafilm)

ANASTASIA (Verenigde Staten, 1997, regie: Don Bluth en Gary Goldman, animatiefilm)

ANASTASIA: DEAD OR ALIVE? (Verenigde Staten, 1995, regie: Michael Barnes, documentairefilm)

## APPENDIX I – Overzicht: de representatie van Anastasia Romanov

- 1922** Speelfilm THE FACE IN THE FOG  
Regisseur: Alan Crosland  
Land: Verenigde Staten  
Niet Anastasia, maar Tatiana ontsnapt aan de executie  
Seena Owen in de rol van *Grand Duchess Tatiana, a Russian refugee*
- 1924** Boek *Enquête Judiciaire sur l'Assassinat de la Famille Impériale Russe*  
Auteur: Nicholas Sokolov  
Land: Rusland/Frankrijk  
Onderzoeksverslag van de moord op de familie Romanov  
Conclusie: alle leden van het gezin zijn vermoord.
- 1926** Speelfilm INTO HER KINGDOM  
Regisseur: Sven Gade  
Land: Verenigde Staten  
Niet Anastasia, maar Tatiana ontsnapt aan de executie  
Corinne Griffith in de rol van *Grand Duchess Tatiana*
- 1926** Boek *The Last Days of Tsardom*  
Auteur: Pavel Bykov  
Land: Rusland  
Sovjetversie van Sokolovs verslag  
Conclusie: alle leden van het gezin zijn dood
- 1927** Documentaire THE FALL OF THE ROMANOV DYNASTY  
Regisseur: Esfir Shub  
Land: Rusland  
Reconstructie van de ondergang van de Romanov-dynastie  
Anastasia te zien op archiefmateriaal
- 1928** Speelfilm CLOTHES MAKE THE WOMAN  
Regisseur: Tom Terriss  
Land: Verenigde Staten  
Anastasia vlucht naar Amerika  
Eva Southern in de rol van *Princess Anastasia*
- 1928** Boek *Anastasia, the Survivor of Ekaterinburg*  
Auteur: Harriet von Rathlef-Keilman  
Land: Duitsland  
Rathlef-Keilman was bevriend met Anna Anderson  
Conclusie: Anna Anderson is Anastasia
- 1928** Speelfilm ANASTASIA, DIE FALSCHER ZARENTOCHTER  
Regisseur: Arthur Bergen  
Land: Duitsland  
De verhaallijn van deze film is niet bekend  
Camilla von Hollay in de rol van *die falsche Anastasia*
- 1929** Boek *La Fausse Anastasie: Histoire d'une prétendue grande-duchesse de Russie*  
Auteurs: Pierre Gilliard en Constantin Savitch  
Land: Frankrijk  
Gilliard was docent van Anastasia aan het Russische hof  
Conclusie: Anna Anderson is een bedriegster

- 1932** Speelfilm RASPUTIN AND THE EMPRESS  
Regisseur: Richard Boleslawski  
Land: Verenigde Staten  
De familie Romanov raakt in de ban van Rasputin  
Anne Shirley in de rol van *Princess Anastasia*
- 1937** Boek *The Woman who Rose Again: The Story of Grand Duchess Anastasia*  
Auteur: Gleb Botkin  
Land: Verenigde Staten  
Botkin is de zoon van Dr. Botkin die samen met de Romanovs vermoord werd  
Conclusie: Anna Anderson is Anastasia
- 1953** Televisiefilm ANASTASIA  
Programma: BBC Sunday Night Theatre  
Land: Verenigd Koninkrijk  
Televisieversie van Maquettes toneelstuk *Anastasia*  
Mary Kerridge in de rol van *Anna Broun*
- 1954** Toneelstuk *Anastasia*  
Schrijver: Marcelle Maurette  
Land: Frankrijk  
Anna Broun is Anastasia  
Viveca Lindfors in de rol van *Anna/Anastasia*
- 1956** Speelfilm ANASTASIA  
Regie: Anatole Litvak  
Land: Verenigde Staten  
Anna Anderson is Anastasia  
Ingrid Bergman in de rol van *Anna/Anastasia*
- 1956** Speelfilm ANASTASIA: DIE LETZTE ZARENTOCHTER  
Regie: Falk Harnack  
Land: West-Duitsland  
Anna Anderson is Anastasia  
Lili Palmer in de rol van *Anna Anderson (die Unbekannte)*
- 1957** Biografie *Ich Anastasia, erzähle...*  
Auteur: Roland Krug von Nidda  
Land: Duitsland  
Krug von Nidda schreef de biografie met assistentie van Andersons advocaten  
Conclusie: Anderson is Anastasia
- 1964** Documentaire THE GUNS OF AUGUST  
Regisseur: Nathan Kroll  
Land: Verenigde Staten  
Onderzoek naar de oorzaken van de Eerste Wereldoorlog  
Anastasia te zien op archiefbeelden
- 1965** Musical *Anya*  
Schrijver: George Abbott  
Land: Verenigde Staten  
Bewerking van Maquettes toneelstuk  
Later bekend als *I, Anastasia*, *The Anastasia Game* en *The Anastasia Affaire*
- 1967** Ballet *Anastasia*  
Choreografie: Kenneth MacMillan  
Land: Verenigd Koninkrijk  
Anna Anderson krijgt niet de erkenning als Anastasia  
Ballet met één akte

- 1967** Televisiefilm *ANASTASIA*  
 Programma: Hallmark Hall of Fame  
 Land: Verenigde Staten  
 Televisieversie van Maquettes toneelstuk  
 Julie Harris in de rol van *Anastasia*
- 1967** Boek *Nicholas and Alexandra: The Story of the Love that Ended an Empire*  
 Auteur: Robert Massie  
 Land: Verenigde Staten  
 Onderzoek naar de ondergang van de Romanov-dynastie  
 Conclusie: Anastasia overleed in 1918
- 1971** Ballet *Anastasia*  
 Choreografie: Kenneth MacMillan  
 Land: Verenigd Koninkrijk  
 Uitbreiding van het ballet uit 1967  
 Ballet met drie akten
- 1971** Speelfilm *NICHOLAS AND ALEXANDRA*  
 Regie: Franklin J. Schaffner  
 Land: Verenigd Koninkrijk  
 Verfilming van Massies boek *Nicholas and Alexandra*  
 Fiona Fullerton in de rol van Anastasia
- 1978** Toneelstuk *I Am Who I Am*  
 Schrijver: Royce Ryton  
 Land: Verenigd Koninkrijk  
 Ook bekend onder de naam *The Anastasia File*  
 Er wordt in het midden gelaten of de vrouw Anastasia is
- 1983** Biografie *Anastasia: The Riddle of Anna Anderson*  
 Auteur: Peter Kurth  
 Land: Verenigde Staten  
 Kurth is sterk overtuigd van Anderson en kende haar persoonlijk  
 Conclusie: Anderson is Anastasia
- 1986** Miniserie *ANASTASIA: THE MYSTERY OF ANNA*  
 Regie: Marvin J. Chomsky  
 Land: Verenigde Staten  
 Verfilming van Kurths biografie *Anastasia: The Riddle of Anna Anderson*  
 Amy Irving in de rol van Anna Anderson
- 1991** Biografie *Anastasia: The Lost Princess*  
 Auteur: James Blair Lovell  
 Land: Verenigde Staten  
 De biografie is  
 Conclusie: Anna is Anastasia
- 1992** Biografie *The Last Tsar: The Life and Death of Nicholas II*  
 Auteur: Edvard Radzinsky  
 Land: Rusland  
 In het boek wordt voor het eerst het Yurovsky-rapport gepresenteerd  
 Conclusie: Er is een mogelijkheid dat Anastasia ontsnapte
- 1992** Documentaire *Russia That We've Lost*  
 Regisseur: Stanislav Govorukhin  
 Land: Rusland  
 Portret van de Russische tsarentijd  
 Anastasia te zien op archiefmateriaal

- 1993** Biografie *Nicholas II: The Last of the Tsars*  
Auteur: Marc Ferro  
Land: Frankrijk  
Biografie van Nicolaas II  
Conclusie: Er is een mogelijkheid dat Anastasia ontsnapte
- 1995** Boek *The Romanovs: The Final Chapter*  
Auteur: Robert Massie  
Land: Verenigde Staten  
Overzicht van alle gebeurtenissen na de executie van de Romanovs  
Conclusie: Anna Anderson was een bedrieger
- 1995** Documentaire ANASTASIA: DEAD OR ALIVE?  
Programma: Public Broadcasting Service - NOVA  
Land: Verenigde Staten  
Wetenschapsdocumentaire over forensische testen  
Conclusie: Anderson was niet Anastasia
- 1995** Roman *Russisch Blauw*  
Auteur: Rasha Peper  
Land: Nederland  
Anastasia en Alexei ontsnapten aan de executie  
Conclusie: Hoofdpersoon blijkt de zoon van Alexei Romanov
- 1996** Documentaire ASSASSINATIONS THAT CHANGED THE WORLD  
Producent: History Channel  
Land: Verenigde Staten  
Vierdelige serie over moordaanslagen die de wereld veranderden  
Anastasia te zien op archiefmateriaal
- 1997** Boek *The Quest for Anastasia: solving the mystery of the lost Romanovs*  
Auteurs: Helen Mingay en John Klier  
Land: Verenigde Staten  
Onderzoek naar de claims van Anna Anderson  
Conclusie: Anderson was niet Anastasia
- 1997** Animatiefilm ANASTASIA  
Regisseurs: Don Bluth en Gary Goldman  
Land: Verenigde Staten  
Anastasia ontsnapt aan de executie  
Meg Ryan in de rol van Anya/Anastasia (stemacteur)
- 1997** Animatiefilm THE SECRET OF ANASTASIA  
Scenario: Bill Schwartz  
Land: Verenigde Staten  
Anastasia ontsnapt aan de executie  
Conclusie: Anastasia leeft nog lang en gelukkig
- 1997** Documentaire IN SEARCH OF A LOST PRINCESS: ANASTASIA ROMANOV  
Regisseur: Mike Searle  
Land: Verenigde Staten  
Een vrouw in Zuid-Afrika beweerde een groothertogin te zijn  
Conclusie: ze was niet Anastasia, maar misschien wel Maria
- 1997** Documentaire ANASTASIA: HER TRUE STORY  
Programma: Biography  
Land: Verenigde Staten  
Onderzoek naar de beweringen van Anna Anderson  
Anastasia te zien op archiefmateriaal

- 1998** Documentaire THE RUSSIAN REVOLUTION  
 Televisieserie: Russia – The Missing Years  
 Land: Verenigde Staten  
 Onderzoek naar de oorzaken van de Russische Revolutie  
 Anastasia te zien op archiefmateriaal
- 2000** Boek *Anastasia: The Last Grand Duchess, Russia 1914*  
 Auteur: Carolyn Meyer  
 Boekenserie: The Royal Diaries  
 Land: Verenigde Staten  
 Kinderboek over het leven van Anastasia
- 2001** Documentaire THE REVENGE OF THE ROMANOV  
 Producent: A&E  
 Land: Verenigde Staten  
 De film weerlegt de claims van Anna Anderson  
 Anastasia te zien op archiefmateriaal
- 2002** Film RUSSIAN ARK  
 Regisseur: Aleksandr Sokurov  
 Land: Rusland  
 Ode aan de Hermitage, de kunstwerken en de bewoners  
 Een onbekende actrice in de rol van Anastasia
- 2003** Televisiefilm THE LOST PRINCE  
 Regisseur: Stephen Poliakoff  
 Land: Verenigd Koninkrijk  
 In een scène is de executie van de familie Romanov te zien  
 Alina Lipkis in de rol van Anastasia
- 2003** Boek *The Fate of the Romanovs*  
 Auteurs: Greg King en Penny Wilson  
 Land: Verenigde Staten  
 Uitgebreide reconstructie van de omstandigheden omtrent de executie  
 Conclusie: Anastasia werd vermoord in 1918
- 2003** Toneelstuk The Anastasia Trials in the Court of Women  
 Schrijver: Carolyn Gage  
 Land: Verenigd Koninkrijk  
 Anastasia ontsnapte aan de executie  
 Interactief theater: de vrouwen in het publiek zijn de jury in de rechtszaak
- 2004** Roman *The Romanov Prophecy*  
 Auteur: Steve Berry  
 Land: Verenigde Staten  
 Een kleinkind van Nicolaas en Alexandra zou de troonopvolger zijn  
 Conclusie: Anastasia en Alexei ontsnapten aan de executie
- 2004** Computerspel Shadow Hearts II  
 Ontwikkelaar: Nautilus  
 Land: Japan  
 Anastasia neemt het op tegen haar vijand Rasputin  
 Stephanie Sheh in de rol van Anastasia