

Just a dream. Intertekstualiteit in Vincent Wards film 'The Navigator - a Medieval Odyssey'

Bas Lems (student)

De speelfilm 'The Navigator - A Medieval Odyssey' van regisseur Vincent Ward is een Australisch/Nieuw-Zeelandse coproductie uit 1988. Bij de vertoning op het filmfestival van Cannes ontving Ward een staande ovatie van vijf minuten en werd hij genomineerd voor een Gouden Palm. De film won vele prijzen, onder meer bij de Australian Film Institute Awards en de New Zealand Listener Awards in 1989.¹

In Nederland ging de film pas in januari 1990 in première en dan nog slechts in kleine kring. De recensenten waren niet onverdeeld positief. Zo schreef Antoinette Polak in *NRC Handelsblad*: 'de film is kinderlijk, maar niet voor de jeugd' en noemde stukken uit de film 'bijna onverdraaglijk'.² Piet Adriaanse van *De Waarheid* was echter enthousiast en zag de film als 'indrukwekkende Middeleeuwse science fiction' met een 'overtuigende Middeleeuwse sfeer'.³ De *user reviews* op de filmwebsite IMDb zijn voor het grootste gedeelte positief, maar sommigen vinden de film totaal onbegrijpelijk.⁴ Het is duidelijk: dit is een film voor liefhebbers. Dat zal ook de reden zijn dat er welgeteld één monografie over de film is verschenen.⁵ In artikelen van Hoppenbrouwers en d'Arcens en in de bundel van Finke en Shichtman wordt aandacht besteed aan *The Navigator*, evenals in de dissertatie van Lynette Read over Vincent Ward.⁶ Gelukkig is er ook een aantal interviews met de regisseur beschikbaar.

¹ K. Aveyard, A. Moran en E. Vieth, *Historical dictionary of Australian and New Zealand cinema* (2e druk; Lanham 2018) 340. Zie ook de website van Vincent Ward: <http://vincentwardfilms.com/project/films/the-navigator/awards/>, geraadpleegd op 2 december 2019.

² A. Polak, 'Op de vlucht voor de Zwarte Dood', *NRC Handelsblad* (25 januari 1990).

³ P. Adriaanse, 'Indrukwekkende Middeleeuwse science fiction', *De Waarheid* (26 januari 1990).

⁴ https://www.imdb.com/title/tt0095709/reviews?ref_=tt_urv, geraadpleegd op 2 december 2019.

⁵ J. Downie, *The navigator. A mediaeval odyssey* (Trowbridge 2000).

⁶ P. Hoppenbrouwers, 'Ridders en boeren op het witte doek. Historische speelfilms over de Middeleeuwen tot lering of vermaak?' *Madoc* 12 (1998) 161–169; L. d'Arcens, 'Presentism' in: E. Emery en R. Utz eds., *Medievalism. Key critical terms* (Cambridge 2014)

Ik wil me in dit artikel buigen over de vraag hoe een historicus naar een film over de middeleeuwen kan kijken. De film *The Navigator* is bij uitstek geschikt om te gebruiken bij de beantwoording van deze vraag, omdat Ward ons een kijkje in de keuken gunt door transparant te zijn over de bronnen die hij heeft gebruikt bij zijn reconstructie van de middeleeuwen.

Allereerst is het nodig om de film te analyseren. De vraag is daarbij vooral hoe in *The Navigator* aan het narratief vorm wordt gegeven met behulp van filmische technieken. In het tweede hoofdstuk zal de nadruk liggen op intertekstualiteit, waarbij er wordt gekeken welke verwijzingen naar andere 'teksten' in de film te traceren zijn. Hierbij wordt aandacht besteed aan verwijzingen die door de regisseur bewust zo bedoeld zijn, maar ook aan verwijzingen die anderen menen te constateren. In het derde hoofdstuk ga ik in op de behandeling van de middeleeuwen in de film en stel de vraag naar de rol van authenticiteit. Tevens wordt stil gestaan bij het begrip 'mediëvalisme' en het beeld en de verwerking van de middeleeuwen in onze moderne cultuur. Ik wil er op wijzen dat literatuur over film doorspekt is met Engelse woorden en termen. Waar dat mogelijk is heb ik een passend Nederlands equivalent gebruikt, in andere gevallen heb ik het Engels onvertaald gelaten.

Filmtechnische analyse

Om film te analyseren moeten we gebruik maken van gereedschap dat van huis uit niet te vinden is in de kist van de historicus. Onder invloed van het postmodernisme is het tegenwoordig echter steeds gebruikelijker om de studie naar het verleden in al zijn uitingen interdisciplinair aan te pakken. In het geval van een film komen inzichten uit de literatuurwetenschap goed van pas. Dit veronderstelt dat een film op te vatten is als tekst, iets wat de literatuurwetenschapper Mieke Bal voorstaat in de door haar ontwikkelde narratieve theorie. Zij ziet tekst als: 'a finite, structured whole composed of signs. These can be linguistic units, such as words and sentences, but they can also be different signs, such as cinematic shots and sequences, or painted dots, lines and blots'.⁷

181–188; L.A. Finke en M.B. Shichtman, *Cinematic illuminations. The middle ages on film* (Baltimore 2010); L. Read, *Vincent Ward. The emergence of an aesthetic* (Auckland 2004).

⁷ M. Bal, *Narratology. Introduction to the theory of narrative* (3^e druk; Toronto 2009) 5.

Ten behoeve van de narratologie onderscheidt zij drie verwante begrippen of concepten. Allereerst de *narrative text*, waarin de *agent* of het subject een verhaal overbrengt aan een geadresseerde door middel van een bepaald medium, bijvoorbeeld taal, beeld of geluid. We zagen het al bij haar opvatting van tekst: dat kan dus ook film zijn. Door middel van dat medium worden bepaalde gebeurtenissen verteld die logisch en chronologisch met elkaar verwant zijn en die veroorzaakt en beleefd worden door *actors*. Dit noemt zij de *fabula*. Maar slechts de gebeurtenissen op een rijtje zetten maakt het nog geen verhaal. Pas na ordening, kleuring en verbuiging (*inflection*) kan er sprake zijn van een *story*.⁸

De filmtheoreticus Thomas Caldwell hanteert bij de analyse van film een andere terminologie, die slechts ten dele samenvalt met die van Mieke Bal. Binnen de *narrative* onderscheidt hij de *story* en de *plot*. De *story* omschrijft hij als: 'all the events depicted in the film plus all the implied events in a film that the audience does not see', en het *plot* als: 'all the events depicted in the film plus all the nondiegetic elements, such as the soundtrack and credit sequences'.⁹ Het gebruik van non-diëgetische elementen, die niet worden waargenomen door de personages binnen de wereld van de film, kleurt de film, interpreteert en geeft betekenis. In die zin komt zijn *plot* overeen met de *fabula* van Bal.¹⁰ Caldwell's *story* komt overeen met Bal's optelsom van *story* en *fabula*. Deze afwijking wordt vooral veroorzaakt door het feit dat literatuur geen non-diëgetische elementen in de cinematografische betekenis van het woord kent.

De chronologie van de gebeurtenissen wordt in The Navigator volledig door elkaar geschud en dat komt vooral door de dromen van de protagonist, waarin flarden van de toekomst zich opdringen, zogenaamde flashforwards. Ook flashbacks komen voor, bijvoorbeeld wanneer hij zich realiseert op welke momenten zijn broer hem besmet kan hebben met de pest. Vandaar dat ik beter kan beginnen met een weergave van wat ik 'de vertelling' heb genoemd, anders gezegd: de inhoud van de film.

⁸ Bal, *Narratology*, 5-6.

⁹ T. Caldwell, *Film analysis handbook. Essential guide to understanding, analyzing and writing on film* (St Kilda 2011) 117.

¹⁰ Caldwell, *Film analysis handbook*, 116-117.

De vertelling

Griffin, een negenjarige inwoner van een mijnwerkersdorp in het Engelse Cumbrië, verkeert regelmatig in een droomachtige toestand en neemt dan flarden van de toekomst waar. Het is 1348 en de pest heerst alom, maar het dorp is tot dusverre voor besmetting gespaard gebleven. Om de ziekte af te weren besluiten de dorpelingen om zich te laten leiden door Griffins dromen. In 'het westen' wordt een kathedraal gebouwd, 'de hoogste binnen de christenheid', en pelgrims van heinde en verre offeren materiaal voor de bouw om de pest te stoppen. Een groep van vijf mijnwerkers uit het dorp besluit op weg te gaan, met Griffin als gids. Als offer nemen ze koper mee voor het gieten van een kruis voor de torenspits.

Het is volle maan en voor het opkomen van de zon moet het kruis op de toren geplaatst zijn, anders zal de ziekte het dorp alsnog treffen. Via de mijn graven ze een tunnel naar de andere kant van de aarde en komen zo terecht in een vreemde stad die kijkers zullen herkennen als Auckland, Nieuw-Zeeland. Connor, een van de mijnwerkers, gaat op weg naar de kathedraal. De rest gaat op zoek naar een ijzergieterij, waar ze een groep (20e-eeuwse) smeden ontmoeten, met wie ze samen een Keltisch kruis gieten voor op de torenspits. Na een avontuurlijke tocht door het nachtelijke Auckland bereiken ze de kathedraal. Connor slaagt er niet in het kruis op de torenspits te plaatsen, maar Griffin lukt het uiteindelijk wel. Hij valt echter van de torenspits naar beneden.

Het volgende moment bevindt de groep zich weer in de mijnschacht. Ze concluderen dat hun tocht 'slechts een droom' is geweest en na terugkeer in het dorp vieren ze dat ze de pest hebben afgewend. De vreugde is echter van korte duur, want Griffin ontdekt dat Connor in aanraking is geweest met de pest tijdens een eerder verblijf buiten het dorp en dat voor iedereen verzwegen heeft. Connor blijkt echter genezen te zijn, maar Griffin is via hem besmet geraakt. Hij besluit zich op te offeren en het dorp te verlaten, zodat hij verder niemand kan besmetten. De film eindigt met de doodskest van Griffin, die wegdrijft op het water.

Narratieve structuur

Volgens Caldwell worden vrijwel alle films gekenmerkt door een 'classical Hollywood narrative structure'. De relatie tussen oorzaak en gevolg binnen het narratief wordt mogelijk gemaakt door een gemotiveerd, doelgericht

personage, dat verandering teweegbrengt door de obstakels uit de weg te ruimen die staan tussen hem en het doel dat hij wil bereiken.¹¹

De protagonist, het belangrijkste personage in *The Navigator*, is Griffin. Hij heeft een groot gevoel voor rechtvaardigheid, adoreert zijn oudere broer Connor en is impulsief. Hij is ongewild de leider van het groepje mijnwerkers dat de tocht naar de andere kant van de aarde onderneemt. Daartoe behoren ook Connor, een moedige man, die als enige van de groep buiten het dorp is geweest. Martin, intellectueel de meest ontwikkelde van het stel, die voor veel dingen een filosofische of theologische verklaring zoekt en die mogelijk een vorming heeft ondergaan als geestelijke. Searle, een voorzichtige man, getroffen door het achtereenvolgende verlies van vrouw, kind en moeder. Wellicht is hij daardoor zo beschermend voor zijn broer Ulf, een kinderlijke, dikke goedgezinde, die vaak angstig is en voortdurend bij de anderen achteropraakt. Ten slotte is er Arno, een krullenbol met slechts één hand, die te karakteriseren valt als een pragmatische realist.

De personages worden gemotiveerd door hun verlangen de pest af te wenden van het dorp door het brengen van een offer. De afstand tot hun bestemming, de andere kant van de aarde, werpt obstakels op. Door het graven van een tunnel weten ze die obstakels uit de weg te ruimen en bereiken uiteindelijk hun doel, de kathedraal in de stad van licht. Op het eerste gezicht is er sprake van een *narrative closure* (een logisch einde van het verhaal) wanneer Griffin het koperen kruis boven op de torenspits aanbrengt.¹² Maar schijn bedriegt, er komt nog een twist, een dramatisch moment in het narratief, dat zich voordoet zonder dat de kijker het verwacht.¹³ Op Griffins dood wordt weliswaar geanticipeerd in de flashforwards die zijn dromen ons laten zien, maar het kwartje valt pas op het einde van de film.

Tot het narratief behoort ook het gezichtspunt van de personages, hun *point of view*. De handelingen en gedragingen van de personages worden ons in het grootste deel van de film getoond vanuit een *objective view*, waarbij wij een externe toeschouwer blijven. We krijgen geen inzicht in de gedachten en gevoelens van de personages. Volgens Caldwell houdt dit de illusie van realisme in stand.¹⁴ Echter op de momenten dat Griffin overvallen wordt door zijn visioenachtige dromen, verandert het gezichtspunt in een *perceptually subjective view*, waarbij we hetzelfde zien en horen als de protagonist. Doordat

¹¹ Caldwell, *Film analysis handbook*, 118-121.

¹² Ibidem, 121.

¹³ Ibidem, 125.

¹⁴ Ibidem, 128.

we meegenomen worden in Griffins ervaringen voelen we ons nauwer met hem verbonden en beseffen we hoe belangrijk de dromen voor hem zijn.

Mise-en-scène

De mise-en-scène van een film bestaat uit visuele elementen die dienen ter ondersteuning van de vertelling: de setting, de belichting, de kostuums en de acteerstijl. Deze elementen vallen de kijker in eerste instantie niet op, maar hebben wel degelijk invloed op zijn beleving van de film. De setting is de fysieke locatie waar het verhaal zich afspeelt. In *The Navigator* zijn dat twee plaatsen: enerzijds een klein mijnwerkersdorpje in de besneeuwde heuvels van Cumbrië, op de grens van Engeland en Schotland, anderzijds de stad Auckland in Nieuw-Zeeland. Op het eerste gezicht lijkt de film op locatie opgenomen, maar volgens Read is er veel gefilmd in de studio, voornamelijk bij toepassing van special effects.¹⁵ Tot de setting moeten we ook de zogenaamde *props* rekenen: verplaatsbare objecten die gebruikt worden door de acteurs.¹⁶ Een opvallend attribuut in de film is het koperen Keltische kruis, een zogenaamd 'High Cross'. Het kruis wordt voor de reis naar de andere kant van de wereld omgesmolten en de brokken koper worden door de smeden in de stad gebruikt voor het gieten van een nieuw exemplaar, dat uiteindelijk boven op de torenspits van de kathedraal geplaatst zal worden.

Het meest opvallende aan de belichting is het gebruik van zowel zwart-wit als kleur, een techniek die ook gebruikt wordt in films als *Andrej Roeblov* van Andrej Tarkovski (1966) en *Wings of Desire* van Wim Wenders (1986). Het gedeelte in Cumbrië is monochroom en de belevenissen in de moderne wereld worden weergegeven in kleur. Een uitzondering hierop vormen delen van de dromen van Griffin waarbij ook van kleur gebruik wordt gemaakt. In zijn geheel genomen is de film aan de donkere kant en dat zal zeker de bedoeling van de regisseur zijn geweest. De dreigende wolken in de droombeelden, het verblijf onder de grond en de nachtelijke wereld binnen de grote stad leggen een duister en somber waas over de gebeurtenissen.

De kostuums van de middeleeuwers doen authentiek aan. De strakke leren of linnen hoofdkappen die vooral de mijnwerkers dragen, de capuchons, de mutsjes van de vrouwen, de tunieken en mantels helpen de kijker zich te verplaatsen in de wereld van de dorpelingen. Het contrast met de kleding van de moderne stadsbewoners in het tweede gedeelte van de film is groot en heeft een vervreemdend effect.

¹⁵ Caldwell, *Film analysis handbook*, 18-19.

¹⁶ Ibidem, 239-240.

Mede vanwege budgetproblemen besloot Ward gebruik te maken van zowel ervaren als onervaren acteurs. Voor de rol van Griffin heeft hij gedurende een periode van twee jaar in meer dan duizend scholen gezocht naar een geschikte kandidaat, voor hij uitkwam bij Hamish McFarlane.¹⁷ De acteerstijl van de cast kan gekenmerkt worden als realistisch en komt natuurlijk over. Caldwell merkt terecht op dat onze opvatting van *realistic acting* met de jaren verandert.¹⁸

Cinematografie

Verantwoordelijk voor de cinematografie van de film is Geoffrey Simpson, de Director of Photography, die vaak hoogoplopende ruzie had met de regisseur over de te volgen lijn.¹⁹ Vincent Ward staat bekend als een perfectionist en heeft zelf toegegeven dat zijn veeleisendheid een bron was voor onvrede of zelfs vijandigheid van de crew.²⁰

In de film wordt gebruik gemaakt van *underexposure*, waarbij er minder licht door de lens van de camera wordt gelaten. Dit zorgt voor een donkerder beeld, een techniek die ook gebruikt wordt in de *film noir*.²¹ Om de kijker de ervaringen van Griffin in zijn dromen te laten meebeleven wordt gebruik gemaakt van zogenaamde *point-of-view shots*, waarbij de camera precies hetzelfde ziet als het personage.²² Het gebeuren rond de kerktoeren wordt soms gefilmd door middel van *crane shots* of zelfs *aerial shots*, waarbij de kijkers een *bird's-eye view* voorgeschied krijgen.²³

Intertekstualiteit

Vroeger, vóór de *linguistic turn*, hadden er twee vragen gesteld kunnen worden, die sindsdien zwaar onder vuur zijn komen te liggen.²⁴ De eerste vraag is: wat heeft de regisseur met de film willen zeggen? Gelukkig heeft de auteur-regisseur zelf het antwoord gegeven: 'Basically what I wanted to do was to

¹⁷ Read, *Vincent Ward*, 229.

¹⁸ Caldwell, *Film analysis handbook*, 41.

¹⁹ Read, *Vincent Ward*, 232.

²⁰ Ibidem, 233-234.

²¹ Caldwell, *Film analysis handbook*, 46.

²² Ibidem, 78-79.

²³ Ibidem 74-75.

²⁴ J.D. Popkin, *From Herodotus to H-Net. The story of historiography* (New York 2016) 135.

look at the twentieth century through medieval eyes.²⁵ De tweede vraag is: wat voor diepere betekenis heeft de film? Ook daarover heeft Ward zich uitgelaten: "The Navigator is essentially about an act of faith - people believing they can change the course of their life."²⁶ Bij een andere gelegenheid zei hij echter: "Sure there are themes, but I'll tell you the major theme; "Who am I, where did I come from, and what is my place in the outside world?" Yes. I think that's the theme: the place of the outsider."²⁷

Maar hoe belangrijk is de bedoeling van de regisseur en is hij de enige die bepaalt wat de betekenis van de film is? Onder invloed van het postmodernisme is men andere vragen gaan stellen of heeft men in ieder geval geprobeerd andere antwoorden te vinden op dezelfde vragen. Laten we beginnen bij de rol van de auteur. In de theologie gold eeuwenlang dat de boeken van de Bijbel gelezen en geïnterpreteerd moeten worden *e mente auctoris* (vanuit de geest van de auteur). We moeten ons in de gedachten van de auteur verplaatsen als we de tekst lezen. Deze methode heeft onder meer ten doel te voorkomen dat moderne problemen in een oude tekst gelezen worden. Het begrip '*e mente auctoris*' stamt uit de zeventiende eeuw en is als zodanig een vroegmoderne constructie. In de periode daarvoor werd weinig belang gehecht aan de menselijke auteurs van de Bijbelboeken, omdat zij slechts dienden als werktuig van de werkelijke auteur: God.²⁸

In onze tijd staat het belang van de individuele auteur eveneens onder kritiek, maar om geheel andere redenen. Roland Barthes verkondigde in 1968 'de dood van de auteur.' Nadat de auteur zijn tekst heeft geschreven wordt die tekst iets van de lezer en iedere lezer leest iets anders in de tekst, afhankelijk van kennis en ervaring.²⁹ Niet de auteur, maar de lezer is degene die betekenis aan een tekst geeft.³⁰ De tekst moet niet ontcijferd worden, want er is geen diepere achterliggende betekenis, maar ontward door een zogenaamde structurele analyse. We moeten de tekst zien als een intertekstuele constructie.

²⁵ V. Ward, K. Lyons en G. Chapple, *The Navigator. A medieval Odyssey. Screenplay by Vincent Ward, Kely Lyons and Geoff Chapple from an original idea by Vincent Ward* (Londen 1989) xiii.

²⁶ Ward e.a., *The Navigator*, xiii.

²⁷ J. Laffel, 'Vincent Ward', *Films in Review* 44 (1993).

²⁸ K. van der Toorn, *Scribal culture and the making of the Hebrew Bible* (Cambridge 2007) 29-31.

²⁹ C.G. Brown, *Postmodernism for historians* (Harlow 2005) 66.

³⁰ J. Culler, *Barthes. A very short introduction* (Oxford 2002) 68-69.

Het begrip 'intertekstualiteit' is op de kaart gezet in 1966 door Julia Kristeva, waarbij zij zich baseerde op het werk van de Russische literatuurwetenschapper Michail Bakhtin. Kristeva omschrijft intertekstualiteit als 'de schriftuur als lectuur van een vroeger literair corpus, de tekst als opslorping van en antwoord op een andere tekst.' De tekst is een 'mozaïek van citaten', die zijn betekenis krijgt in het kader van andere teksten.³¹ Een modernere definitie is die van Paul Claes: 'het geheel van relaties tussen teksten waaraan door een subject dat deze onderkent een functie kan worden toegekend'.³²

Het begrip tekst moet binnen het postmodernisme zeer ruim worden opgevat. Van het verleden kunnen we uitsluitend kennisnemen in de vorm van tekst.³³ Hier komt Jacques Derrida's beroemde uitspraak 'il n'y a pas de hors-texte' ('er is geen buiten-tekst') om de hoek kijken. Hij bedoelt hiermee niet dat er geen buitentekstuele werkelijkheid zou zijn, maar dat wij over die werkelijkheid slechts via tekst kunnen communiceren. In ons zoeken naar betekenis kunnen we ons niet vastklampen aan een buitentekstuele autoriteit, maar slechts refereren aan betekenissen die anderen al hebben gegeven aan tekst.³⁴

In de geschiedwetenschap spreekt men in dit kader wel van de *linguistic turn*, die stelt dat het begrijpen van tekst de sleutel is tot het begrijpen van de menselijke ervaring. Deze omslag ging gepaard met de opkomst van de *new cultural history*, historici die zich beriepen op de antropoloog Clifford Geertz die de menselijke cultuur zag als een 'ensemble of texts'.³⁵ En het is deze methode die ik ga toepassen op de film *The Navigator*. Ik ga niet op zoek naar een dieper liggende betekenis (ontcijferen) of naar de bedoeling van de auteur, maar zal proberen de film te ontwarren. Volgens Barthes is een tekst als een ui: het is een constructie van lagen zonder kern.³⁶

Welke lagen of referenties kunnen we zoal onderscheiden in de film? Daarop zijn diverse antwoorden mogelijk. Er zijn lagen die de regisseur erin heeft gelegd in de hoop dat anderen ze herkennen. Er zijn lagen die een kijker in de film onderscheidt en die ook door andere kijkers herkend worden. En

³¹ P. Claes, *Echo's echo's. De kunst van de allusie* (Nijmegen 2011) 43.

³² Claes, *Echo's echo's*, 49.

³³ Brown, *Postmodernism*, 101.

³⁴ N. van der Sijde, *Het literaire experiment. Jacques Derrida over literatuur* (Amsterdam 1998) 34.

³⁵ Popkin, *From Herodotus to H-Net*, 135.

³⁶ Culler, *Barthes*, 69.

ten slotte zijn er lagen die een kijker in de film ziet, maar die door niemand anders worden gezien. In interviews heeft Vincent Ward zich geregeld uitgelaten over bronnen die hij gebruikt heeft en verwijzingen die hij in de film heeft aangebracht. Ook recensenten hebben duiding gegeven aan bepaalde fragmenten of beelden in de film.

Een belangrijk referentiekader voor de middeleeuwse mens was het christendom. Anno 2019 is de bekendheid van de gemiddelde kijker met christelijke gebruiken en opvattingen bijna nihil, maar rond het verschijnen van *The Navigator* was dat nog niet zover. In de film komen diverse verwijzingen voor naar het christelijk geloof. Het besluit van Griffin om zich op te offeren door het dorp te verlaten wanneer bij hem de pest is geconstateerd, toont gelijkenis met het zelfoffer van Christus. Zowel Christus als Griffin sterven om een grotere groep mensen te redden. De dorpelingen ondernemen een pelgrimstocht door naar de andere kant van de aarde te reizen en daar het koper voor een kruis te offeren voor de kerk. Lynette Read ziet hier een referentie aan John Bunyan's *The Pilgrim's Progress*, een allegorie over een reis van de 'Christian' naar de 'Celestial City'.³⁷ Daarbij moet dan wel opgemerkt worden dat Bunyan zijn verhaal pas schreef aan het einde van de zeventiende eeuw. Achteraf gezien had als ondertitel van de film beter voor 'a medieval pilgrimage' of ook 'a medieval quest' gekozen kunnen worden in plaats van 'a medieval Odyssey'. The 'city of light' waar de tunnel de mijnwerkers naar toe leidt, toont gelijkenis met het Hemelse Jeruzalem of ook met de Civitas Dei van kerkvader Augustinus.³⁸ 'It'll be God's city all right' zegt Martin bij het zien van de stad.

Finke en Shichtman onderkennen het element van zelfopoffering, maar ontdoen het van de christelijke context door het integraal te vertalen naar de moderne wereld. In het hoofdstuk over 'Apocalyptic medievalism' behandelen zij *The Navigator* samen met Ingmar Bergmans films *Het zevende zegel* (1957) en *De maagdenbron* (1960).³⁹ De invloed van Bergman op Vincent Ward is onmiskenbaar. Ook het begrip 'apocalyptiek' gebruiken Finke en Shichtman wederom niet in zijn christelijke context, maar als aanduiding van het probleem van de 'twintigste-eeuwse anomie'.⁴⁰ De middeleeuwse films van Bergman zijn een verbeelding van de grote angsten van de naoorlogse jaren: angst voor totale vernietiging door de nucleaire wapenwedloop, angst

³⁷ Read, *Vincent Ward*, 245.

³⁸ Hoppenbrouwers, 'Ridders en boeren', 168.

³⁹ Finke e.a., *Cinematic illuminations*, 288.

⁴⁰ Ibidem, 333.

voor een door ras bepaalde onderklasse in een post-fascistische en postkoloniale wereld, angst voor ongebreideld kapitalisme, materialisme en consumentisme en angst voor uiteenvallen van het gezin en de familie als hoeksteen van de samenleving.⁴¹

Waar Bergman blijft steken in een modernistische, maar tegelijkertijd conservatieve en reactionaire benadering, waarbij de anomie overwonnen moet worden door een vlucht terug naar het kerngezin en de idealisering van de hypermasculiene aristocratische held (gespeeld door Max von Sydow), past de film van Vincent Ward veel meer in onze postmoderne tijd. Met *The Navigator* geeft Ward als het ware een update van de films van Bergman.⁴² Zijn oplossing is niet het terugtrekken op oude waarden, maar het zoeken naar een globalistische oplossing voor de sociale ineenstorting. De film biedt een 'Habermasian vision of communal cooperation and individual sacrifice as the solution to twentieth-century social anomie'.⁴³ Zo wordt hier de christelijke heilsboodschap vervangen door die van de Frankfurter Schule. In de interpretatie van Finke en Shichtman wordt zelfs het christologische element van de film gesecculariseerd:

The job he [Griffin] bequeaths to Connor is to maintain the community that has been woven together through the vision. The success of the quest lies not in having erected the cross. It is not the villagers' belief in religion or in mysticism that saves them but the process of working together creatively to solve a problem. It is the journey they take and not the end result, the willingness of individuals to sacrifice their own interests for a common good.⁴⁴

Zoals we hierboven al aangestipt hebben staat het eenieder vrij, althans volgens de postmodernen, om in de tekst te lezen wat hij of zij wil en zo zelf betekenis te creëren, maar er moet toch gewaarschuwd worden voor wat met een kernbegrip uit het mediëvalisme 'presentisme' wordt genoemd. Het is misschien niet toevallig dat Louise d'Arcens in een artikel over dit onderwerp de film *The Navigator* als voorbeeld gebruikt. Zij definieert presentisme als: 'the practice of representing, interpreting, and, more importantly, evaluating the past according to the values, standards, ambitions, and anxieties of a later

⁴¹ Ibidem, 288.

⁴² Ibidem, 289.

⁴³ Ibidem, 323.

⁴⁴ Ibidem, 333.

"present".⁴⁵ Presentisme staat hier tegenover *pastism*, een positie die het radicale historische verschil tussen de middeleeuwen en het heden benadrukt. Het debat tussen deze twee partijen van historici, de 'presentisten' versus de 'pastisten', speelde zich vooral af gedurende de laatste decennia van de vorige eeuw en juist in die tijd verscheen *The Navigator*, een soort omgekeerd tijdreis-verhaal, omdat de meeste films in dat genre de moderne mens terecht laten komen in de middeleeuwen.

Een goed voorbeeld van presentisme is de vergelijking die door velen is getrokken tussen de pest in de middeleeuwen en de ziekte aids in onze tijd, waarbij men moet bedenken dat in de jaren dat *The Navigator* uitkwam de behandeling en prognose van de ziekte sterk verschilden van die van tegenwoordig. De groep van Griffin stuit in het nachtelijke Auckland op een opstelling van televisieschermen, die onder meer de 'Grim Reaper commercial' vertonen, een Australisch reclamespotje uit 1987. In dit spotje, gebruikt om de bevolking bewust te maken van de gevaren van aids, verschijnt de dood in gepersonifieerde vorm als de man met de zeis. Als antwoord op de (ouderwetse) vraag wat de regisseur met deze scène heeft bedoeld, antwoord Ward met: '[The scene] is not intended to be the major statement in the film at all.'⁴⁶ En dat terwijl sommige critici Ward ervan beschuldigden dat hij middeleeuwse antwoorden trachtte te geven op moderne problemen.⁴⁷

Intertekstualiteit doet zich ook voor wanneer een film narratieve en stilistische elementen gebruikt om bij de kijker een herinnering aan een andere film op te roepen. Caldwell wijst er terecht op dat deze intertekstuele referentie een 'film-literate audience' veronderstelt.⁴⁸ Velen zijn het er over eens dat Vincent Ward schatplichtig is aan de Zweedse regisseur Ingmar Bergman. Sommige beelden uit *Het zevende zegel*, de sfeer van die film en voor een deel ook het narratief, namelijk een ridder die terugkeert in een land waar de pest heerst, het vertoont allemaal een grote gelijkenis met *The Navigator*. De donkere wolken met het gezongen *Dies Irae* aan het begin van Bergmans film worden door Ward haast letterlijk overgenomen aan het begin van zijn eigen film, wanneer we Griffin afgebeeld zien tegen de achtergrond van een wolkendek in maanlicht. De roofvogel die vervolgens in beeld komt bij Bergman zien we bij Ward terug op een van de televisieschermen in Auckland.

⁴⁵ D'Arcens, 'Presentism', 181.

⁴⁶ Read, *Vincent Ward*, 218.

⁴⁷ Finke e.a., *Cinematic illuminations*, 327.

⁴⁸ Caldwell, *Film analysis handbook*, 143.

En zo zijn er vele allusies aan te wijzen, niet alleen uit deze twee films, maar ook uit andere films van Bergman en van Andrej Tarkovski.⁴⁹

Een andere parallel heeft betrekking op de film *The China Syndrome* uit 1979 van James Bridges, met hoofdrollen voor Jack Lemmon, Jane Fonda en Michael Douglas. In deze film dreigt een nucleaire meltdown bij een kernreactor in Los Angeles, doordat veiligheidsvoorschriften niet goed zijn opgevolgd. Het begrip 'China Syndrome' doelt op een hypothetische meltdown, waarbij materiaal van de reactor door de bodem van het gebouw zakt en zich al brandend een weg baant door de korst en het centrum van de aarde, om er vervolgens aan de andere kant, bij China, weer uit te komen. Dit sterke beeld acht ik van toepassing op Wards film, enerzijds omdat de tunnel van de middeleeuwen gelijkenis vertoont met de tunnel die ontstaat bij een meltdown, anderzijds omdat Ward zich grote zorgen maakt over ontwikkelingen op het gebied van kernenergie en kernbewapening: 'The nuclear thing was more important to me, certainly than the AIDS thing.'⁵⁰

De middeleeuwen in *The Navigator*

Wat voor beeld wil *The Navigator* oproepen van de middeleeuwen en de middeleeuwers? Ward zag overeenkomsten tussen het kleine, geïsoleerde dorpje in Cumbrië en Nieuw-Zeeland, 'being a little pocket separate from the rest of the world.'⁵¹ De keuze voor de setting van de film valt ook te verklaren door Wards interesse en onderzoek naar de Keltische achtergrond van zijn voorouders van vaders kant, die uit Ierland afkomstig waren.⁵² Een deel van het idee van de film was dan ook 'to take our distant ancestors and have them discover their descendants, to question what they would make of us, not knowing where they had arrived.'⁵³

Ward en zijn team hebben zich uitvoerig georiënteerd en ingelezen over de middeleeuwen. In interviews heeft de regisseur zich regelmatig uitgelaten over de bronnen die hij gebuikt heeft en dat geeft ons inzicht in de materialen waarmee hij zijn beeld van het verleden heeft vormgegeven. Zo vertelt hij aan interviewer Jeff Laffel:

⁴⁹ Read, *Vincent Ward*, 250.

⁵⁰ Ibidem, 218.

⁵¹ Ward, *The Navigator*, xiii.

⁵² Read, *Vincent Ward*, 250.

⁵³ Ibidem, 251.

I worked with hundreds of old prints I dug up that showed in great detail what it was like to be in German mines of the Middle Ages. In the film it was terribly important that the black tones were very black and the whites the whitest possible. We tried to make it seem that a woodcut or an engraving of that time had come to life. Unhappily you lose some of that when you see the film on video and, alas, there is no laser disc.⁵⁴

De kleuren in de film zijn geïnspireerd door 'medieval stained glass, as in the cathedral at Chartres, as in the Duc de Berry's Book of the Hours, rich blues, gold, blood-red, rich greens'.⁵⁵ Het dialect dat door de dorpelingen wordt gesproken is dat van West-Cumbrië en er werden coaches ingehuurd om te zorgen voor een authentieke uitspraak door de auteurs.⁵⁶ Een belangrijk boek voor de makers van de film was Barbara Tuchmans *A distant mirror. The calamitous 14th century*, dat in 1978 is verschenen. Tuchman ziet overeenkomsten tussen de veertiende eeuw en onze tijd, onder meer de vele oorlogen. Volgens Lynette Read trekt Tuchman ook een parallel tussen de zwarte dood en aids, maar dat lijkt mij gezien de tijd van verschijnen van het boek onmogelijk, aangezien aids toen nog niet als zodanig bekend was.⁵⁷

Umberto Eco's bekende lijst van 'tien kleine middeleeuwen' begint met het gebruik van de middeleeuwen als voorwendsel of smoes. In dat geval is er geen werkelijke interesse in de historische achtergrond, maar worden de middeleeuwen gebruikt als een soort mythologisch podium, waarop vervolgens moderne personages worden geplaatst.⁵⁸ De middeleeuwen als kapstok dus. Dit is bij *The Navigator* absoluut niet het geval. Vincents Wards interesse in de middeleeuwen is oprecht en hij heeft zich veel moeite getroost om de tijd authentiek uit te beelden.

Ward zelf relateert dit echter wanneer hij zegt dat zijn intentie niet het bereiken van historische authenticiteit is geweest, maar het verzamelen van zoveel informatie als maar mogelijk is om daar vervolgens op creatieve wijze mee om te gaan. Een voorbeeld is het laatste shot van de film, wanneer we de doodskest van Griffin zien drijven op het water. Volgens Ward is het

⁵⁴ Laffel, 'Vincent Ward'.

⁵⁵ Read, *Vincent Ward*, 237.

⁵⁶ Ibidem, 223.

⁵⁷ Ibidem, 217.

⁵⁸ U. Eco, 'Dreaming of the Middle Ages' in: U. Eco, *Faith in Fakes. Travels in Hyperreality* (Londen 1986) 68.

zeer onwaarschijnlijk dat er bij een uitvaart in de middeleeuwen doods-kisten op het water hebben gedreven, maar het was het beeld dat hij voor ogen had. Met authenticiteit bedoelt Ward dus eigenlijk wat Pam Clements omschrijft als 'authenticity as historical accuracy'.⁵⁹ Zij stelt dat de middeleeuwen altijd een reconstructie zijn en dat iedere invulling ervan gebaseerd is op interpretatie. Daarom is de studie van mediëvalismen van belang voor de mediëvist.⁶⁰ Maar historische accuraatheid is slechts één van de betekenissen die authenticiteit kan hebben. Zelf is zij een voorstander van wat zij 'authenticiteit als integriteit' noemt: 'Is the medievalist artifact true to itself? Is it genuine? does it create a believable (though obviously fictional) medieval world? This kind of versimilitude, even as the reader or viewer or player is fully aware of the work's lack of historical accuracy, can create a sense of authenticity.'⁶¹ En die betekenis is volgens mij van toepassing op *The Navigator*.

Conclusie

In aansluiting op Pam Clements moeten we concluderen dat het beoordelen van de historische accuraatheid in een film een onbegonnen zaak is. Maar hoe kan een historicus dan wel naar een film over de middeleeuwen kijken? Thomas Caldwell geeft goede raad: '[...] simply appreciate and experience the film as an audience member would, instead of attempting any deep analysis.'⁶² Let wel, hij heeft het hier over de eerste keer dat we een film kijken. We moeten niet vergeten om te genieten. Pas daarna moeten we de film kritisch gaan analyseren.

Eerst maken we een filmtechnische analyse, zoals hierboven is gedaan met *The Navigator*. Dat kan trouwens nog veel uitgebreider, getuige de diepgravende analyse die John Downie van de film heeft gegeven. Vervolgens moeten we proberen de intertekstualiteit in kaart te brengen, zoals besproken in het tweede hoofdstuk. Daarbij moeten we, zoals Roland Barthes stelde, de tekst ontwarren. De notie van de intertekstualiteit is wellicht nog te weinig doorgedrongen bij historici. Aan het einde van zijn boek over dit onderwerp

⁵⁹ P. Clements, 'Authenticity' in: E. Emery en R. Utz eds., *Medievalism. Key critical terms* (Cambridge 2014) 19.

⁶⁰ Clements, 'Authenticity', 21.

⁶¹ Ibidem, 23.

⁶² Caldwell, *Film analysis handbook*, 160.

brengt Paul Claes het belang ervan op een mooie manier onder woorden. Ik sluit mij hierbij aan, hoewel ik besef dat zijn standpunt voor sommigen als te relativerend kan overkomen:

De conclusie van dit alles kan alleen zijn dat intertekstualiteit een veel algemener en fundamenteeler verschijnsel is dan doorgaans wordt aangenomen. Het is niet zomaar één literair procedé onder de vele, het is het beginsel zelf van de taal. Elk woord dat we uitspreken of schrijven is een citaat. Elk begrijpen berust op het kennen of ontdekken van de architekst. Elke tekst kan alleen betekenis krijgen tegen de horizon van andere, soortgelijke of verschillende teksten. Achter iedere architekst die we ontdekken rijst weer een andere architekst op. Er komt geen einde aan het verwijzen, zoals er ook geen einde komt aan het spreken.⁶³

Ik wil eindigen met een beeld dat mij getroffen heeft in de film. De tunnel is een metafoor, die staat voor de verbinding tussen het heden en het verleden. Het is de tunnel tussen tijden en tussen mensen. Als historici graven wij voortdurend tunnels. En dat moeten we blijven doen.

⁶³ Claes, *Echo's echo's*, 200.