

# Waltz With Bashir

De representatie van een dissociatieve herinnering

**Bachelorscriptie Joachim Springer**

**Naam:** Joachim Springer

**Studentnummer:** 3354148

**Blok:** 1

**Studiejaar:** 2011

**Datum:** 4-11-2011

**Docent:** K. de Zwaan

**Onderdeel:** BA Eindwerkstuk

**Thema:** Cinema and War

## **Inhoudsopgave**

Inleiding	-	pagina 2
Hoofdstuk 1	-	4
Hoofdstuk 2	-	7
Hoofdstuk 3	-	11
Conclusie	-	17
Bibliografie	-	18

## Inleiding

Oorlogsfilms die gebaseerd zijn op een conflict dat werkelijk heeft plaatsgevonden proberen die historie vaak naar waarheid te representeren. Een fictiefilm op basis van historische feiten of een documentaire is het logische gevolg. Ari Folman's *WALTZ WITH BASHIR* (2008) kiest echter voor een compleet andere representatie van een historische werkelijkheid. De film, een ontdekkingsstocht naar het drama in de Palestijnse vluchtelingenkampen Sabra en Shatila ten tijde van de Libanese Burgeroorlog, wordt door de regisseur zelf aangeduid als een 'geanimeerde documentaire'.<sup>1</sup> Die paradoxale filmvorm, een combinatie van de meest werkelijke en minst werkelijke kunstuiting, roept de vraag op hoe twee sterk uit elkaar lopende filmvormen elkaar kunnen versterken in een representatie van de gruwelen van de Libanese Burgeroorlog.

Volgens de Israëliische wetenschapper Raz Yosef zorgt de bijzondere kunstvorm van de film voor een onderscheid tussen de persoonlijke herinneringen van een kleine groep soldaten en het verdrongen nationale collectieve geheugen van de Israëliërs. In zijn artikel, 'War Fantasies: Memory, Trauma and Ethics in Ari Folman's *Waltz With Bashir*', spreekt Yosef over de film als een 'lieu de memoire', een plek waar de traumatische herinnering van een natie ligt opgeslagen. Die constructie is volgens hem het gevolg van zowel het narratief als de unieke kunstvorm van de film.<sup>2</sup> Hoewel Yosef zich uitgebreid richt op de redenen achter de gebruikte filmvorm, blijft de vraag hoe die cinematografische middelen ingezet worden onderbelicht.

In aanvulling op de bevindingen van Yosef wil ik een antwoord formuleren op de onderzoeksvraag op welke manier de gebruikte filmvorm van *WALTZ WITH BASHIR* de historische werkelijkheid construeert. Deze onderzoeksvraag is onder te verdelen in twee componenten. In het eerste inleidende hoofdstuk wordt het concept historische werkelijkheid uitvoerig behandeld aan de hand van het artikel van Yosef en de theorieën uit *Writing History in Films* van William Guynn.<sup>3</sup> De verwachting is dat de film de nadruk legt op het representeren van herinneringen, in plaats van het reconstrueren van een historische werkelijkheid. Deze twee vormen ondersteunen elkaar echter. Binnen deze vorm ontvouwt de historische werkelijkheid - de Israëliische inval ten tijde van de Libanese Burgeroorlog van 1982 - zich beetje bij beetje, gelijk aan het geheugen van Folman.

---

<sup>1</sup> "Ari Folman," *Waltz With Bashir*. accessed October 10, 2011  
<http://www.waltzwithbashir.com/crew.html>.

<sup>2</sup> Raz Yosef, "War Fantasies: Memory, Trauma and Ethics in Ari Folman's *Waltz With Bashir*," *Journal of modern Jewish studies* 9.3 (2010): 316.

<sup>3</sup> William Guynn, *Writing History in Films* (New York: Routledge, 2006).

In het tweede gedeelte van het onderzoek wordt onderzocht hoe de combinatie van twee filmgenres elkaar ondersteunen, aangezien de animatie ruimte geeft voor dromen, hallucinaties en de vertroebelde plaatsen in Folman's geest, terwijl de documentaire-achtige structuur de kijker meeneemt in de zoektocht naar de waarheid. Dit zorgt aan het einde van de film voor een overweldigende climax, wanneer het animatiefilter voor Folman's ogen wegtrekt. Daarnaast wordt *WALTZ WITH BASHIR* in een bredere context van genretheorieën geplaatst. De theorieën van Bill Nichols over het documentairegenre en van Paul Wells over het animatiegenre vormen hierbij de basis. Uit de analyse zal mogelijk blijken dat *WALTZ WITH BASHIR* elementen uit zowel het documentaire- als animatiegenre bevat en dat beide filmvormen, die elkaar op het eerste gezicht lijken uit te sluiten, elkaar ook kunnen versterken. Met name de climax van de film zal hierbij grondig worden bestudeerd.

Dit onderzoek richt zich niet alleen op *WALTZ WITH BASHIR* als individueel object. De bijzondere filmvorm en de manier waarop de film de werkelijkheid representeert biedt namelijk een nieuwe kijk op de mogelijkheden van film, genre en het reconstrueren van historische gebeurtenissen. Een bredere benadering, met de film als leidraad, moet deze nieuwe mogelijkheden in kaart brengen. De *Poetics of cinema* van David Bordwell bieden hiervoor de nodige ondersteuning.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> David Bordwell, *Poetics of Cinema* (New York: Routledge, 2007).

## Hoofdstuk 1. Historische werkelijkheid

### 1.1 Het construeren van historie en herinnering

In de eerste scène van *WALTZ WITH BASHIR* spreekt Folman met Boaz Rein-Buskila in een bar in Tel Aviv. Die vertelt hem over zijn plagende dromen, van 26 honden die hem komen verslinden. De honden representeren de waakhonden in de Libanese steden, die met hun geblaf de komst van de Israëliëse troepen verrieden. Boaz, destijds soldaat in het leger, doodde er als verkenners 26. De nachtmerrie staat voor zijn kwellende herinnering. Het gesprek prikkelt Folman's geheugen en brengt hem op een zoektocht naar het gat in zijn herinnering: die ene nacht in de vluchtelingenkampen Sabra en Shatila.

In juni 1982 viel Israël het zuiden van Libanon binnen om een einde te maken aan de bombardementen vanuit die streek. De Israëliëse minister van Defensie, Arik Sharon, wilde niet alleen het raketgebied opschonen maar ook de Christelijke leider Bashir Gemayel als president installeren. Nog voor Bashir zijn eed kon afleggen werd hij vermoord, vermoedelijk door het Syrische of Palestijnse kamp. Als wraakactie trokken grote troepen Falangisten de twee vluchtelingenkampen binnen, waar ze drie dagen lang moordden. Het totaal aantal slachtoffers wordt geschat op 3000.<sup>5</sup>

Folman's zoektocht naar de herinnering aan het bloedbad brengt hem langs verschillende oude krijgsmakkers. Terwijl het verhaal zich ontwikkelt komen zijn herinneringen terug en lijkt de historie zich te ontvouwen. Maar is de term 'historie' hier wel op zijn plaats? Yosef maakt in zijn artikel heel duidelijk het onderscheid tussen historie en herinnering. Hierbij verwijst hij naar de Franse historicus Pierre Nora, die in zijn artikel 'Between History and Memory: Les Lieux de Mémoire' de relatie tussen beide begrippen benoemt.

*Memory, history, far from being synonymous, are thus in many respects opposed. Memory is life, always embodied in living societies (...) History, on the other hand, is the reconstruction, always problematic and incomplete, of what is no longer. Memory is always a phenomenon of the present, a bond tying us to the eternal present; history is a representation of the past. Memory is rooted in the concrete: in space, gesture, image, and object. History dwells exclusively on temporal continuities, on changes in things and in the relations among things. Memory is absolute, while history is always relative.*<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> "The 1982 Lebanon War," *Waltz With Bashir*, accessed October 20, 2011, <http://www.waltzwithbashir.com/film.html>.

<sup>6</sup> Pierre Nora, "Between History and Memory: Les Lieux de Mémoire," *Representations* 0.26 (1989): 8-9.

In dit licht bezien, wat is het dat WALTZ WITH BASHIR construeert? Volgens Yosef laat de film de breuk zien tussen historie - ofwel het nationale historische geheugen van de Israëliërs - en herinnering. Dit gebeurt door de oorlog te representeren als de persoonlijke herinnering van een afgezonderde sociale groep: de soldaten die destijds in Libanon vochten. Volgens Yosef gebeurt dat door de film te tonen in een wereld waarin de historische context constant vervaagd wordt weergegeven.<sup>7</sup>

Hier is veel voor te zeggen. De film leunt op veel punten duidelijk op de herinnering van Folman en zijn krijgsmakkers, waarbij de historische context op de achtergrond is verdwenen. *'Memory, being a phenomenon of emotion and magic, accommodates only those facts that suit it. It thrives on vague, telescoping reminiscences, on hazy general impressions or specific symbolic details'*, zo stelt Nora.<sup>8</sup> De scène waarin Carni Cna'an de herinneringen aan zijn boottocht naar Libanon ophaalt hadden niet beter kunnen worden omschreven dan door bovenstaand citaat. Zeeziek leunend tegen de reling valt hij in slaap. Alles om hem heen wordt stil en een enorm vrouwenlichaam glijdt door het water en neemt hem mee de zee op. Een representatie van emotie, magie en symbolische details.

Toch wordt de historie niet geheel achterwege gelaten in WALTZ WITH BASHIR. Zoals Nora stelt is historie de reconstructie en representatie van het verleden, altijd problematisch en incompleet. Niets meer is het geval in WALTZ WITH BASHIR. De historische werkelijkheid, voor zover van een werkelijkheid gesproken kan worden, wordt in een gerepresenteerde vorm aan de toeschouwer getoond. Kunnen we in dit licht gezien stellen dat wanneer we de Libanese Burgeroorlog als de historie beschouwen, die door herinneringen gerepresenteerd wordt? Worden historie en herinnering naast elkaar gerepresenteerd? Om een antwoord op deze vraag te krijgen is een verdere analyse van het concept historische werkelijkheid noodzakelijk.

### 1.2 De historische werkelijkheid

De historische werkelijkheid van WALTZ WITH BASHIR kunnen we het best omschrijven als de Libanese Burgeroorlog van 1982. Deze werkelijkheid wordt echter alleen weergegeven door representaties van herinneringen, gevangen in subjectiviteit. Is er in dat geval nog steeds sprake van een afspiegeling van de historische werkelijkheid? *'Human memory is open to distortions due to forgetfulness, imaginative reinvention, or simple mendacity'*,

---

<sup>7</sup> Yosef, "War Fantasies," 316.

<sup>8</sup> Nora, "Between History and Memory," 8.

zo stelt William Guynn in *Writing History in Films*. Volgens Guynn is het de taak van de filmmaker om die herinneringen te organiseren en evalueren, zodat een juiste relatie tussen waardevolle overlevering en de werkelijkheid ontstaat.<sup>9</sup> Folman weigert zijn bronnen op een dergelijke manier te benaderen. Geen historische documenten die het tegendeel bewijzen, geen kritische noot van historici.

De subjectieve benadering van de bronnen doet niets af aan de historische werkelijkheid die in *WALTZ WITH BASHIR* geconstrueerd wordt. Die werkelijkheid kan namelijk niet objectief gevangen worden, maar is slechts zichtbaar in de sporen die het achterlaat. Of, zoals Guynn het omschrijft: *“There is nothing transparent in historical mimesis.”*<sup>10</sup> Aangezien de historische werkelijkheid niet op objectieve wijze gerepresenteerd kan worden, kunnen we de werkelijkheid van *WALTZ WITH BASHIR* als zodanig opvatten. De sporen die de historische werkelijkheid op Folman en zijn krijgsmakkers heeft achtergelaten, gerepresenteerd als hun herinnering, gelden als de historische werkelijkheid van de film.

In dat licht bezien is de gekozen filmvorm voor de hand liggend. Een opvatting die gedeeld wordt door historicus Natalie Zemon Davis, die beargumenteert dat een reflexieve benadering van historische films ten goede komt aan het historische discours van de film: *“Film has countless possibilities for showing more than one story at once that can serve to reestablish historical distance in the mind of the spectator, multiply perspectives on historical events, and reveal the process by which the historian/filmmaker uses historical knowledge to reconstruct historical events.”*<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> Guynn, *Writing History*, 144-45.

<sup>10</sup> Guynn, *Writing History*, 83.

<sup>11</sup> Natalie Zemon Davis, “Any Resemblance to Persons Living or Dead: Film and the Challenge of Authenticity,” *The Yale Review* Sep (1987): 4.

## Hoofdstuk 2. De constructie.

### 2.1 Poëtica

Zoals blijkt uit het eerste hoofdstuk, wordt de historische werkelijkheid in *WALTZ WITH BASHIR* niet letterlijk weergegeven, maar vertaald in de kunstmatig geconstrueerde herinneringen. Een aanpak die in essentie overeenkomt met de essentie van film. Niet voor niets stelt André Bazin dat film draait om “*the urge to abstract from reality, to create artifice.*”<sup>12</sup> Het is dan ook van belang die kunstvorm nader te onderzoeken. David Bordwell biedt hier in zijn boek *Poetics of Cinema* het juiste gereedschap voor: de poëtica, een methode waarmee elke film bestudeerd kan worden. Hierbij gaat het niet om het geven van beschrijvingen of classificaties, noch om bloot te leggen wat een film ‘betekent’. In plaats daarvan dient de poëtica ter verklaring, of zoals Bordwell zegt: “*poetics joins the overarching tradition or rational and empirical inquiry to which science and kindred disciplines belong.*”<sup>13</sup>

De poëtica, in elk artistiek medium, bestudeert het voltrokken werk als het resultaat van een constructieproces. Dit proces behelst niet alleen een studie naar de vuistregels en de algemene principes waaruit het werk is geconstrueerd, maar ook naar de functies, effecten en het gebruik van het werk.<sup>14</sup> In dit onderzoek zijn voornamelijk de principes volgens welke het werk zijn geconstrueerd en de effecten daarvan van belang. Deze principes bevinden zich zowel in de stijl als het narratief van de film en beiden zullen verder onderzocht worden om tot nieuwe bevindingen te komen.

### 2.2 Stijl en narratief

In zowel de stijl als het narratief van *WALTZ WITH BASHIR* is de hand van Folman nadrukkelijk aanwezig. Niet alleen als *narrator* en protagonist van het narratief, maar ook als personificatie van de bijzondere filmstijl. Filmcriticus Andrew Sarris beweert dat de persoonlijkheid van de regisseur gevangen zit in grote delen van de filmstijl: “*the way a film looks and moves should have some relationship to the way a director thinks and feels.*”<sup>15</sup> Die bewering is duidelijk van toepassing op *WALTZ WITH BASHIR*, aangezien de filmstijl gebaseerd is op de herinneringen van de regisseur.

---

<sup>12</sup> André Bazin, *What is Cinema?* (Berkeley: University of California, 1967), 23-40.

<sup>13</sup> Bordwell, *Poetics of Cinema*, 16.

<sup>14</sup> Ibidem, 14.

<sup>15</sup> Andrew Sarris, “Notes on the Auteur Theory in 1962,” *Film Quarterly* 59 (2007): 6-17.



Wanneer Folman in gesprek gaat met professor Zahava Solomon, een expert op het gebied van posttraumatische ervaringen, komt hij meer te weten over de achtergrond van zijn trauma. Solomon vertelt hem over een amateurfotograaf die de gruwelen van de oorlog bestreed met zijn hobby. Hij bekeek alles wat hij zag als door een denkbeeldige camera en beschouwde die beelden als mooie foto's. Dit hield hij vol tot het moment dat hij getuige was van de slachting van Arabische paarden in het Hippodrome van Beirut. Zijn 'camera' ging kapot en de realiteit drong volledig door. Hetzelfde gebeurt in *WALTZ WITH BASHIR*. Het bloedbad van Sabra en Shatila is voor Folman een dissociatieve gebeurtenis: een ervaring die hij meemaakte maar waar hij zich toch buiten voelde staan. *"In order to get back to being who I am, to understand myself. . . I had to be drawn, and thus find myself again, to understand who I am"*, zegt hij in een interview voorafgaand aan de filmrelease.<sup>16</sup>

Deze rol van Folman wordt ook duidelijk in het narratief van de film. Folman is de *narrator*, de verteller die de kijker meeneemt en door het verhaal loodst. Narratie helpt de kijker, volgens Bordwell, toe te geven aan afleidbare details, dat wat wij het 'verhaal' noemen. Met andere woorden, de verteller biedt ons houvast en overzicht in een detaillistische verhaalwereld.<sup>17</sup> Naast verteller is Folman ook een karakter, namelijk die van protagonist. De protagonist is normaal gesproken de 'held', degene waar het verhaal om draait. Daartegenover staat de antagonist, de tegenstander van de protagonist. In klassieke verhalen kan gedacht worden aan een slechte heerser of uitdager, maar in *WALTZ WITH BASHIR* wordt die verhouding niet zo expliciet benoemd. Geen enkele keer in de film treedt een tegenstander van Folman – in de vorm van een soldaat van het vijandelijke leger – letterlijk op als antagonist. Wanneer Folman beschrijft hoe hij in een tank zit en op alles vuurt wat er om hem heen is, ondervindt hij geen duidelijke tegenstand, behalve zijn angst. Het enige dat tegen hem werkt is zijn eigen herinnering en het gebrek eraan. Het steeds terugkomende beeld van Folman en twee krijgsmakkers in de zee voor Beirut, drie schaduwen die zich tegen de opkomende zon aankleden en de gillende vrouwen wanneer ze de stad in lopen: dat is de antagonist van Folman. Met andere woorden, Folman zelf vertolkt zowel de rol van de protagonist als de antagonist.

In dat licht kan gesteld worden dat de film niet voor niets leunt op het aandeel van de regisseur. De dissociatieve gebeurtenis die het bloedbad in Sabra en Shatila voor Folman was vormt de leidraad van de film, zowel in het narratief als de stijl. Daarmee

---

<sup>16</sup> Cited in Shargal, *Vals im Bashir: Hadevarim mehem asuyim hahayim* (Waltz with Bashir: the things life is made of).

<sup>17</sup> Bordwell, *Poetics of Cinema*, 90-93.

roept WALTZ WITH BASHIR haast zelf een dissociatieve ervaring op bij de kijker. Het narratief ontvouwt zich wel, maar niet echt. De scènes voltrekken voor je ogen, maar ze lijken onwerkelijk.

### 2.3 Animatie en documentaire

Hoewel de film anders doet vermoeden, is hij geheel opgenomen in een studio. De volledige videofilm werd omgezet in een *storyboard*, waarna een groot animatieteam begon met het illustreren en animeren van het videomaterieel. Op deze manier ontstond de unieke mix van een animatiefilm en een documentaire. Deze mix werkt ondersteunend voor het narratief, zoals in volgend citaat aangegeven door regisseur Folman: *'Opting for studio photography stemmed from the recognition that ultimately, the viewer's ear cannot tolerate the noises of location documentaries in terms of animation. In every animated film the sound track is exceptionally clean.'*<sup>18</sup>

Uit dit citaat, afkomstig uit de *production notes* van de film, blijken de intenties van de filmmaker voor de keuze van wat ik een animatiedocumentaire zal noemen. De combinatie biedt namelijk een aantal voordelen, te beginnen met het geluid. Zoals Folman aangeeft is de soundtrack van een animatiefilm, in tegenstelling tot die van de documentaire, uitzonderlijk *clean*. Waar in een documentaire achtergrondgeluid van nature bij de beelden hoort, wordt het in een animatiefilm alleen bijgevoegd wanneer het een duidelijke functie heeft. In de eerste scène met een dialoog, wanneer Folman en Boaz in een bar zitten te praten, is de soundtrack beperkt tot zacht geroezemoes, het neerzetten van de glazen en zachte muziek. Hierdoor komt de meeste aandacht te liggen op de dialoog en wordt de functie van de scène optimaal benut.

De wisselwerking tussen de animatievorm en documentairestructuur biedt meer voordelen. Kort na het gesprek met Boaz krijgt Folman, voor het eerst in twintig jaar, een flashback van het bloedbad in de twee vluchtelingenkampen. Met twee andere soldaten ligt hij in de zee voor Beriut. Ze komen het water uit, kleden zich aan en lopen de stad in. Wanneer Folman een hoek om slaat, komen tientallen wanhopige vrouwen en kinderen op hem afrennen, terwijl de camera om hem heen draait. *'(...) Animation enables the film to represent the traumatic events of the past, which are too awful and shocking to be represented directly'*,<sup>19</sup> zo stelt Yosef. In het licht van zijn onderzoek gezien – het trauma van de Israëliërs – is zijn bevinding juist. Maar het is niet het enige

---

<sup>18</sup> "Production notes," Waltz With Bashir, accessed October 26, 2011, <http://www.waltzwithbashir.com/film.html>.

<sup>19</sup> Yosef, "War Fantasies," 321.

verklaring voor de keuze van de animatievorm. Op het moment dat er geen werkelijkheid is, maar slechts een herinnering, kan die nooit gevangen worden in 'echte' beelden. De flashback van Folman, als uiting van zijn onderbewuste, kan slechts in een animatiebeeld gevangen worden.

Gaandeweg de film blijft deze wisselwerking zichtbaar: de structuur van de documentaire wordt aangehouden, terwijl de vrijheid van de animatie ruimte biedt voor dromen, overpeinzing en herinnering. Terwijl het animatiefilter de herinnering helpt construeren, biedt de documentairestructuur ruimte voor het creëren van historie. Folman gaat in zijn verhaal op zoek naar zijn herinnering aan het bloedbad. Hoe meer mensen hij spreekt, hoe meer hij zich herinnert van de oorlog. Een dergelijke zoektocht naar de waarheid, zich als een puzzel ontvouwend, is een niet ongebruikelijke structuur binnen het documentairegenre. Op die manier spelen de twee filmgenres op elkaar in: de sterke punten worden ingezet, terwijl de zwaktes door het andere genre worden opgevangen.

### Hoofdstuk 3. Het genre

#### 3.1 De definitie

Zoals inmiddels duidelijk is geworden geeft de combinatie van filmgenres WALTZ WITH BASHIR zijn kracht. Door de positieve eigenschappen van de genres te gebruiken om de zwakke punten ervan te compenseren slaagt de film erin een compleet nieuw en sterk genre te construeren. Maar over welk genre hebben we het hier? En hoe kunnen we een genre het best definiëren?

Volgens Daniel Chandler is de definiëring van het genre omgeven door problemen. In zijn artikel 'An Introduction to Genre Theory' presenteert hij verschillende definities van het genre, die gelijk het probleem van de definiëring blootleggen. Geen twee definities zijn namelijk hetzelfde, waardoor de vraag rijst of het genre wel te definiëren is. Andrew Tudor verwijst in zijn boek *Theories of Film* naar de hermeneutische cirkel waar filmwetenschappers tegenaan lopen bij het definiëren van filmgenres: *"To take a genre such as the 'Western', analyze it and list its principal characteristics, is to beg the question that we must first isolate the body of films which are 'Westerns'. But they can only be isolated on the basis of the 'principle characteristics' which can only be discovered from the films themselves after they have been isolated."*<sup>20</sup>

Bordwell voegt hieraan toe dat als het genre al te definiëren is, het waarschijnlijk geen soelaas biedt voor het gehele filmpubliek, aangezien *"no set of necessary and sufficient conditions can mark off genres from other sorts of groupings in ways that all experts or ordinary film-goers would find acceptable"*.<sup>21</sup> Met andere woorden, men kan zich afvragen of de constructie van een genre niet te persoonlijk is om in een definitie te vatten.

In zijn boek *Film/Genre* lost Rick Altman dit probleem op door het genre te beschrijven als een *"ongoing process, an unending discursive exchange among competing users: filmmakers, studios, critics and audiences"*. Het genre moet dan ook niet benaderd worden als een serie films, maar als een constructie *"which lies somewhere in the overall circulation of meaning constitutive of the process"*.<sup>22</sup> Door deze benadering gaat Altman voorbij aan het empirische dilemma dat Tudor schetste met zijn voorbeeld over de westernfilm. In het vervolg van dit onderzoek wordt dan ook de

---

<sup>20</sup> Andrew Tudor, *Theories of Film* (New York: Viking Press, 1974), 59.

<sup>21</sup> David Bordwell, *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema* (Cambridge: Harvard University Press, 1989), 147.

<sup>22</sup> Leger Grindon, "Film/Genre," review of *Film/Genre*, by Rick Altman, *Film Quarterly* 53, 2000.

genredefinitie van Altman gebruikt, aangevuld met theorieën van Bill Nichols en Paul Wells over respectievelijk het documentaire- en animatiegenre.

### 3.2 De documentaire

De discussie over de juiste definiëring van het documentairegenre gaat lang terug. Wetenschappers als Gregory Currie, Noël Carroll, Carl Plantinga en Bill Nichols zijn met zichzelf en elkaar in discussie gegaan over de oorsprong en kenmerken van de documentaire. Laatstgenoemde schreef meerdere artikelen over het documentairegenre, waarvan 'The Voice of Documentary' de belangrijkste is. In het artikel onderscheidt hij vier vormen van een documentaire, waarvan de meest recente overeenkomt met de kenmerken van *WALTZ WITH BASHIR*. Die documentairevorm heeft een complexere vorm dan zijn voorgangers en legt meer nadruk op epistemologische en esthetische eigenschappen. Nichols noemt dit soort documentaires zelfreflexief: ze combineren observerende passages en voice-overs met interviews en intertitels. Hiermee maken ze duidelijk wat volgens Nichols vanaf de eerste documentaire al vaststond: *"documentaries always were forms of representation, never clear windows onto 'reality'; the filmmaker was always a participant-witness and an active fabricator of meaning, a producer of cinematic discourse rather than a neutral or all-knowing reporter of the way things truly are"*.<sup>23</sup>

Zoals eerder duidelijk is geworden heeft *WALTZ WITH BASHIR* een bijzonder reflexief karakter. Regisseur Folman neemt zelf een duidelijke rol in. Zowel als protagonist en antagonist maar ook als de participerende getuige waar Nichols over spreekt. Geen enkel moment wekt hij de indruk neutraal of alwetend in het geheel te staan, integendeel. In plaats daarvan is *WALTZ WITH BASHIR* een duidelijk voorbeeld van een documentaire als representatie, een productie van filmdiscours en, in dit geval, van historische werkelijkheid.

In het artikel 'History, Myth, and Narrative in Documentary' gaat Nichols door op de specifieke kenmerken van het documentairegenre. Hij beschrijft hoe elk type film is opgebouwd uit drie assen, die staan voor de geschiedenis, mythe en narratief uit de titel. Elke documentaire combineert deze drie assen, in hoeveelheid afwisselend. In de metaforische geometrische figuur staat de x-as voor het narratief, dat door gebeurtenissen en acties ontwikkelt en uiteindelijk leidt tot een ontknoping. De y-as staat voor de open historie waarnaar het gesloten narratief refereert. De derde as, de z-

---

<sup>23</sup> Bill Nichols, "The Voice of Documentary," *Film Quarterly* 36:3 (1983): 18.

as, staat voor mythe. De gebeurtenissen op de z-as zorgen voor identificatie met de geprojecteerde beelden. Hierbij veranderen beelden in een tijdloze icoon, dat buiten het narratief en de historie voortleeft. Een voorbeeld van zo'n icoon is een belangrijk personage of actiescène.

Zoals gezegd combineert elke film en dus elke documentaire de drie gepresenteerde assen. In het algemeen zal een documentaire meer waarde toekennen aan de y-as van historie, maar dit geldt niet voor *WALTZ WITH BASHIR*. Natuurlijk ligt er een enorm historisch veld parallel aan het narratief, maar het is juist door dit narratief dat de historie gestalte krijgt en niet door een middel als archiefbeelden, zoals bij een documentaire gebruikelijk is. Er wordt naar de historie verwezen door middel van indexicale referenties, zoals de helikopter waarin Folman naar Beirut vliegt staat voor de inval van de Israëliërs in de stad. Het is een deel historie die direct weer plaatsmaakt voor het narratief, omdat niet veel later een hallucinatie van Folman's vriendinnetje Yaeli de helikopter binnenwandelt. Hiermee wordt duidelijk dat *WALTZ WITH BASHIR*, meer nog dan op het narratief, gebaseerd is op een vierde as. Deze as is volgens Nichols toepasbaar op reflexieve en experimentele documentaires en is de as van de poëtica.

### 3.3 de animatiefilm

Net als de bij de documentaire is de definitie van de animatiefilm omgeven door onduidelijkheid. In zijn boeken *Understanding Animation* en *Animation: Genre and Authorship* doet Paul Wells een poging de animatiefilm te definiëren. In de meest basale vorm kan animatie worden omschreven als een handgemaakte film, frame voor frame, waarbij de illusie van beweging wordt gewekt. Norman McClaren voegt hieraan toe dat "*animation is not the art of drawings that move, but rather the art of movements that are drawn. What happens between each frame is more important than what happens on each frame*".<sup>24</sup> Toch is deze definitie niet compleet, aangezien het voorbijgaat aan andere vormen van animatie, zoals computergegenereerde animatie of, in het geval van *WALTZ WITH BASHIR*, geanimeerde manipulatie van 'echte' beelden.

Wells gaat verder in die richting door een definitie van animatie als een kunst en vaardigheid te presenteren, waarbij de betrokkenen in het proces hun vaardigheden combineren tot er een nieuw soort kunstenaar ontspringt: de *animator*. De animator is verantwoordelijk voor het creëren van levensechte bewegingen. Of, zoals Umberto Eco stelt, "*the 'completely real' becomes identified with the 'completely fake'*". *Absolute*

---

<sup>24</sup> Cecile Starr, *Fine Art Animation* (Los Angeles: American Film Institute, 1987), 11.

*unreality is offered as real presence.*"<sup>25</sup> Aan deze bevinding koppelt hij de term *hyperrealism*, met als bekendste voorbeeld de grote Disney-themaparken. Dankzij de dominantie van de Disneyfilms in het animatiegenre is de term hyperrealisme vooral toegepast op animatiefilms die zo dicht mogelijk bij de 'echte' wereld trachten te blijven.

Hoewel het realistische aspect een belangrijke factor van de animatiefilm is, gaat het in *WALTZ WITH BASHIR* juist niet om het creëren van realisme door middel van animatie. Immers, als het in de film puur om het realistische beeld ging, waarom zou er dan gekozen zijn voor het animatiefilter? In *WALTZ WITH BASHIR* wordt animatie, in tegenstelling tot de hyperrealistische Disneyfilms, juist gebruikt om de realiteit te onthullen en weg te filteren. Ook Wells is zich bewust van deze mogelijke combinatie en beschrijft dit als een intentie om 'documentaire' te creëren in animatie: "*(...) the medium does enable the film-maker to more persuasively show subjective reality*".<sup>26</sup> Hij beschrijft de combinatie van documentaire en animatie als '*animation with documentary tendency*', volgens hem voor het eerst gerepresenteerd door *THE SINKING OF THE LUSITANIA* (1918) van Winsor McCay. In de film van bijna tien minuten worden getekende beelden van de Lusitania afgewisseld met informatieve intertitels. Een meer recent voorbeeld is Aardman's *GOING EQUIPPED* (Peter Lord, 1989). Deze animatiefilms met aspecten van het documentairegenre gaan vooraf aan *WALTZ WITH BASHIR*, maar zijn nooit benoemd als bij de film van Folman.

Zoals gesteld is het doel van de animatie in *WALTZ WITH BASHIR* niet om de realiteit weer te geven, maar juist het tegenovergestelde: om de realiteit niet te tonen. In dat licht bezien, hoe werken de twee genres samen? En welk effect proberen ze daarmee te bereiken?

### 3.4 De combinatie

Zoals in de inleiding wordt gesteld spreekt Folman over zijn film als een 'geanimeerde documentaire'. Inmiddels is duidelijk geworden dat de film inderdaad elementen bevat van zowel het documentairegenre als de animatiefilm. De combinatie van de genres lijkt dus op zijn plaats, maar hoe gaat dit in zijn werk? Volgens Altman ontstaat een genre "*when adjectives become nouns in the process of genrefication*". Wanneer een documentaire als *WALTZ WITH BASHIR* elementen van de animatiefilm overneemt, wordt gesproken over een 'geanimeerde documentaire'. Het proces van genrefication is

---

<sup>25</sup> Umberto Eco, *Travels In Hyperreality* (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1986), 7.

<sup>26</sup> Paul Wells, *Understanding Animation* (New York: Routledge, 1998), 27.

compleet wanneer die filmvorm als ‘animatiedocumentaire’ wordt aangeduid, oftewel wanneer de combinatie van een bijvoeglijk naamwoord en zelfstandig naamwoord overgaat in een compleet nieuw zelfstandig naamwoord. Op deze manier ontstaat een wereld die volgens Altman bestaat uit kruisbare en overlappende genres.<sup>27</sup> In die wereld kan een plaats gereserveerd worden voor *WALTZ WITH BASHIR* als animatiedocumentaire.

Uit de analyse van *WALTZ WITH BASHIR* blijkt dat dit genre bestaat uit twee elkaar versterkende componenten. De documentairevorm zorgt voor het representatieve karakter, waarin Folman vol zelfreflectie terugkijkt op de historische werkelijkheid. Die werkelijkheid wordt vervormd door de animatie, die door hallucinaties en dromen een subjectieve realiteit creëert. Samen zorgen ze voor datgene wat *WALTZ WITH BASHIR* zo’n bijzondere film maakt. Zonder animatie geen documentaire, zonder documentaire geen animatie. Deze sterke wisselwerking zorgt aan het einde van de film voor een ongekende climax, het resultaat van de zorgvuldig opgebouwde relatie tussen documentaire en animatie.

De scène wordt ingeleid door Ron Ben-Yashai, de bekende Israëliische oorlogscorrespondent. Hij liep die ochtend zij aan zij met de Palestijnse vrouwen en kinderen het vluchtelingenkamp binnen. Hij vertelt dat zijn aandacht werd getrokken door het krullende haar van een meisjesgezicht, dat tot aan de neus is weggeblazen door een ontploffing. Terwijl hij verder en verder het kamp inloopt, komt hij bij een nauwe steeg die versperd is met opgestapelde lijken van jonge mannen. Volgens Ben-Yashai was dat het moment waarop hij zich bewust werd van de omvang van de massamoord.

De camera kijkt nu de hoofdstraat in, waar een grote groep rouwende vrouwen zich vooruit beweegt. Bij het volgende shot staat de camera middenin de groep en beweegt langzaam naar voren, de groep vrouwen vooruit. Aan de grens van het kamp staat Folman, met nog één soldaat. De camera zoomt in terwijl Folman strak naar voren kijkt, zwaar ademend, met ogen die schuldgevoel uitstralen. Alsof hij, en hij alleen, verantwoordelijk is voor het leed dat voor zijn ogen zichtbaar is. Op dat punt valt het animatiefilter weg en zien we *raw footage* beelden. In point-of-view shots schreeuwen huilende vrouwen in de camera. Daarna volgen stille beelden van opgestapelde lijken, eindigend met het meisje waarover Ben-Yashai sprak. De hele scène is geschoten als door de ogen van Folman.

---

<sup>27</sup> Rick Altman, *Film/Genre* (London: British Film Institute, 1999), 49-68.



Als Folman aan het begin van de film in gesprek is met zijn goede vriend Ori Sivan, twijfelt hij openlijk aan zijn zoektocht. Hij vraagt of het gevaarlijk is dingen over hemzelf te ontdekken die hij helemaal niet wilt weten. “*Welnee*”, antwoord Sivan, “*herinnering brengt ons waar we moeten zijn.*” De herinnering aan de gebeurtenissen in het kamp komen voor Folman terug op het moment waarop het animatiefilter wegtrekt. Het effect van die vernietigende beelden op dat punt is omvangrijk. Want waar de animatiebeelden van de slachting zorgen voor schokkende beelden, wordt de omvang van de massamoord pas echt duidelijk wanneer dezelfde beelden als *raw footage* op het netvlies verschijnen.

## Conclusie

In dit onderzoek is getracht een antwoord te vinden op de vraag hoe *WALTZ WITH BASHIR* de historische werkelijkheid representeert. Uiteraard stond daarbij de paradoxale filmvorm, de combinatie van een documentaire en animatiefilm centraal. Twee genres die elkaar lijken uit te sluiten blijken elkaar te kunnen aanvullen in het weergeven van de werkelijkheid en het representeren van herinneringen.

Ik heb beargumenteerd dat de historische werkelijkheid opgevat kan worden als de herinneringen van Folman en zijn krijgsmakkers aan de werkelijke geschiedenis van de Libanese Burgeroorlog. Niet voor niets is daarom gekozen voor de animatievorm, die ruimte biedt voor subjectieve dromen en hallucinaties. De elementen van het documentairegenre zorgen voor structuur en een zelfreflexief karakter. De combinatie van de filmvormen, door mij in het genreveld geplaatst als animatiedocumentaire, lijkt elkaar op het eerste gezicht uit te sluiten. Er is echter gebleken dat ze elkaar aanvullen en versterken, met als hoogtepunt de climax van de film.

Concluderend kan gesteld worden dat de gekozen filmvorm Folman een uniek gereedschap heeft geboden om de historische werkelijkheid te construeren. Op geen enkele andere manier zou hij erin geslaagd zijn de dissociatieve herinnering aan het bloedbad in Sabra en Shatila zo krachtig weer te geven.

## Bibliografie

Altman, Rick. *Film/Genre*. London: British Film Institute, 1999.

Bazin, André. *What is Cinema?* Berkeley: University of California, 1967.

Bordwell, David. *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge: Harvard University Press, 1989.

Bordwell, David. *Poetics of Cinema*. New York: Routledge, 2007.

Davis, Natalie Zemon. "Any Resemblance to Persons Living or Dead: Film and the Challenge of Authenticity," *The Yale Review* Sep (1987): 457-82.

Eco, Umberto. *Travels In Hyperreality*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1986.

Grindon, Leger. "Film/Genre," review of *Film/Genre*, by Rick Altman, *Film Quarterly* 53, 2000.

Guynn, William. *Writing History in Films*. New York: Routledge, 2006.

Nichols, Bill. "The Voice of Documentary," *Film Quarterly* 36:3 (1983): 17-30.

Nora, Pierre. "Between History and Memory: Les Lieux de Mémoire," *Representations* 0.26 (1989): 7-24.

Sarris, Andrew. "Notes on the Auteur Theory in 1962," *Film Quarterly* 59 (2007): 561-64.

Starr, Cecile. *Fine Art Animation*. Los Angeles: American Film Institute, 1987.

Tudor, Andrew. *Theories of Film*. New York: Viking Press, 1974.

Yosef, Raz. "War Fantasies: Memory, Trauma and Ethics in Ari Folman's *Waltz With Bashir*," *Journal of modern Jewish studies* 9.3 (2010): 311-26.

Waltz With Bashir. "Waltz With Bashir." Last modified June 5, 2008, <http://www.waltzwithbashir.com/html>.

Wells, Paul. *Animation: Genre and Authorship*. London: Wallflower Press, 2002.

Wells, Paul. *Understanding Animation*. New York: Routledge, 1998.