

Documentaire en zienswijze:

De blokkade van Leningrad door verschillende ogen

David S. Baronian
3482960
Blok 3/2013
Datum: 31/05/'13
Docent: V.C.A. Crone
BA Eindwerkstuk: TV Documentaires

Inleiding	3
.....	
1: Theoretisch Kader	4
.....	
2: Documentaires	8
.....	
3: Analyse	9
.....	
3.1: 900 Dagen	9
.....	
3.2: Blokada	12
.....	
Conclusie	16
.....	
Bibliografie	17
.....	

Inleiding

Tijdens de koude oorlog stonden het Westen en de Sovjet-Unie lijnrecht tegenover elkaar en de berichtgeving was vanuit de beide kampen naar elkaar toe bijna zonder uitzondering vaak negatief. Ter vergelijking met het Westen was kritiek tegen de staat een absolute taboe in de Sovjet-Unie, met name over de rol van de Sovjets tijdens de WO II. De Sovjets waren de absolute winnaars en elk vorm van kritiek tegen de helden was onacceptabel en zelfs gevaarlijk. Aangezien ik zelf in de voormalige Sovjet Unie, het huidige Armenië, geboren ben en tegenwoordig in het Westen woon, ben ik goed bekend met beide systemen en wil ik hierbij kijken naar hoe filmmakers in de 21e eeuw uit beide gebieden het verleden reconstrueren via documentaires. Bij dit onderzoek ga ik kijken naar hoe Russen hun eigen geschiedenis reconstrueren en hoe Nederlanders als buitenstanders de Russische geschiedenis reconstrueren. Dit zal ik realiseren door een comparatieve analyse naar de verschillen en de overeenkomsten in stijl en inhoud tussen een Nederlandse en een Russische documentaire over het beleg van Leningrad, in dit geval 900 DAGEN: MYTHE EN WERKELIJKHEID VAN HET BELEG VAN LENINGRAD van Jessica Gorter uit 2011 en BLOKADA van Sergei Loznitsa uit 2006.

Met als centrale vraag: Op welke manier is het narratief in beide film geconstrueerd?

De hoofdvraag wordt ondersteund door de volgende deelvragen:

- Vanuit welk perspectief wordt het verhaal in beide films verteld?
- Op welke manier worden beeld en geluid in beide films ingezet?
- Met welk gewenst effect zijn de documentaires gemaakt?

Als theoretisch kader voor het onderzoek zal ik gebruik maken van de filmnarratologie van Peter Verstraten. Door middel van een tekstuele analyse op inhoud en vorm zal ik trachten om een antwoord te vinden op de vraagstellingen, waarbij de notie van focalisatie centraal staat. Als aanvulling zal ik ook de notie van imagologie van Joep Leerssen gebruiken om het (zelf)beeld van de Russen te bespreken en de theorieën van Bill Nichols en Michael Renov gebruiken om de documentaires verder de ontleden.

Ten eerste zal ik het theoretisch kader schetsen, daarnaast een beschrijving van de films en de regisseurs geven, vervolgens zal ik met behulp van de theorie beide films ontleden en tenslotte zal ik in de conclusie de bevindingen samenvatten en antwoord proberen te geven op de centrale vraag.

1: Theoretisch Kader

Verstraten vertrekt in zijn boek vanuit de volgende definitie van de verteller en de focalisatie, oorspronkelijk ontwikkeld in de literatuurwetenschappen door Gerard Genette en vervolgens doorontwikkeld door Mieke Bal in haar boek *Narratology: Introduction to The Theory of Narrative*: “The focalizer is an *aspect of the story* the narrator tells. It is the represented “coloring” of the fabula by a specific *agent of perception*, the holder of the point of view”¹ Met focalisatie wordt hier het standpunt bedoeld waaruit het verhaal verteld wordt. In zijn post-structuralistisch boek over filmnarratologie maakt Verstraten onderscheid tussen drie verschillende vormen van focalisatie, namelijk externe, interne en dubbelzinnige focalisatie. Van een externe focalisatie is er sprake wanneer het verhaal vanuit het standpunt van een externe verteller verteld wordt, van buiten het narratief. Van interne focalisatie is er sprake als het verhaal vanuit het standpunt van een interne verteller wordt verteld, die deel uitmaakt van het narratief. Daarnaast is interne focalisatie altijd ingebed in de externe focalisatie, de externe is overkoepelend in dit geval en is interne focalisatie hiermee per definitie een dubbele focalisatie. Als laatste spreekt Verstraten over dubbelzinnige focalisatie wanneer er niet vast te stellen is of er naast de verteller ook een personage focaliseert.²

De notie van imagologie is een specialisme waarmee gekeken kan worden naar nationale identiteiten. Bij imagologie staat de representatie van nationale karakters centraal, met de focus op hoe karakters geconstrueerd worden die symbool moeten staan voor een volk. Er wordt bij imagologie naar identificatiepatronen gekeken op drie niveaus. Ten eerste wordt er gekeken om wat voor tekst het gaat, naar wat de kenmerken van de tekst zijn waarin nationale identiteiten gepresenteerd worden. Ten tweede wordt de intertekst geanalyseerd, waarbij er gekeken wordt naar de verbintenis van die identiteiten met andere teksten. Tenslotte wordt er gekeken naar de context waarin de identiteiten ontstaan zijn.³ Binnen deze niveaus staan de zelfbeelden en de beelden van anderen centraal, auto-images en hetero-images geheten. De oorsprong van beide beelden is afzonderlijk moeilijk te achterhalen, aangezien beide beelden invloed hebben op elkaar. Volgens Leerssen heb je hierbij te maken met stereotypen en ethnotypen, ethnotypen bestaan altijd uit tegengestelde stereotypen en stereotypen worden ethnotypen die kunnen migreren naar andere contexten. Verder legt Leerssen uit dat het belangrijk is de nadruk op identificatie te leggen, waarbij volkeren vanuit hun eigen standpunt naar zichzelf en anderen kijken, en dat niet te verwarren met een identiteit die werkelijk bestaat, maar juist één die gewenst is. Bij nationale identiteiten is het belangrijk om er

¹ Mieke Bal, *Narratology: Introduction to The Theory of Narrative* (Toronto: University of Toronto Press, 1997), 19.

² Peter Verstraten, *Handboek Filmnarratologie* (Nijmegen: Uitgeverij Vantilt, 2008), 46.

³ Manfred Beller en Joseph Leerssen, *Imagology : The Cultural Construction And Literary Representation Of National Characters : A Critical Survey* (Amsterdam New York, NY: Rodopi, 2007), 28.

rekening mee te houden dat de karakters geen objectieve waarheden zijn, maar dat het hierbij om subjectieve culturele constructies gaat.⁴

Om verschillende soorten documentaires te definiëren gebruikt Bill Nichols de 'modes of representation', hij maakt onderscheid tussen de volgende zes 'modes':

De poetic mode wordt gekenmerkt om zijn experimentele overeenkomsten, die het heeft met de avant-garde. Centraal in deze mode staat het poëtisch en esthetisch geheel van associaties en patronen, die gecreëerd wordt door de filmmaker. Het avant-garde aspect is duidelijk te zien in het ontbreken van een duidelijke plaats- en tijdsaanduiding, wat veroorzaakt wordt door het gebrek aan 'continuity editing'. Vergeleken met andere modes wordt er in deze mode de historische wereld als bronmateriaal gebruikt en gaat het in mindere mate om het overbrengen van informatie.⁵

De expository mode heeft daarentegen wel een sterke retorische en didactische functie, waarbij de historische wereld gebruikt wordt om het gesproken woord te ondersteunen. Centraal in deze mode staat het verbaal commentaar, objectiviteit, de argumentatieve en informatieve logica. In expository mode staan de cinematografie en montage van een documentaire in dienst van het argument.⁶

De observational mode wordt gekenmerkt om zijn observerende functie in een documentaire. Centraal in deze mode staat de afwezigheid van verschillende elementen, zoals de voice-over, toegevoegde geluidseffecten, muziek, tussentitels, reconstructies en interviews. Via deze mode wordt er door de afstandelijke aspect met de wereld geprobeerd om een absolute objectiviteit te realiseren.⁷

De participatory mode wordt in tegenstelling met de vorige mode juist gekenmerkt door de aanwezigheid van de camera en de interactie van de filmmaker met de wereld voor de camera. Belangrijk verschil hierbij is dat er niet vanuit wordt gegaan van een absolute waarheid die enkel vastgelegd hoeft te worden, zoals bij de observational mode, maar dat de waarheid juist tot stand komt met de interactie van de maker en in het bijzijn van de camera. Centraal in deze mode staan de interactieve rol van de filmmaker met zijn onderwerp, het gebruik van interviews en archiefmateriaal.⁸

De reflexive mode wordt gekenmerkt door zijn reflexieve functie waarbij de documentaire zichzelf in formeel opzicht en de wereld waarin wij leven ter discussie stelt. Centraal in deze mode staan de relatie tussen de filmmaker en de kijker, en het uitdagen

⁴ Ibidem, 27.

⁵ Bill Nichols, *Introduction To Documentary* (Bloomington: Indiana University Press, 2001), 102.

⁶ Ibidem, 107.

⁷ Ibidem, 109.

⁸ Ibidem, 116.

van conventies. Via deze mode probeert een filmmaker om de kijker te laten nadenken over de constructie van de representatie van de werkelijkheid.⁹

De performative mode wordt gekenmerkt door een subjectieve benadering van en tot de onderwerpen, waarbij de specifieke en persoonlijke eigenschappen van een onderwerp benadrukt worden. Centraal hierbij is het idee dat er via een persoonlijke getuigenis de kijker een waardevoller inzicht krijgt over gebeurtenissen, dan via een afstandelijke benadering tot een onderwerp. Verder is het expressieve aspect belangrijk en wordt er gebruik gemaakt van verschillende elementen die afkomstig zijn uit fictiefilms zoals het gebruik van flashbacks, point-of-view shots, muzikale soundtrack etc.¹⁰

Bij al deze 'modes of representation' is het belangrijk om op te merken dat iedere film uniek is, dat een documentaire natuurlijk uit meerdere modes kan bestaan en dat een filmmaker niet perse alle aspecten van een bepaald mode hoeft te gebruiken. Verder is er naar mijn mening een volledige objectiviteit, ongeacht de mode, in documentaires niet mogelijk. Aangezien een filmmaker altijd vanuit een bepaald (subjectief) standpunt vertrekt en, bewust of onbewust, zijn keuzes vanuit zo een standpunt maakt (focaliseert).

Tenslotte, Michael Renov introduceert in zijn boek *Theorizing Documentary* vier vormen van functies die het actieve doel van documentaires weergeven. Renov behandelt hierbij het maakproces, de functie en het gewenste effect van een documentaire op de kijker. De verschillende vormen bevatten retorische en esthetische aspecten die sinds het bestaan van de documentaire genre ontwikkeld zijn door verschillende filmmakers uit een sociale en technologische context. Zoals bij de 'modes' van Nichols kan ook hierbij een documentaire een hybride van verschillende vormen zijn. Renov maakt onderscheid tussen de volgende vier vormen van tendensen:

De eerste tendens, to record, reveal or preserve (opnemen, openbaren of behouden) legt in een documentaire de nadruk op de replicatie van de historische realiteit, op het behoud van de historische wereld en op het informatieve karakter van de film. Deze tendensen zijn vooral aanwezig in de expository en observational mode. Renov bespreekt het belang van de theorie van Andre Bazin in de oorspronkelijke zienswijze achter deze tendens, dat vanuit gaat dat het karaktereigenschap van het fotografische beeld het in staat stelt om een absolute objectiviteit vast te leggen. Maar Renov bekritiseert die claim vervolgens door te stellen dat de realisatie van een documentaire altijd onderhevig is aan keuzen en selectie in de productie en de post-productie ervan, waardoor er altijd interventies zijn tussen het filmische beeld en het object waar het naar refereert in de echte wereld.¹¹

⁹ Ibidem, 125.

¹⁰ ibidem, 131.

¹¹ Michael Renov, *Theorizing Documentary* (New York: Routledge, 1993), 25.

De tweede tendens, to persuade or promote (overtuigen of stimuleren) legt in een documentaire de nadruk op het overtuigen van een bepaald argument en het stimuleren van een bepaalde sociale of een politieke situatie. Deze tendensen zijn vooral aanwezig in de participatory en de performative mode.¹²

De derde tendens, to analyze or interrogate (analyseren of ondervragen) legt in een documentaire de nadruk op het ter discussie stellen van formele en maatschappelijke conventies. Hierbij kijkt de film (zelf)kritisch naar de constructie en het effect van een documentaire, en naar de wereld die het representeert. Deze tendensen zijn vooral aanwezig in de participatory en de reflexive mode.¹³

De vierde tendens, to express (zich uiten) legt in een documentaire de nadruk op de expressieve functie van een documentaire, die vooral de laatste decennia veelvuldig ingezet wordt. Deze tendensen zijn vooral aanwezig in de poetic en de performative mode.¹⁴

¹² Ibidem, 28.

¹³ Ibidem, 30.

¹⁴ Ibidem, 32.

2: Documentaires

900 DAGEN vertelt het verhaal van het beleg van Leningrad door Nazi-Duitsland in 1941 die in totaal 900 dagen geduurd heeft, waarbij drie miljoen inwoners vaak in extreme kou zonder eten, drinkwater en brandstof hebben gezeten. Om te overleven hebben de bewoners van Leningrad lijm, schoenzolen, katten, honden en zelfs hun medemensen hebben moeten eten. In de film komen enkele overlevenden aan het woord en laten zich voor het eerst openlijk uit over wat zij daadwerkelijk meegemaakt hebben. In de Sovjet-Unie was propaganda vaak belangrijker dan de waarheid en geschiedvervalsing was vaak de norm. Wat als vervolg had dat er direct na de oorlog elke vorm van aandacht voor het beleg verboden werd en vanaf 1960 de communistische propagandamachine het beleg van Leningrad uitriep tot het symbool van nationale heldenmoed, Leningrad werd ongedoopt tot 'heldenstad'. Op deze manier werden vragen over Stalin's oorlogsbeleid vermeden, dat door militaire blunders vele extra mensenlevens gekost had. En zo werd de mythe van het heldendom van de overlevenden staande gehouden, één miljoen mensen hebben het beleg niet overleefd. Jessica Gorter heeft in totaal vier jaar lang aan de film gewerkt en maakt in de film naast interviews en beelden van de 65e jubileum van de overwinning ook gebruik van recent openbaar gemaakt archiefmateriaal van de NKVD (de geheime dienst tijdens het beleg), waar ijsskoude statistieken de omvang van het kannibalisme in de stad en de woede jegens de eigen autoriteiten onder de bevolking tonen.¹⁵

Dezelfde openbaar gemaakte beelden, waar Gorter van gebruik heeft gemaakt in 900 DAGEN, kwam ook Sergei Loznitsa in de archieven van St. Petersburg tegen en besloot om uitsluitend met die beelden te werken. BLOKADA toont materiaal uit het dagelijkse leven tijdens het beleg, gefilmd door 37 verschillende cinematografen (allemaal benoemd in de aftiteling) die toegang hadden tot filmapparatuur beschikbaar gesteld door de staat voor propagandistische doeleinden. Door de chaos van de oorlogssituatie en het gebrek aan controle door de staat, konden zij in principe ongestoord alles vastleggen. Vaak wel met risico voor vervolging, aangezien zij duidelijke instructies hadden over wat ze wel en niet mochten filmen. De dagelijkse worstelingen om te overleven worden door hen van erg dichtbij gefilmd, wat het extra knap en pijnlijk maakt aangezien zij zelf ook aan het overleven waren. De stille fragmenten worden in de film ondersteund met een nieuwe geluidsband. En via moderne bewerkingen van beeld en geluid laat Loznitsa de kijker deel uitmaken van de gruwelen en biedt hij een eerbetoon aan de slachtoffers van de blokkade.

¹⁵ "900 Days is a documentary about the Blockade of Leningrad" 900 Days, accessed March 13, 2013, <http://www.900days.nl/About-900-days>.

3: Analyse

In dit hoofdstuk zal ik per film als eerste de focalisatie bespreken, vervolgens naar het gebruik van beeld en geluid kijken, en tenslotte naar de functie en het effect van de films.

3.1: 900 DAGEN

Het narratief van 900 DAGEN is geconstrueerd uit de volgende vijf onderdelen, die a-chronologisch ingedeeld zijn. Als rode draad kunnen de voorbereidingen naar de 65e overwinningdag gezien worden, waar niet iedereen aan meedoet.

Ten eerste zijn er de overlevenden die aan het woord komen: sommigen willen graag aan de mythe van heldendom vasthouden en doen fanatiek mee met de parade, waarschijnlijk vanwege de status die het met zich meebrengt. Daarnaast is er bij sommige overlevenden ook nog steeds de angst om kritiek op de staat uit te oefenen, vooral te zien bij een echtpaar die het met elkaar oneens is over de gebeurtenissen tijdens het beleg. Andere overlevenden hechten weer totaal geen waarde aan de mythe, prachtig zichtbaar door het echtpaar die hun medaille weggeeft aan de regisseuse. De medaille die zij gekregen hebben voor hun heldhaftigheid, zien zij eerder als een medaille voor slachtoffers die toevallig het beleg overleefd hebben, aangezien zij zoals vele andere 'veteranen' nog minderjarig waren tijdens het beleg. Dit komt pijnlijk naar voren bij Lenina, die het overleefd heeft door aan haar dode moeder en zus te knagen. De beide zienswijzen botsen op een ongemakkelijke manier bij de dames van de Vereniging van het Beleg, waar overlevenden zich herenigd hebben maar niet herenigd zijn. Zij hebben gemengde reacties over het beleg, bijvoorbeeld over de soldaten die Leningrad verdedigd hadden en later als zondebokken verantwoordelijk werden gesteld voor de gruwelen. Dit zou een gevolg zijn van de concurrentiestrijd tussen Leningrad en Moskou, en Stalin zou uit angst dat zij te veel macht zouden krijgen hen hebben geëxecuteerd of verbannen.

Ten tweede is er te zien hoe de Russische staat de mythe levend houdt door de macht van de televisie, de immense parades en door de nieuwe generatie de officiële staatsversie van het beleg te vertellen: in een oorlogsmuseum krijgen jonge padvindsters een rondleiding, zij worden als de militairen van de toekomst gezien, waarbij aan hen verteld wordt dat de ziekte Dystrofie de oorzaak was voor de vele doden. Ten derde zijn er tussendoor sfeerbeelden gebruikt die de scènes aan elkaar plakken, voornamelijk dolly shots van St. Petersburg en de overwinningparade. Ten vierde is er gebruik gemaakt van archiefbeelden van bombardementen en het beleg, die ondersteund worden door een voice-over. Ten slotte heeft Gorter gebruik gemaakt van een voice-over die documenten van de NKVD voorleest: over anti-sovjets uitlatingen onder de bevolking ten tijde van het beleg.

In 900 DAGEN wordt het beleg voor een groot deel indirect door de overlevenden en door middel van documenten van de NKVD verteld. In de film is er sprake van zowel externe als

interne focalisatie. Externe focalisatie wordt toegepast in de volgende gevallen: in deze scène wordt er over verschillende archiefbeelden van het beleg door een voice-over commentaar geleverd over de gebeurtenissen, vergeleken met de rest van de film wordt het beleg hierbij wel vrij direct in beeld gebracht; in een andere scène wordt er via een voice-over geheime Sovjet documenten voorgelezen over kannibalisme, over beelden van de hedendaagse St. Petersburg. In beide gevallen maakt de persoon van de voice-over verder geen deel uit van het verhaal. Van interne focalisatie is er sprake in de scènes waarbij de overlevenden over het beleg en hun eigen ervaringen vertellen. De documentaire beschrijft het beleg indirect, via de uiteenlopende en onmenselijke herinneringen van enkele overlevenden aan onvoorstelbare ellende. Qua stijl is 900 DAGEN een typisch Nederlandse documentaire, omdat het in zijn kern door het tonen van de persoonlijke, individualistische en het dagelijkse leven van de mensen 'het grote plaatje' over wil brengen. Gorter heeft bij de constructie van 900 DAGEN ook gebruik gemaakt van een sandwich-effect, waarbij de film begint en eindigt met de parade.

In de film is er verder ook sprake van focalisatie via kleur: een vrouw, met de toepasselijke naam Lenina (vrouwelijke versie van Lenin) die het beleg van Leningrad overleefd heeft en tegenwoordig eenzaam in een appartement woont met opvallend veel katten, toont een eigen expressionistisch schilderij waarop ze het verschrikkelijke moment heeft afgebeeld dat zij op haar elfde verjaardag haar kat moest opeten om te overleven. De vele katten die ze nu onderhoudt, is waarschijnlijk een gevolg van haar schuldgevoel. Aan het begin van haar verhaal over de kat is het schilderij te donker om volledig te zien en aan het einde wordt het schilderij lichter waardoor de afgebeelde situatie beter te zien is. Het is niet echt duidelijk of dit bewust of onbewust gedaan is, maar de timing ervan zorgt er wel voor dat haar gruwelijke verhaal een extra dramatische lading krijgt. Het zorgt voor een less-is-more effect en suspense, waardoor de clue uitgesteld wordt.



900 DAGEN is opvallend genoeg geheel in het Russisch met Nederlandse ondertiteling en laat in de eerste plaats een hetero-image van de Russische identiteit zien, aangezien het door een buitenlander geconstrueerd is en niet door een Rus zelf. Aan de andere kant laat Gorter inhoudelijk de Russen zelf aan het woord, die de mogelijkheid krijgen om hun eigen auto-image te representeren. De film laat op een interessante manier zien hoe verschillend de auto-image van de Russen onderling eigenlijk is en is er duidelijk te zien

dat nationale identiteiten subjectieve culturele constructies zijn, waarbij de gewenste identiteit van de Sovjet-Unie met de werkelijkheid botst. Aan de ene kant is er de statische zienswijze van de staat op de Russische identiteit, die van bovenaf de gewenste (Sovjet) auto-image in staande probeert te houden. Aan de andere kant heb je de overlevenden zelf, waarvan sommigen in de verheerlijkte en kritiekloze versie zich herkennen en anderen juist niet de pijnlijke en realistische versie kunnen vergeten. Dat komt duidelijk naar voren in een scène waarin paar overlevenden verschillende versies van de geschiedenis vertellen en elkaar steeds in rede vallen. Voor sommigen is Stalin een held en voor anderen weer een misdadiger. In de film staat het nationale zelfbewustzijn van de Russen constant ter discussie, zowel expliciet als impliciet.

Als er naar de vorm en de functie van 900 DAGEN gekeken wordt, valt de film vooral onder de participatory mode van Nichols, waarbij de aanwezigheid van de camera en de filmmaker duidelijk te zien zijn. Er wordt ook gebruik gemaakt van interviews en archiefmateriaal. Het feit dat Gorter een Nederlander is en geen Rus, zorgt hierbij dat de overlevenden eerder en sommigen voor het eerst over de waarheid durven te praten. Dit komt waarschijnlijk voor een groot deel door de voorzichtigheid en de argwaan die er tegen de eigen autoriteit en de media onder die generatie overlevenden aanwezig is. 900 DAGEN bevat ook elementen van de performative mode, in de film zijn er namelijk ook aspecten gebruikt afkomstig uit de fictiefilm, zoals de verscheidene dolly shots. Verder valt de film onder de volgende tendensen van Renov: onder de tweede tendens, to persuade or promote; en onder de derde tendens, to analyze or interrogate. De documentaire probeert aan de ene kant de kijker te overtuigen van de mythe, aan de andere kant probeert het analytisch naar de rol van de Sovjet/Russische staat te kijken in het beleg van Leningrad en naar zijn rol in de identiteitsvorming van de Russen. De zienswijze van de staat wordt vooral gecommuniceerd via de televisie, die voor de meeste Russen nog steeds de belangrijkste bron van informatie is. Leerssen licht dit fenomeen toe in het volgende stuk: “National characterizations, like other stereotypes, function as commonplaces—utterances that have obtained a ring of familiarity through frequent reiteration. Their strongest rhetorical effect lies in this familiarity and recognition value rather than in their empirical truth value. Historical studies of discursive corpuses containing images concerning a given nation concur in the finding that these corpuses have a high intertextual cohesion; the remarkable concord of the semantic register of various images as brought forward by individual texts is demonstrably the result of later texts echoing, citing, or referring to earlier texts.”¹⁶

Gezien de context waarin de film gerealiseerd is, is het noodzakelijk om twee ontwikkelingen op te merken. Ten eerste moet er gekeken worden naar de politieke en sociale veranderingen in Rusland, het uiteenvallen van de Sovjet-Unie, waardoor het

¹⁶ Leerssen, Joseph. “The Rhetoric Of National Character: A Programmatic Survey.” *Poetics Today* 21 2 (2000): 280.

überhaupt mogelijk is om een soortgelijke documentaire te maken zonder vervolgd te worden. Daarnaast is de toegang die Gorter kreeg tot de documenten van de geheime dienst ook vrij nieuw en uniek. De huidige Russische staat gebruikt een mildere vorm van censuur, wat te concluderen valt uit het feit dat de staat de gruwelijke beelden van het beleg vrij heeft gegeven en 900 DAGEN te zien is geweest op meerdere Russische filmfestivals. De film mocht daarentegen niet op de Russische televisie vertoond worden, omdat dat niet gewenst was. Naar mijn mening zal deze vorm van censuur verminderen naarmate er minder overlevenden in het leven blijven, omdat het te pijnlijk is voor hen en de culturele elite niet onnodig stof wil doen opwaaien. Ten tweede is er de technologische context, de mogelijkheid om archiefbeelden te digitaliseren. Gorter gebruikt hierbij voor een deel dezelfde archiefbeelden als Loznitsa.

3.2: BLOKADA

Loznitsa heeft de gebeurtenissen vrij chronologisch gemonteerd en laat in het narratief langzamerhand de pijn voelen. De film begint met vrij normale beelden van Leningrad die door de film heen veranderen in beelden van de dood. De film bestaat uit vele scènes die verdeeld zijn met een paar seconden zwart beeld ertussen, maar als geheel kan de film onderscheiden worden in vier delen:

Begin van de oorlog: de film begint met een establishing shot van Leningrad, waardoor de kijker gelijk weet waar het verhaal zich afspeelt. Het is zomer en in Leningrad is er nog weinig aan de hand, de Sovjets zijn zich militair aan het voorbereiden op de komst van de Duisters. Er worden ongeveer twee dozijn Duitse krijgsgevangenen door de stad rondgeleid als een trofee. De strijd komt steeds dichterbij, maar op een paar kapotte gebouwen na is het weinig merkbaar in de stad. Verder is er het dagelijks stadsleven van Leningrad te zien, waarbij de stad vrij normaal functioneert tot de aankondiging van een luchtalarm. Hiermee beginnen ook de bombardementen, Leningrad staat letterlijk in vlam. Er is te zien hoe burgers uit een brandend bibliotheek boeken proberen te redden, waarschijnlijk om het op te slaan als brandstof voor de winter en niet zozeer als behoud van literatuur en cultuur. De bombardementen worden steeds heftiger, er is meer chaos in Leningrad en de eerste directe slachtoffers zijn er te zien, waaronder dode kinderen.

Begin van het beleg: het is herfst en men probeert het dagelijkse leven op te pakken, openbaar vervoer begint in kleine mate te rijden. Mensen zijn massaal spullen aan het transporteren en aan het voorbereiden voor de strenge winter. De winter begint en het is vrij rustig op straat, er is een barricade aan de rand van de stad te zien en in de verte zijn er kanonschoten te horen. In de binnenstad is er wat verkeer en zijn er paar dozijn marcherende soldaten te zien. Er wordt een groot standbeeld afgebroken, waarschijnlijk vanwege het gebrek aan materiaal voor wapens. Tanks rijden door de binnenstad en honderden soldaten marcheren door de straten op weg naar de frontlinie. Er zijn allerlei posters met Sovjet-propaganda te zien, waarbij de Nazi's als dom en zwak afgeschilderd

worden. Verder zijn er advertenties van mensen te zien die verschillende voorwerpen zoals een bed, gitaar, bestek etc. verkopen of willen ruilen voor sigaretten en eten.

De dood is aan het winnen: het is hartje winter en de transport in de stad staat volledig stil, de slee is ongeveer het enige vervoermiddel. Men probeert om met al hun bezittingen de stad te ontvluchten, terwijl op straat overal lijken liggen. Er zijn mensen te zien die met emmers uit gebarsten waterleidingen water proberen te verzamelen. Men sloopst massaal de houten tribune van een stadion om het waarschijnlijk als brandstof te gebruiken, met ironisch genoeg onder de aanwezigheid van een groot portret van Stalin. De straten liggen vol met lijken, waar voorbijgangers amper naar omkijken. Lijken worden met sleeën naar een veld gebracht en in een grote kuil gedumpt, waarbij pijnlijk genoeg ook veel kleine lijken bijzitten. Dapper genoeg doen twee personen veel moeite om een lijk in een kist enigszins een humane begrafenis te bezorgen.

De overwinning: de oorlog is voorbij en de Sovjets hebben de Nazi's verslagen, er worden saluutschoten gelost en men viert feest. Ruim half jaar na de overwinning worden er Duitse soldaten die verdacht worden van oorlogsmisdaden publiekelijk opgehangen.

In BLOKADA is er op het beeldspoor sprake van interne focalisatie en op het geluidsspoor sprake van externe focalisatie. Het beeldspoor bestaat uit verschillende zienswijzen van 37 cinematografen, die allemaal zoals de rest van Leningrad vastzaten in een blokkade, waardoor zij naar mijn mening deel uitmaakten van het narratief van het overleven. Het geluidsspoor daarentegen is decennia later door Loznitsa en sound designer Vladimir Golovnitsky naar hun eigen interpretatie van de beelden toegevoegd. Op de nieuw gecreëerde geluidsband is er geprobeerd om de beelden met een zo natuurlijk mogelijk geluid te ondersteunen, aangezien de archiefbeelden oorspronkelijk geen geluid bevatten. Via auditieve focalisatie legt Loznitsa hierbij de nadruk op bepaalde gebeurtenissen die de emotionele ervaring versterken. Hij doet dat door het realiseren van een groot contrast in het geluid en door de vlotte samensmelting met de beelden: zoals het toevoegen van een stukje tekst waarbij een kind om zijn moeder roept; met de volume van het geluid van bombardementen, vuur en de vuurwerk ten ere van de overwinning. Het interessante hierbij is, dat het geluid technisch extradiëgetisch is maar dat het door de makers intradiëgetisch over moet komen, in mijn ervaring had het op mij het gewenste resultaat door de immersieve effect van de film. Op de geluidsband zijn zelfs woorden te verstaan die een zekere toevoeging zijn van het realistische aspect, en gezien de subtiliteit hiervan verdienen de regisseur en de sound designer absoluut complimenten voor.

De archiefbeelden die in BLOKADA gebruikt zijn, zijn beelden die vanwege de censuur tijdens de Sovjet-Unie absoluut niet vertoond zouden zijn, wat het des te wonderbaarlijker maakt dat die beelden überhaupt bewaard zijn gebleven. Loznitsa zet het propagandamateriaal paradoxaal in en laat juist alle gruwelen van de harde realiteit zien. Hij laat de dagelijkse sleur op een vrij impressionistische manier zien, door het ontbreken

van bijvoorbeeld een voice-over tekst of muziek. Dit heeft als resultaat dat BLOKADA een vrij authentieke representatie van de historische wereld weet weer te geven. Qua stijl is het vergelijkbaar met de cinéma vérité van Dziga Vertov, aangezien Loznitsa zelf (Russisch) formalist is, is dit niet heel vreemd. Een kritiekpunt hierbij is wel dat het lijkt alsof hij in eerste instantie een absolute objectiviteit wil realiseren, en zoals ik al eerder aangaf ben ik daar geen voorstander van. Maar door de film heen weet Loznitsa toch zijn stempel op de film te drukken: hij laat weinig van de directe oorlog zien, juist door het ontbreken van de



gevechten en de onverschilligheid van de mensen naar elkaar toe, komt de situatie extra pijnlijk over. Loznitsa laat in de film geleidelijk een humanistisch grijs gebied zien tussen sociaal realisme en existentialistisch hyperrealisme.

In de film is er verder te zien hoe de Russen op gevangen genomen Duitse soldaten reageren, die als een trofee door de straten van

Leningrad getoond worden, ze gooien met spullen naar hen en spugen op de gevangenen. Dit geeft vrij duidelijk de hetero-image, die Russen vanwege de oorlogssituatie van de Duitsers hebben. Later in de film is er te zien hoe de Russen langs de vele lijken van stadsgenoten op de straten van Leningrad lopen, door er steeds minder van op te kijken. Dit geeft op zijn beurt aan hoe door de aanwezige dood in de stad de auto-image van de Russen ondanks de Sovjet propaganda

drastisch veranderd. De situatie went voor de bewoners van Leningrad snel, de camera en de lijken vallen hen niet meer op. De aanwezigheid van de camera valt de mensen pas na de bevrijding op. Daarnaast, zoals Leerssen het opmerkt, heeft de hetero-image van de Duitsers een wisselwerking op de auto-image van de Russen. De executie van de



Duitse soldaten na de overwinning geldt als een afstraffing en creëert (weer) een eenheid onder de Russen. Het zorgt ook bij de Russen voor een psychologische afsluiting en laat zien hoe de stereotype van de slechte Duitser een ethnotype geworden is. Net als bij 900 DAGEN geldt ook voor BLOKADA dat er ook gekeken moet worden naar dezelfde context waarin de film tot stand is gekomen, met als toevoeging op technologisch niveau: naar de mogelijkheid om relatief goedkoop en realistisch een geluidsspoor te creëren.

BLOKADA heeft door de afwezigheid van veelgebruikte documentaire aspecten als voice-over of interviews, op het eerste indruk elementen van de observational mode. Maar als er beter naar wordt gekeken, valt het op dat het eerder een performative mode heeft.

De reden hiervoor is dat het oorspronkelijk door meerdere mensen gefilmd is en gemonteerd is in een andere tijd met op zijn beurt weer een ander doel. En daarnaast valt de film ook onder de performative mode door het expressieve aspect van het toegevoegde geluid. De documentaire laat eerder door verschillende subjectieven de realiteit van toen zien, dan dat het werkelijk objectief wil zijn. Bij het toevoegen van bijvoorbeeld een voice-over zou het meer een expository mode zijn, maar dan zou het een hele andere documentaire zijn met een ander (gewenst) effect. Loznitsa is door zijn keuzes bewust niet autoritair overgekomen en heeft een ideologische taboe doorbroken in Rusland door een historisch verhaal te vertellen over de vernietiging van een gesloten gemeenschap. Ten slotte kan er geconcludeerd worden dat BLOKADA een hybride is van twee tendensen, to record, reveal or preserve en to persuade or promote. De eerste tendens van opnemen, openbaren of behouden zal waarschijnlijk wel de oorspronkelijke bedoeling zijn geweest van de cinematografen tijdens het beleg. En de tweede tendens van overtuigen of stimuleren is het doel van Loznitsa anno nu.

Conclusie

Het narratief is in beide documentaires op een andere manier geconstrueerd, maar heeft wel dezelfde boodschap en is binnen dezelfde sociale en technologische context gecreëerd. 900 DAGEN reconstrueert het beleg vrijwel indirect en BLOKADA doet dat juist direct. Het narratief van 900 DAGEN is geconstrueerd uit vijf onderdelen, die a-chronologisch ingedeeld zijn, als rode draad in de film lopen de voorbereidingen naar de 65e overwinningdag. BLOKADA kan in vier delen worden ingedeeld waarbij Loznitsa de gebeurtenissen vrij chronologisch gemonteerd heeft en in het narratief langzamerhand de pijn laat voelen. 900 DAGEN en BLOKADA willen beide de gruwelen van de blokkade voelbaar maken en een eerbetoon bieden aan de slachtoffers ervan. Net als Gorter laat Loznitsa in de representatie van de Russen hen juist niet als helden zien, maar als slachtoffers. In 900 DAGEN komt zowel de hetero-image als de auto-image aan bod. De statische identiteit die de staat gecreëerd heeft staat soms lijnrecht tegenover het dynamische zelfbeeld van sommige Russen, anderen herkennen zich juist in dat statische zelfbeeld die hen herenigd. Verder staat het national zelfbewustzijn van de Russen in beide films ter discussie, in 900 DAGEN zowel expliciet als impliciet en in BLOKADA alleen impliciet. Wat betreft de focalisatie is er in beide films sprake van zowel externe als interne focalisatie, met als grootste overeenkomst dat beide films de slachtoffers van het beleg zoveel mogelijk de kans geven om zichzelf te representeren. In 900 DAGEN is er zelfs sprake van focalisatie via kleur, hoewel het niet duidelijk is of dat bewust of onbewust gedaan is. Een groot verschil in de films is het gebruik van geluid, waarbij het in 900 DAGEN zowel intradiëgetisch als extradiëgetisch is en in BLOKADA alleen extradiëgetisch. Via auditieve focalisatie legt Loznitsa hierbij de nadruk op bepaalde gebeurtenissen die de emotionele ervaring versterken. Hij doet dat door het realiseren van een groot contrast in het geluid en door de vlotte samensmelting met de beelden. In BLOKADA is er verder op het beeldspoor sprake van interne focalisatie en op het geluidsspoor sprake van externe focalisatie. En ander verschil is de aanwezigheid van een expliciet narratief in 900 DAGEN en de afwezigheid ervan in BLOKADA. 900 DAGEN heeft door het gebruik van interviews, archiefmateriaal en de aanwezigheid van de filmmaker een hybride vorm van de participatory en de performative mode. Door de interactie en het feit dat Gorter een Nederlander is, zorgt de documentaire ervoor dat de overlevenden makkelijker over de waarheid durven te praten. Verder zet Gorter een typisch Nederlandse documentaire neer, waarbij zij door het tonen van persoonlijke verhalen 'het grote plaatje' van het beleg wil laten zien. Loznitsa is daarentegen een formalist en laat door de afwezigheid van bijvoorbeeld interviews en het expressieve gebruik van het geluid meer een hybride vorm van de observational en de performative mode zien. Een kritiekpunt hierbij is wel dat het lijkt alsof hij in eerste instantie een absolute objectiviteit wil realiseren, maar door de film heen toch zijn stempel weet te drukken: hij laat in de film geleidelijk een humanistisch grijs gebied zien tussen sociaal realisme en existentialistisch hyperrealisme.

Bibliografie

900 Days. "900 Days is a documentary about the Blockade of Leningrad". Accessed March 13, 2013. <http://www.900days.nl/About-900-days>

Bal, Mieke. *Narratology: Introduction to The Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press, 1997.

Beller, Manfred, en Joseph Leerssen. *Imagology : The Cultural Construction And Literary Representation Of National Characters : A Critical Survey*. Amsterdam New York, NY: Rodopi, 2007.

IMDb. "Internet Movie Database" Accessed March 13, 2013. <http://www.imdb.com>.

Leerssen, Joseph. "The Rhetoric Of National Character: A Programmatic Survey." *Poetics Today* 21 2 (2000): 267-292.

Nichols, Bill. *Introduction To Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 2001.

Renov, Michael. *Theorizing Documentary*. New York: Routledge, 1993.

Sergei Loznitsa: biography. "CURRICULUM VITAE" Accessed March 13, 2013. <http://www.loznitsa.com/en/biography.html>.

Van Gorp, Jasmijn. "Inverting Film Policy: Film As Nation Builder In Post-Soviet Russia, 1991-2005" *Media, Culture And Society* 33 2 (2011): 243-258.

Verstraten, Peter. *Handboek Filmnarratologie*. Nijmegen: Uitgeverij Vantilt, 2008.