

# Extreem, seksloos, isolationistisch en ondoorgrondelijk

*Een imagologische analyse van het Russische Zelfbeeld aan de hand van de Eastern  
THE WHITE SUN OF THE DESERT*



**Annick Hutten**  
**3491412**

André van der Velden  
Bachelor scriptie

blok 2  
2012- 2013

Universiteit Utrecht

## Inhoudsopgave

<b>1. Inleiding</b> .....	3
<b>2. The White Sun of the Desert</b> .....	3
<b>3. De Eastern</b> .....	3
<b>4. Historische ontwikkeling</b> .....	4
<b>5. Inbedding in wetenschappelijke literatuur</b> .....	6
<b>6. Theorie en methode</b> .....	6
<b>7. Landschap</b>	
7.1 Landschap in de Western .....	8
7.2 Landschap in White Sun: een vergelijking .....	9
7.3 Zelfbeeld: isolationistisch en extreem .....	11
<b>8. Individu, familie en natie</b>	
8.1 Individu, familie en natie in de Western .....	12
8.2 Individu, familie en natie in White Sun: een vergelijking .....	12
8.3 Zelfbeeld: seksloos en ondoorgroendelijk .....	13
<b>9. Conclusie</b> .....	16
<b>10. Literatuur</b> .....	17

# Extreem, seksloos, isolationistisch en ondoorgrondelijk

Een imagologische analyse van het Russische Zelfbeeld aan de hand van de Eastern THE WHITE SUN OF THE DESERT

## 1. Inleiding

Гусь свинье не товарищ – de gans is geen kameraad van het varken, is de letterlijke vertaling van dit Russische gezegde. De relatie tussen de Sovjet-Unie en de Verenigde Staten was lange tijd zoals tussen de twee dieren in deze uitspraak. Maar hoe vijandig een relatie ook is, volgens Joep Leerssens imagologische theorie, die de herkomst, betekenis en invloed van nationale zelfbeelden en stereotypen onderzoekt, heeft de ene natie de ander hard nodig om een beeld van zichzelf te kunnen construeren. Leerssen probeert dit zelfbeeld bloot te leggen door de dynamiek te analyseren tussen de beelden die een land van zichzelf (self- of auto-images) en van de Ander (hetero-images) produceert.<sup>1</sup> Volgens deze theorie zal in dit artikel getracht worden het Russische zelfbeeld te achterhalen. De film THE WHITE SUN OF THE DESERT (1969) van de Russische regisseur Vladimir Motyl zal hiervoor als specifieke casus dienen. Voor deze film is gekozen omdat hij als Sovjet adaptatie van de Amerikaanse Western exemplarisch is voor de dynamiek tussen het hetero-image en auto-image die Leerssen omschrijft: de manier waarop de Russen met WHITE SUN een nieuwe interpretatie aan de Hollywood Western gaven, zou kunnen duiden op hoe de Russen zichzelf in die periode bezagen. De vraag die deze imagologische analyse behandelt, is dan ook: hoe blijkt het Russische nationale zelfbeeld in de periode 1960-70 uit deze door de Sovjets geadapteerde versie van de Amerikaanse Western?

## 2. The White Sun of the Desert

De woestijn in WHITE SUN OF THE DESERT vormt het decor voor de strijd tussen de Bolsjewistische “cowboy” Sukhov en de geraffineerde Islamitisch Turkse *bad guy* Abdullah. Sukhov is een simpele maar onverschrokken soldaat die na aan Bolsjewistische zijde te hebben gevochten in de Russische burgeroorlog, terugkeert naar zijn vrouw Katerina. Terwijl hij door de woestijnvlakten van voormalig Turkestan sjokt – het gebied waar tegenwoordig de landen Kirgizië, Oezbekistan en Tadzjikistan liggen<sup>2</sup> – ziet hij haar telkens voor zich: een blonde, eenvoudige, en lichtelijk boerse meid. Helaas laat de hereniging met zijn beminde nog even op zich wachten, wanneer hij een groep bange vrouwen aantreft, die de harem blijken te zijn van Abdullah: de kwaadaardige aanvoerder van de Basmachi. (De Basmachi was een uit Islamitische Turken bestaande beweging, die tijdens de Russische burgeroorlog meerdere malen kortdurende allianties sloot met de Witten.<sup>3</sup>) Abdullah is gescheiden geraakt van zijn harem toen hij op de vlucht sloeg voor het Rode Leger. Hoewel Sukhov zuchtend en steunend te kennen geeft geen zin te hebben in een nieuw avontuur, laat hij zich overhalen de vrouwen te beschermen. Hij brengt hen goede Russische gewoonten en de communistische beginselen van gelijkheid tussen man en vrouw bij. Tegen het einde van de film moet Sukhov het tegen Abdullah opnemen. Het lukt hem de aanvoerder te verslaan door samen te werken met een Russische gedesillusioneerde ex-douanier, de bewoner van een vissershuisje die al jaren in het

---

<sup>1</sup> Joep Leerssen, “Imagology: History and Method,” in *Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters: A Critical Survey*, ed. Manfred Beller en Joep Leerssen, (Amsterdam: Rodopi, 2007), 27.

<sup>2</sup> Michael Rywkin, *Moscow's Muslim Challenge* (London: M.E. Sharpe Inc., 1990), 40.

<sup>3</sup> *Ibid.*, 38.

gebied woont waar de Bolsjewieken en Witten strijd leverden. Na dit te hebben volbracht mag Sukhov eindelijk naar huis.

### 3. De Eastern

Alvorens WHITE SUN met de Amerikaanse Western te vergelijken, is het noodzakelijk het genre waartoe deze behoort te definiëren: dat van de Eastern. Het genre omvat eigenlijk twee sub genres: Easterns gedraaid en geproduceerd in Rusland en Easterns uit andere voormalige Oostbloklanden. De eerste categorie volgt de wetten van de Western en speelt zich vrijwel altijd af ten tijde van de Russische burgeroorlog (1918-1923) in het zuiden van de Sovjet Unie.<sup>4</sup> De Easterns uit de rest van het Oostblok daarentegen, passen communistische denkbeelden toe op het Amerikaanse wilde westen, waarbij de indianen de helden zijn en cowboys de boeven.<sup>5</sup> Aangezien dit onderzoek beoogt het Russische zelfbeeld te achterhalen, is het van belang dat de casus van deze analyse een *Russische Eastern* is: WHITE SUN is dit dan ook. Het is immers onmogelijk uit een film die niet uit Rusland komt, noch door de Russen geproduceerd is, het Russische zelfbeeld te abstraheren. Wanneer in het vervolg van deze analyse de Eastern wordt besproken, wordt daarmee alleen de Russische variant bedoeld.

Een meer diepgravende definiëring van de Eastern, net als een beschrijving van haar ontstaansgeschiedenis (zie paragraaf 4) en een inbedding van deze analyse in de wetenschappelijke literatuur (paragraaf 5) wordt enigszins bemoeilijkt door het feit dat er over de Eastern weinig wetenschappelijke publicaties zijn verschenen. Ook zijn de filmtitels die het genre telt moeilijk verkrijgbaar in Amerika en West-Europa.<sup>6</sup> De kennis die men hier nu van de Eastern heeft, is met name te danken aan de hernieuwde belangstelling die film distributeurs en -festivals de afgelopen jaren voor deze films aan de dag legden. Zo heeft de Russische Film Raad (Ruscico) in 2005 in samenwerking met hun Amerikaanse distributeur Image Entertainment, een speciale DVD-collectie van Easterns samengesteld<sup>7</sup> en had het Internationaal Film Festival Rotterdam in de editie van 2011 maar liefst zestien door de Russische filmcriticus Sergei Lavrentyev bijeengebrachte Easterns op het programma.<sup>8</sup>

In krantenartikelen naar aanleiding van dit festival wordt er wel een omschrijving van de Eastern gegeven, waarmee duidelijk wordt hoe het genre zich tot de Amerikaanse Western verhoudt. Zo wordt er in een *Volkskrant*-artikel opgemerkt dat hoewel het genre onlosmakelijk verbonden lijkt met de Verenigde Staten - met de typisch Amerikaanse natuurbelieden en selfmade man-mentaliteit - het toch goed toepasbaar blijkt op de Sovjet-Unie.<sup>9</sup> 'Utah en Arizona vallen makkelijk in te wisselen voor de uitgestrekte leegte in Centraal-Azië. Cowboyhoeden, paarden, revolvers, goudtransporten via de trein, kleine dorpjes of steden die geterroriseerd worden door een boevenbende, alles voelt keurig passend.'<sup>10</sup> De indruk die de schrijfster van dit krantenartikel van de Eastern geeft, is in overeenstemming met de definitie van Anikó Imre, een van de weinige wetenschappelijke auteurs op dit gebied. Volgens haar kenmerkt de Eastern zich als 'a synergy between the Western, a quintessentially American genre, and socialist national cultures, which embraced Westerns

---

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Ibid.

<sup>6</sup> Louis Menashe, "Chapayev and Company films of the Russian Civil War," *Cineaste* 30 (4), 18

<sup>7</sup> Ibid.

<sup>8</sup> Floortje Smid, "De held is al tevreden met een nieuwe broek," *Volkskrant*, 20 januari, 2011.

<sup>9</sup> Ibid.

<sup>10</sup> Ibid.

throughout the cold war'.<sup>11</sup> De ideologische en esthetische structuur van de Western leent zich volgens haar perfect als narratief raamwerk voor socialistisch entertainment, mits de structuur los gezien wordt van de aan de Amerikaanse geschiedenis gebonden inhoud.<sup>12</sup>

#### 4. Historische ontwikkeling

Bij het ontstaan van de Russische Eastern lijkt Stalin een grote rol te hebben gespeeld. Volgens een door Lavrentyev opgedoken interview in *Life* (1970) met Nikita Chroesjtsjov, had Stalin een privé-bioscoop waar hij al scheldend naar cowboyfilms keek.<sup>13</sup> Hardop vervloekte hij de verwerpelijke, kapitalistische ideologie die in de Amerikaanse films naar voren kwam. En vervolgens liet hij meteen weer een nieuwe stapel komen, aldus Chroesjtsjov.<sup>14</sup> Stalin stond aan de wieg van de achterdocht en verschillende gradaties van censuur waarmee kapitalistisch en met name Amerikaans media-amusement werd behandeld.<sup>15</sup> Slechts vijf Amerikaanse Westerns kwamen door de censuur onder zijn regime.<sup>16</sup> Toch had hij blijkbaar een dermate grote voorliefde voor het genre opgevat, dat hij de Sovjetburger de Western niet volledig wilde ontzeggen. Volgens een webpagina van het IFFR zou hij hebben geopperd om een nieuwe Sovjet-versie te maken van John Fords *The Lost Patrol* (1934) - wat resulteerde in *THE THIRTEEN* geregisseerd door Mikhail Romm in 1936.<sup>17</sup> Deze film werd wél door de door Stalin opgelegde censuur goedgekeurd en werd de favoriete actiefilm van drie generaties Sovjetburgers.<sup>18</sup>

In eerste instantie leek de Eastern vanaf de jaren 1940 een langzame dood te sterven.<sup>19</sup> Ze werden nauwelijks nog gemaakt, totdat in 1960 de Amerikaanse film *THE MAGNIFICENT SEVEN* van John Sturges de Russische bioscoopzalen haalde.<sup>20</sup> De autoriteiten hadden zich tolerant jegens de verschijning van deze Western opgesteld, wat strookte met de grotere beweegruimte die in de politieke publieke sfeer was ontstaan na de dood van Stalin in 1953.<sup>21</sup> Met zijn overlijden kwam er een eind aan de lange anti-kosmopolitische campagne die het bediscussiëren van buitenlandse invloeden op de Russische cultuur of geschiedenis verbood,<sup>22</sup> en zo er ontstond een intellectueel debat over wat de relatie van Rusland tot het Westen zou moeten zijn.<sup>23</sup> Prominent in dit debat waren de Westernizers, die onder andere meer democratie en aandacht voor de Europese wortels

---

<sup>11</sup> Anikó Imre, "Eastern Westerns: enlightened edutainment and national transvestism," *New Review of Film and Television Studies* 9 (2), 153.

<sup>12</sup> *Ibid.*, 157.

<sup>13</sup> Floortje Smid, "De held is al tevreden met een nieuwe broek," *Volkskrant*, 20 januari, 2011.

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> Anikó Imre, "Eastern Westerns: enlightened edutainment and national transvestism," *New Review of Film and Television Studies* 9 (2), 152.

<sup>16</sup> "Cowboys en Kameraden," IFFR, bekeken op 3 januari, 2013,

<https://docs.google.com/viewer?a=v&pid=gmail&attid=0.2&thid=13b132c2375b5da3&mt=application/pdf&url=https://mail.google.com/mail/u/0/?ui%3D2%26ik%3D04769d2c65%26view%3Datt%26th%3D13b132c2375b5da3%26attid%3D0.2%26disp%3Dsafe%26zw&sig=AHIEtbQPCygdvIxjJ2Y2Nh2TgCxL-7Jg>

<sup>17</sup> "Red Westerns: een 'contrarevolutionair' genre," IFFR, Sergei Lavrentyev, bekeken op 3 januari, 2013, <http://www.filmfestivalrotterdam.com/nl/iff-2011/programma-2011/signals/red-westerns/red-westerns-ee-contrarevolutionair-genre/>

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> Floortje Smid, "De held is al tevreden met een nieuwe broek," *Volkskrant*, 20 januari, 2011.

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> Vera Tolz, *Russia* (London: Arnold, 2001), 117.

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> *Ibid.*, 119.

van Rusland wilden.<sup>24</sup> In deze context van nieuwe politieke openheid, valt te verklaren dat een originele Western het fiat kreeg vertoond te worden.

De Russische censuur had zich echter danig op de impact van de Amerikaanse film verkeken. De film werd in 1962 niet alleen in bioscopen maar ook in stadions vertoond en was immens populair.<sup>25</sup> Veel Sovjetjongens imiteerden de gebaren, het loopje en de cowboyoutfit van Yul Brynner, de hoofdrolspeler, waarbij ze vergaten 'goede communistenpioniers' te zijn.<sup>26</sup> De autoriteiten zagen zich gedwongen de film nog voor het verlopen van de licentie uit de roulatie te halen.<sup>27</sup> De vraag naar Westerns bleef echter dusdanig hoog dat de Sovjetautoriteit groen licht gaf voor een stroom aan Westernproducties,<sup>28</sup> waaronder de film die onderwerp is van deze analyse. Zo kreeg de Eastern een nieuwe impuls.

## 5. Inbedding in wetenschappelijke literatuur

Zoals al eerder is genoemd, zijn er vanuit de wetenschap weinig publicaties aan de Eastern gewijd. Naar mijn weten slechts twee: het eerder aangehaalde artikel van Anikó Imre en een publicatie van Louis Menashe, hoogleraar filmstudies aan de City University of New York. Het perspectief van waaruit zij de Eastern analyseren zal hieronder kort uiteen worden gezet, waarna ik zal toelichten hoe deze onderzoeken zich tot mijn eigen onderzoek verhouden.

Menashe legt in zijn artikel drie Easterns – waaronder *WHITE SUN* – onder de loep, die hij onderzoekt op onderliggende boodschappen. Zonder aan te geven uit welke scènes dit daadwerkelijk blijkt, concludeert hij dat *WHITE SUN* grossiert in modernistische ironie. In de film wordt volgens hem vol overgave de spot gedreven met de Hollywood Western, maar ook, en dat is opvallend, met de eigen ideologie.<sup>29</sup> Ook Anikó Imre verbonden aan de University of Southern California, legt zich in haar artikel toe op onderliggende boodschappen. Hoewel er in eerste instantie een anti-Westers sentiment uit de Eastern spreekt, biedt het genre volgens haar op een dieper niveau een platform voor nationale en regionale identificaties. Zo komt ze tot de conclusie dat in films uit de Oostbloklanden – haar onderzoek bestrijkt meer dan de Easterns uit de Sovjet Unie alleen – de indiaan *niet* de held is omdat de makers afschuw voor het koloniale Westen zouden koesteren, maar omdat ze zich door een jarenlange onderwerping aan hun autoritaire communistische regimes, zouden zijn gaan identificeren met de underdog.<sup>30</sup> Daarbij betoogt Imre dat het Westerngenre in het Oostblok niet enkel populair was om de actie en het spektakel, maar ook omdat ermee uiting gegeven kon worden aan het onderdrukte verlangen naar het westen en Europa.<sup>31</sup> Kortom waren Easterns volgens zowel Imre als Menashe vloeibaarder, veelzijdiger en meer ingebed in een regionaal en mondiaal netwerk dan bij een eerste lezing het geval lijkt.<sup>32</sup>

Vanuit een verschillende invalshoek – waar Menashe geen duidelijke theorie of

---

<sup>24</sup> Ibid., 120.

<sup>25</sup> "Red Westerns: een 'contrarevolutionair' genre," IFFR, Sergei Lavrentyev, bekeken op 3 januari, 2013, <http://www.filmfestivalrotterdam.com/nl/iffir-2011/programma-2011/signals/red-westerns/red-westerns-een-contrarevolutionair-genre/>

<sup>26</sup> Ibid.

<sup>27</sup> Ibid.

<sup>28</sup> Ibid.

<sup>29</sup> Louis Menashe, "Chapayev and Company films of the Russian Civil War," *Cineaste* 30 (4), 19.

<sup>30</sup> Anikó Imre, "Eastern Westerns: enlightened edutainment and national transvestism," *New Review of Film and Television Studies* 9 (2), 159.

<sup>31</sup> Ibid., 155.

<sup>32</sup> Ibid., 153.

onderzoeksmethode gebruikt, hanteert Imre een postmoderne en feministisch kritiek - constateren Imre en Menashe beide punten waarop hun Easterns afwijkt van de tradities en stijlfiguren uit de traditionele Western. Op deze manier ontwaren zij onderliggende boodschappen waarvan ze vervolgens de herkomst, betekenis en invloed duiden aan de hand van de geografische, culturele en historische context waarin de Easterns van hun analyse zijn ontstaan. Dit is ook wat ik met dit onderzoek beoog, maar dan vanuit imagologisch perspectief – omdat dit één van de vele invalshoeken is van waaruit de Eastern niet eerder is onderzocht.

## 6. Theorie en methode

Wat dit imagologische perspectief behelst zal ik hieronder verder expliciteren. Ten eerste is het van belang op te merken dat waar Imre en Menashe onderliggende betekenissen in verband brengen met nationale en regionale *identificaties*, ik in deze analyse liever wil spreken over nationale *zelfbeelden*. Met het woord identificatie moet namelijk voorzichtig worden omgegaan, omdat het verward kan worden met identiteit, wat niet hetzelfde is: beelden zijn geen afspiegeling van een identiteit, maar bieden de mogelijkheid tot diverse identificaties.<sup>33</sup> Net als imagoloog Joep Leerssen ben ik van mening dat aan het begrip identiteit een nadeel kleeft, omdat men daarbij uitgaat van het idee dat achter woorden als Russisch, Frans en Duits, een collectieve eenheid en een empirisch te toetsen werkelijkheid schuilt; wat een onjuiste veronderstelling is. Uitspraken als ‘Fransen zijn vrijheidslievende individualisten’ zijn om het simpele feit dat de Fransman geen afgebakende homogene entiteit is, moeilijk falsificeerbaar.<sup>34</sup> Ik zal dan ook niet proberen om het Russische zelfbeeld dat uit het verschil tussen de Western en Eastern spreekt, te toetsen aan de werkelijkheid. Ik zal enkel proberen de beelden (de representaties) van de Rus te plaatsen in het imaginair discours dat rond de Russen is opgebouwd.<sup>35</sup> Het *beeld* van de Rus, al dan niet van de individualistisch Fransoos, bestaat namelijk weldegelijk.

Een dergelijk beeld is daarbij afhankelijk van het *perspectief* van waaruit de tekst of het discours is geschreven of ontstaan.<sup>36</sup> Een beeld dat een natie van zichzelf genereert (auto- of self-image), kan afwijken van hoe een ander die natie weergeeft (hetero-image) en daarmee beziet.<sup>37</sup> Omdat het self-image en het hetero-image geen gescheiden werelden zijn, komt een nationaal zelfbeeld volgens Leerssen pas tot stand in de dynamiek tussen teksten waaruit de self-image en de hetero-image spreken. Zelfbeelden, en beelden van de ander worden in teksten van beide partijen namelijk actief herhaald, versterkt, gevarieerd, bespot of genegeerd.<sup>38</sup> Om een nationaal zelfbeeld vast te kunnen stellen, alsmede het tot stand komen ervan, is daarom een intertekstuele aanpak vereist.<sup>39</sup> Dit is de reden dat ik WHITE SUN OF THE DESERT met de Western vergelijk.

Om de theorie van Leerssen operationeel te maken, is het nodig eerst te inventariseren welke Westerntradities er bestaan en welke het meest prominent zijn - aan de hand daarvan kan de vergelijking met WHITE SUN getrokken worden. Voor deze inventarisatie heb ik gebruik gemaakt van WESTERNS, een boek van John White (2011) waarin hij de ontwikkeling van de Western door de jaren heen behandelt. De twee meest essentiële stijlmiddelen en thema's die ik hieruit heb geabstraheerd

---

<sup>33</sup> Joep Leerssen, “Imagology: History and Method,” in *Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters: A Critical Survey*, eds. Manfred Beller en Joep Leerssen, (Amsterdam: Rodopi, 2007), 27.

<sup>34</sup> *Ibid.*, 27-28.

<sup>35</sup> *Ibid.*, 27.

<sup>36</sup> *Ibid.*

<sup>37</sup> *Ibid.*

<sup>38</sup> *Ibid.*, 28.

<sup>39</sup> *Ibid.*, 27.

zijn landschap; en de betekenis die in Westerns wordt gegeven aan het individu, de familie en de natie. Een ander centraal element in Westerns die White benoemd, is de mate waarin het narratief aanstuurt op een eenduidige interpretatie: in Westerns gebeurt dit volgens White sterk, hoewel de sturing enigszins fluctueert en afneemt vanaf de jaren 1960. Hoewel dit laatste element interessant lijkt om WHITE SUN aan te toetsen – volgens Menashe is de film ironisch en sterk gelaagd, waarmee het op het eerste oog dus afwijkt van de Western – heb ik ervoor gekozen enkel de eerste twee thema's in deze analyse op te nemen. Dit, omdat de omvang van dit paper anders buitenproportionele vormen zou aannemen. Wel kan ik een vergelijking tussen de Amerikaanse Western en Eastern op het gebied van openheid van interpretatie aanraden als invalshoek voor vervolgonderzoek.

Tot slot hecht de imagologische theorie van Leerssen behalve aan een intertekstuele aanpak, ook grote waarde aan een (historisch) contextuele benadering. Volgens Leerssen kan een tekst namelijk niet worden geïnterpreteerd in een tijdloos *never-neverland*,<sup>40</sup> elke tekst moet worden gezien in het licht van de omstandigheden en tijd waarin het is geproduceerd. Zeker bij het achterhalen van de herkomst van een zelfbeeld is (historische) context essentieel. Bij het schrijven van de uiteindelijke analyse is het echter onmogelijk gebleken een scheidslijn tussen de historische en intertekstuele dimensie van de methode aan te brengen. Toch zijn beide onderdeel van deze analyse en uit het samenspel ertussen hoop ik het in WHITE SUN gearticuleerde Russische zelfbeeld te kunnen ontwaren.

## 7. Landschap

### 7.1 Landschap in de Western

Besneeuwde bergen, woestijnen, machtige rivieren en oerbossen; in Westerns wordt het filmpubliek veelal blootgesteld aan imposante natuur. Volgens White heeft de mythische vorm die het landschap in Westerns veelal aanneemt een patriottische functie:<sup>41</sup> het had als doel het gevoel van nationale eenheid te bewerkstelligen, dat als gevolg van de Amerikaanse burgeroorlog deels was verdwenen.<sup>42</sup> Met opnamen in 70-mm wide-screen formaat, werd de ontdekking van de nieuwe wereld gevierd<sup>43</sup> en een onuitputtelijke pioniersgeest en vooruitgangdrang getoond.<sup>44</sup> Daarbij werd benadrukt dat het overwinnen van de natuur een epische onderneming was en degenen die deze natuur durfden te trotseren heldhaftige lieden.<sup>45</sup> De kracht, grandeur, schoonheid en dreiging van het landschap was in iedere Western met een groot budget aanwezig.<sup>46</sup>

In de meeste Westerns spelen de achtervolgingen, overvallen en schietpartijen zich af in de woestijn of in een canyon.<sup>47</sup> De reden hiervoor was dat veel van de producerende filmstudio's uit New York en Chicago in 1910 richting Los Angeles verhuisden - het latere Hollywood, waar men vrijwel uitsluitend woestijnlandschappen ter beschikking had.<sup>48</sup> Deze nieuwe omgeving was van invloed op de rol van de indiaan. De woestijn leende zich namelijk uitermate goed voor het contrast tussen de indiaan, die in toenemende mate de eigenschappen van brute wildeman kreeg

---

<sup>40</sup> Ibid., 28.

<sup>41</sup> Ibid., 14.

<sup>42</sup> Ibid., 15.

<sup>43</sup> Ibid., 16.

<sup>44</sup> Ibid., 15.

<sup>45</sup> Ibid., 16.

<sup>46</sup> Ibid.

<sup>47</sup> Ibid. 12.

<sup>48</sup> Ibid.



toegeschreven, en de geciviliseerde koloniaal.<sup>49</sup> Het patriottische blanke zelfbeeld werd hiermee nogmaals bevestigd. Waar indianen voor 1910 nog als loyaal en nobel werden gezien, werden zij nu gereduceerd tot een homogene groep - tot de Ander, waartoe de blanke Amerikaan zich op superieure wijze ging verhouden.<sup>50</sup> Met hun ongemotiveerde aanvallen op blanken, werden indianen vanaf omstreeks 1930 volledig onderdeel van het ruwe woestijnlandschap: gedegradeerd tot nóg een staaltje natuurgeweld dat overwonnen diende te worden.<sup>51</sup>

## 7.2 Landschap in WHITE SUN: een Vergelijking

Het decor waartegen WHITE SUN OF THE DESERT zich afspeelt is, zoals de titel aangeeft, gelijk aan het meest voorkomende landschap in Westerns: de woestijn. Maar waar in Westerns de trots op de natie uit de grandeur van het landschap spreekt, is de woestijn in WHITE SUN weinig indrukwekkend. In de openingsscène (afbeelding 1) slentert Sukhov over zandheuvels die niet groter zijn dan eengezinswoningen en het totale aantal heuvels dat in één shot te zien is, is op één hand te tellen. In deze scène is het grootste landschap van de hele film te zien. Hoewel aan de hand van de definitie van Bordwell en Thompson<sup>52</sup> over de cameravoering in deze scène gesproken kan worden van *extreme long shots*, is de afstand die de kijker in één shot te zien krijgt maximaal tweehonderd meter. De indruk ontstaat hiermee dat een zandbak met het oppervlak van een voetbalveld of twee, moet hebben volstaan voor het draaien van deze scène.

Ook aan de rest van de film - die zich voornamelijk voltrekt rond de harem, een terrein waar aardolie ligt opgeslagen en het huis waar de helpende ex-douanier woont – komen geen ontzagwekkende vergezichten te pas. Veel scènes zijn vanuit kikkerperspectief gefilmd (afbeelding 3), waardoor veel lucht en weinig land te zien is, of juist vanuit vogelperspectief pontificaal naar beneden waardoor er evenmin een horizon zichtbaar is. Daarbij zijn er geen andere elementen aanwezig die maken dat het landschap voor superlatieven in aanmerking komt. Er zijn geen rotsen, geen bijzondere inheemse planten, weinig dieren en geen kloven of valleien te bekennen en ook andere dreigende natuurverschijnselen, als opstijgende waterdruppeltjes als teken van zinderende hitte, ontbreken. Wellicht heeft het tekort aan pracht en dreiging een budgettaire oorzaak, maar het lijkt er meer op dat men niet met de woestijn *wil* pronken: alsof de makers van WHITE SUN niet trots zijn op het gebied dat de woestijn representeert. ‘Moet ik dan mijn hele leven door deze woestijn sjouwen!’, roept Sukhov vol afschuw wanneer blijkt dat hij nog niet terug naar huis kan. Het is absoluut niet voor de lol, dat hij zich in dit gebied ophoudt.

Toch spreidt het landschap weldegelijk patriottisme ten toon, wanneer de relatie tussen de Russen en de Basmachi wordt vergeleken met de relatie tussen de indianen en blanken in de Western. Ook de Russische variant bevestigt de eigen superioriteit door de tegenstander te verbinden aan de aard van het woestijngebied: het zet de Basmachi weg als een stelletje barbaren. Ter illustratie: wanneer de openingstune is afgelopen, stuit Sukhov op het hoofd van een man met Turkse trekken dat boven het zand uitsteekt. Het is Said, de clingenoot van Abdullah (afbeelding 2). De man is ingegraven door stamgenoten met wie hij ruzie had en blijkt nog te leven. De inwoners van Turkestan worden zo voorgesteld als een volk dat zijn vetes op zeer primitieve wijze uitvecht. Als Sukhov Said niet had gevonden, was hij langzaam aan de hitte en uitdroging gestorven: een

---

<sup>49</sup> Ibid., 12-13.

<sup>50</sup> Ibid., 15.

<sup>51</sup> Ibid., 16.

<sup>52</sup> David Bordwell en Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction* (New York: McGraw-Hill, 2006), 191.



**Afbeelding 1:** Openingscène, Sukhov is door de woestijn van Turkestan op weg naar huis.



**Afbeelding 2:** Sukhov geeft Said te drinken, alvorens hem uit te graven.



**Afbeelding 3:** Sukhov verbergt de harem vrouwen in een groot olie-opslagtank voordat hij de strijd met Abdullah aangaat. Er is relatief weinig van het landschap te zien, omdat er vanuit laag perspectief wordt gefilmd.

onmenselijke dood. In het vervolg van de scène kan de tegenstelling tussen Sukhov en de Turkse Islamieten haast niet groter zijn: hoewel Said een vijand van het Rode Leger is, heeft Sukhov mededogen met Said en graaft hem uit: de barmhartige Samaritaan! Als Sukhov kort daarop wordt gevraagd de negen zeer naïeve vrouwen van Abdullah te helpen – de brute man had er eerst elf, maar zag kans er twee te vermoorden voordat de Bolsjewieken arriveerden – doet Sukhov dat ook belangeloos. Alsof hij de Turkse Islamieten niet al genoeg geholpen heeft.

Sukhov blijkt daarmee een man van rechtschapenheid en fatsoen. In tegenstelling tot Abdullah, die al moordend en vluchtend enkel op zijn instincten vertrouwt - en de clingenoten van Said, die Said op wreedaardige wijze te pakken namen - is Sukhov zeer ontwikkeld en geciviliseerd. Dit is dan ook precies het contrast waarop White duidt, wanneer hij schrijft over het verband tussen het woestijnlandschap en de relatie tussen de personages die erin optreden. De woestijn zet het idee van de ongestuurde wilde extra kracht bij, en de Rus lijkt des te gedistingeerder doordat hij er juist *niet* thuis hoort. Net als de indiaan is Abdullah en zijn vrouwen door de geringe uitdieping van hun karakters, slechts een natuurlijk obstakel dat door Sukhov getrotseerd moet worden, voordat hij met het echte en betere Rusland kan worden herenigd.

### 7.3 Zelfbeeld: Isolationistisch en Extreem

In zowel de Hollywood Western als WHITE SUN spreekt uit de inzet van het landschap dus een zeker patriottisme. Echter, waar de Amerikanen trots lijken te zijn op héél Amerika – uit *alle* landschappen spreekt immers grandeur en schoonheid – lijken de Russen niet trots op het stukje woestijn waar de Basmachi leven. En daarmee wordt er in WHITE SUN mijns inziens een ander beeld van de Rus geconstrueerd, dan Westerns van Amerikanen construeren. Want hoewel zowel WHITE SUN als Amerikaanse Westerns minderheden uit de eigen natie tot barbaren marginaliseren, geven Westerns er blijk van dat het *gebied* waarin de indianen leven, en daarmee de indiaan zelf, wel *bij* het Amerika hoort waar men trots op is. De makers van Westerns gebruiken net als de makers van WHITE SUN hun minderheden om het zelfbeeld aan te scherpen en te bevestigen – de brute minderheid versus de geciviliseerde zelf – maar in potentie is de indiaan als onderdeel van het *imposante* landschap, een onderdeel van de ‘grootse’ Amerikaanse maatschappij. Deze maatschappij is toegankelijk voor iedereen die bereid is zich aan het Amerikaanse ideaal aan te passen en hard te werken. Lang niet alle buitenstaanders worden in Amerika gewaardeerd, maar zodra men hogerop weet te komen, wordt men niet langer gezien als ‘de Ander’ en mag men zich Amerikaan noemen. De American Dream ligt ongeacht ras, religie en oorspronkelijke nationaliteit binnen handbereik. Het Amerikaanse zelfbeeld dat uit het landschap in de Western spreekt, is dan ook iets meer verwelkomend.

Dit, in tegenstelling tot het Russische zelfbeeld dat door het landschap in WHITE SUN wordt geconstrueerd: er spreekt geen trots over het gebied uit de film en daarmee ook niet op de daar levende minderheden. De vormgevers van het landschap van WHITE SUN construeren hiermee een ontoegankelijk en isolationistisch<sup>53</sup> beeld van de Rus, dat zijn wortels heeft in de expansiedrift die de natie door de geschiedenis heen ten toon spreidde.<sup>54</sup> Door de jaren heen zijn de grenzen van het land steeds verlegd, waardoor de Rus een andere afbakening dan een landsgrens nodig heeft om zichzelf te kunnen definiëren.<sup>55</sup> Vanaf de middeleeuwse inlijving van de Tataren, werd het zijn van de Rus in grote mate opgehangen aan wat men *niet* was: zijnde geen Katholiek, Protestant, Moslim, Jood, Zigeuner of Boeddhist.<sup>56</sup> Deze defensieve opstelling is een centraal thema in de Russische cultuur<sup>57</sup> en werd groter

<sup>53</sup> Vera Tolz, *Russia* (London: Arnold, 2001), 116.

<sup>54</sup> Vera Tolz, *Russia* (London: Arnold, 2001), 116.

<sup>55</sup> Elena Hellberg-Hirn, *Soil and Soul: the Symbolic World of Russianness* (Hants, Engeland: Ashgate, 1998) 180.

<sup>56</sup> *Ibid.*, 180.

in de confrontatie met het Westen tijdens de Koude oorlog.<sup>58</sup> De Rus zag elke Westerse invloed in deze periode als een buiging naar het Westen en representeerde zichzelf daarom nog meer isolationistisch en volledig zelfvoorzienend.<sup>59</sup>

Naast een isolationistisch zelfbeeld, wordt er door het landschap in WHITE SUN een extremistisch zelfbeeld geconstrueerd – een beeld dat al eerder door de semiotici Yurii Lotman en Boris Uspenskii aan de Rus is toegeschreven.<sup>60</sup> De tentoon gespreide afschuw voor de Basmachi en hun grond, maakt zoals eerder beschreven dat de makers van de film een vergaand contrast aanbrengen tussen henzelf als zijnde *goed*, en de Basmachi als zijnde *slecht* volk. Volgens Lotman en Uspenskii ligt de oorsprong van deze extreme tegenstelling besloten in het Russisch-Orthodoxe geloof, waar een radicale tegensstelling bestaat tussen de hemel en de hel.<sup>61</sup> Dit extreme beeld had in de tijd van het verschijnen van WHITE SUN daarbij een functie. In centraal Azië en de Kaukasus lag het geboortecijfer erg hoog en de autoriteiten waren bang dat deze niet-Slavische groepen en met name de Moslims, het voortbestaan van de Russische etnische gemeenschap in gevaar zouden brengen.<sup>62</sup> Door van de vijand in deze Eastern Basmachi-strijders te maken, werd het negatief beeld van de gevreesde Islamitische minderheden versterkt en beïnvloed. De Basmachi werden met de minderheden vereenzelvigd.

## 8. Individu, Familie en Natie

### 8.1 Familie, Individu en Natie in de Western

De familie, het individu en (liefde voor) de natie - zo spreekt uit de Western - zijn de fundamenteën waarop de Amerikaanse samenleving is gestoeld. Vanaf de jaren 1930 spelen Westerns zich in toenemende mate af in pas gestichte, geïdealiseerde gemeenschappen die model staan voor de Amerikaanse maatschappij.<sup>63</sup> Familiewaarden en vaderlandsliefde – patriottisme, alweer – staan er hoog in het vaandel en worden te allen tijde tegen alles wat deze waarden bedreigt, verdedigd. Aan het einde van vrijwel elke film weet de gemeenschap zich gehandhaafd, waarmee zij de heersende familiale en vaderlandslievende waarden bevestigd ziet.<sup>64</sup> De familie als hoeksteen van de samenleving en de kleine gemeenschap als belichaming van de natie, worden echter veelal niet verdedigd door de als collectief optredende representanten ervan, maar door het individu.<sup>65</sup> De individuele held neemt, mede omdat het centrale gezag letterlijk op grote afstand van het kleine geïsoleerde dorp ligt, geregeld het recht in eigen hand.<sup>66</sup> Het recht van het individu wordt hiermee als grote waarden aangemerkt, zeker als het wordt aangewend om andere belangrijke waarden als de familie en de staat te verdedigen.

### 8.2 Familie, Individu en Natie in WHITE SUN: een Vergelijking

Ogenschijnlijk worden de thema's familie, het individu en vaderlandsliefde in WHITE SUN op eenzelfde wijze uitgewerkt. Zo lijkt het verlangen van Sukhov naar zijn vrouw Katerina in een flashforward het belang van familie te onderstrepen. Toch is de familie en het individu bij een tweede lezing ondergeschikt aan de natie. Aan Katerina worden niet de eigenschappen toegedicht die men bij een

---

<sup>57</sup> Ibid., 180.

<sup>58</sup> Vera Tolz, *Russia* (London: Arnold, 2001), 116

<sup>59</sup> Ibid., 116.

<sup>60</sup> Elena Hellberg-Hirn, *Soil and Soul: the Symbolic World of Russianness* (Hants, Engeland: Ashgate, 1998), 170.

<sup>61</sup> Ibid.

<sup>62</sup> Vera Tolz, *Russia* (London: Arnold, 2001), 148

<sup>63</sup> John White, *Westerns* (Abingdon, Oxon: Routledge, 2011), 26.

<sup>64</sup> Ibid., 27.

<sup>65</sup> Ibid., 26-27.

<sup>66</sup> Ibid., 27.

echtgenote zou verwachten (zie afbeelding 4). Wanneer Sukhov aan haar denkt heeft ze met haar gezette postuur niet de verleidelijke schoonheid van de vrouwelijke Hollywoodster, ze wordt niet omringd door kinderen en de beeltenis van haar is geen liefdevolle herinnering aan hun gezamenlijk (gezins)leven. Het totale gebrek aan emotie op haar gezicht - geen glimlach kan ervan af – doet daarbij afbreuk aan haar als personage: ze heeft geen persoonlijkheid en is daarmee geen individu. Neutraal in de camera kijkend, staat ze in rode boerenjurk in een Russische weide, waarbij de jurk in zowel kleur als vorm een onsubtiele verwijzing naar het Bolsjewisme is. Ze is gezet en draagt een juk op haar schouders waaraan aan weerszijde twee emmers zijn bevestigd, waarmee ze net het vee lijkt te hebben gemolken. Uit haar gehele voorkomen spreekt dat ze het land intensief bewerkt: dat ze een arbeider is, lid van de gemeenschap van “boeren en arbeiders” die het Sovjet-volk heette te zijn. Het enige individualistische aspect aan Katerina’s persoon, is dat ze lijkt te dienen als primair identificatiepunt voor wat het individu in de communistische samenleving idealiter zou moeten zijn. Daarmee is zij als individu en familielid van Sukhov ondergeschikt aan de natie. Meer dan Sukhov’s vrouw is Katerina zijn geboortegrond en als ze al moeder is, dan is ze moeder Rusland.

Ook uit de lessen die Sukhov aan de harem vrouwen van Abdullah geeft, spreekt de dominante rol die de natie in *WHITE SUN* inneemt. Hij vertelt de vrouwen dat in een Russische echtverbinding een man slechts één meisje tot vrouw kan nemen en dat ze zelf kan werken. Als gevolg hiervan hangen de harem vrouwen een bordje boven de ingang van hun verblijf met de tekst ‘eerste tehuis voor vrije vrouwen van het Oosten’ (zie afbeelding 5). Waar dit pleidooi in eerste instantie oogt als een les in de degelijke Russische huwelijksmoraal, of als een onderricht in de rechten van de vrouw als individu, staat ook deze feministische instructie in dienst van de staat. Net als in andere communistische staten, trachtte men het gezin als hoeksteen van de samenleving en daarmee de vrouw die thuis voor het huishouden en die kinderen zorgde te ontmantelen, omdat men daarin de afspiegeling van de klassenmaatschappij zag.<sup>67</sup> Familie was een privéaangelegenheid, en privéaangelegenheden vormden een obstakel op de weg naar de realisatie van het socialisme.<sup>68</sup>

De waarde die in *WHITE SUN* aan de natie en de communistische staatsideologie wordt gehecht, komt tevens naar voren in een derde aspect van de film: in het thema samenwerken. Sukhov verslaat Abdullah uiteindelijk door - zoals het een goede Sovjet burger betaamt - niet in zijn eentje de held uit te hangen, maar door een verbond te sluiten: heel anders dan de hoofdpersoon in de *Western*, die de klus als individu klaart. Sukhovs *partner against crime* in *WHITE SUN*, is de man links op afbeelding 6. De man was ooit douanebeambte, en is, nadat hij zijn baan en daarmee zijn illusies verloor, opgehouden partij te kiezen tussen de Bolsjewieken en de Basmachi. Wanneer Sukhov hem om hulp komt vragen, is zijn eerste reactie dan ook afwerend. Vooral zijn vrouw is er fel op tegen dat hij de strijdwapens weer oppakt: ‘wil je een weduwe van me maken?’, vraagt ze in paniek. Pas na een tweede keer aandringen besluit de man voor Sukhov in de bres te springen. Desalniettemin toont hij zich een uitstekend compagnon. Dat hij het avontuur uiteindelijk, zoals zijn vrouw al voorspelde, met de dood moet bekopen, lijkt vooral ter afstraffing voor de vrouw - die haar eigenbelang voor dat van de Sovjetidealen stelde en daarom met het verlies van haar man zal moeten leven.

### 8.3 Zelfbeeld: Seksloos en Ondoorgegrondelijk

Met het naar de achtergrond drukken van de familie en het individu ten gunste van de staat, construeert *WHITE SUN* mijns inziens twee zelfbeelden: te weten de seksloze en de ondoorgegrondelijke Rus. Allereerst zal ik het seksloze zelfbeeld, de constructie en herkomst ervan beschrijven.

---

<sup>67</sup> Donna Harsch, *The revanche of the domestic: women, the family and communism in the German Democratic Republic* (New Jersey: Princeton University Press, 2007), 13.

<sup>68</sup> Ibid.



**Afbeelding 4:** Katerina staat gekleed in een rode boerenjurk in een Russisch weidelandschap.



**Afbeelding 5:** De linker man is de ex-douanier die Sukhov in zijn strijd met Abdullah te hulp schiet. In deze scène is hij zwaar beschonken, waarbij hij een nostalgisch liedje zingt over de liefde. Hij heeft lang geleden besloten geen partij meer te kiezen en is daarmee in deze fase van de film niet loyaal aan de communistische staat.



**Afbeelding 6:** De vrouwen van Abdullah hebben een feministische daad gesteld. Boven hun tijdelijke verblijfplaats hangt een rood bord waarop staat: eerste tehuis voor vrije vrouwen van het Oosten. Sukhov is de man links.

Zoals eerder verwoord, voldoet Katerina niet aan het prototype van de vrouwelijke Hollywoodster uit Amerikaanse Westerns. Dat zij in de ogen van de Russen ten tijden van het verschijnen van *WHITE SUN* wél als verleidelijk en sexy werd gezien, is erg onwaarschijnlijk: seks was een groot taboe in de Sovjetmaatschappij; het bestaan ervan werd voor de val van het communisme grotendeels genegeerd.<sup>69</sup> Net als ik eerder over familie beschreef, werd seks gezien als een privéaangelegenheid die de realisatie van het socialisme in de weg stond.<sup>70</sup> De energie die bij seks verloren ging, kon beter worden gebundeld en ingezet in het belang van de staat: men mocht het niet verspillen aan zijn eigen (of een andere) persoon.<sup>71</sup> Maar ook vòòr de Russische burgeroorlog werd alles wat afweek van rechttoe rechtaan seks tussen gehuwden niet geaccepteerd, omdat de Orthodoxe kerk dit met haar restrictieve kijk op het menselijk lichaam niet toeliet.<sup>72</sup>

Ook in het doen en met name laten van Sukhov wordt het seksloze zelfbeeld van de Rus versterkt: Sukhov is totaal niet onder de indruk van de haremvrouwen met hun onderdanige gedrag en wulpse dansjes. Wat in de lijn der verwachtingen ligt - of wat althans een verwachting was bij mij, een Westers persoon uit de 21<sup>ste</sup> eeuw – gebeurt niet. Het plot waarin een eenzame man op een groepje verlaten haremvrouwen stuit die op zoek zijn naar een nieuwe meester, heeft alle ingrediënten in huis zich te ontwikkelen tot een pikante B-film, maar niets is minder waar. Wanneer de vrouwen Sukhov hun buiken en een stukje borst tonen, is Sukhov eerder geërgerd en vaderlijk bezorgd dan dat hij blij geeft van andere emoties. En zelfs wanneer Gyulchatai – het mooiste en brutaalste meisje van allemaal – zich openlijk aan Sukhov aanbiedt, blijft Sukhov onaangetast: hij stort direct een zedenpreek over haar uit. De Sovjetburger zet zich in voor de communistische natie, en houdt zich niet bezig met privéaangelegenheden die de bouw van die natie in de weg staat, zo spreekt uit Sukhov's handelen. En daarmee wordt nogmaals op de Turkse Islamiet geprojecteerd hoe het in de Sovjet Unie *niet* hoort: ongebreidelde seks is iets ongeciviliseerd waar een Rus of Sovjetburger zich niet mee zou moeten inlaten.

Door de prominente rol die de natie en de communistische staatsideologie in *WHITE SUN* inneemt, wordt naast het seksloze zelfbeeld, het beeld van de ondoorgrondelijke Rus geconstrueerd. Om het karakter van een personage enigszins te kunnen doorgronden, is het naar mijn idee van belang dat een personage enkele (individuele) eigenschappen tentoonspreidt. En die eigenschappen zijn nu juist waar het de personages in *WHITE SUN*, door de ondergeschikte rol van het individu aan de staat, aan ontbreekt. Katerina is nauwelijks een individu - is ze eigenlijk wel aardig? Zou ze zich verbijten, of juist diepbedroefd zijn, als haar sikkels het van metaalmoetheid begeeft of haar koe overlijdt? Ook Sukhov krijgt als voorvechter van de Sovjetstaat, geen nadere eigenschappen toebedeeld dan het handjevol dat hem bij het verdedigen van de natie van pas doet komen. Hij is scherp van geest is, moedig en loyaal, maar heeft hij ook gevoel voor humor? Hij droomt over Rusland, maar lijkt niet erg fantasierijk en heeft zijn eeuwige barmhartigheid ook een keerzijde?

Volgens mij zou het de Sovjetautoriteiten onwelgevallig zijn wanneer Sukhov en Katerina, als verpersoonlijking of ideale representatie van de Sovjetburger, te veel individualistische of negatieve eigenschappen toebedeeld zouden krijgen – of überhaupt *veel* eigenschappen zouden hebben, daar eigenschappen *eigenheid* en daarmee een individu creëren. Het bijkomende resultaat van het gebrek aan karaktertrekken, is echter dat de toeschouwer van *WHITE SUN* een inkijkje in de ziel van de Russische personages wordt ontzegd, met de constructie van het ondoorgrondelijk beeld van de Rus tot gevolg. Zonder individualistische eigenschappen, weet de kijker niet hoe het Russische

---

<sup>69</sup> Elena Hellberg-Hirn, *Soil and Soul: the Symbolic World of Russianness* (Hants, Engeland: Ashgate, 1998), 174.

<sup>70</sup> *Ibid.*, 175.

<sup>71</sup> *Ibid.*

<sup>72</sup> *Ibid.*, 174.

personage moet plaatsen en wordt het beeld geconstrueerd dat er geen peil op de Rus te trekken valt. Hoewel het tot stand komen van dit ondoorgrondelijke zelfbeeld in direct verband lijkt te staan met de heersende staatsideologie, bestond het beeld al tijden voordat communistische waarden de constructie ervan konden beïnvloeden en versterken: dat de Rus een onmetelijk, vaag en ondoorgrondelijke gevoelsleven zou hebben, is al terug te vinden in de werken van Dostoyevski.<sup>73</sup>

## 9. Conclusie

Het zelfbeeld dat uit *WHITE SUN OF THE DESERT* spreekt, is dat van de extreme, seksloze, isolationistische en ondoorgrondelijke Sovjet-Rus. Deze zelfbeelden heb ik kunnen ontwaren door de Amerikaanse *Western* en *WHITE SUN* op het gebied van landschap en de thema's individu, familie en natie met elkaar te vergelijken: uit de verschillen ertussen sprak de constructie van het in *WHITE SUN* gearticuleerde Sovjet-Russische zelfbeeld. Door mij tevens te verdiepen in de historische context van de constructie van deze zelfbeelden, heb ik vanuit de imagologische theorie van Joep Leerssen proberen bij te dragen aan het onderzoeksveld dat de stereotypering van de (Sovjet-) Rus tot onderwerp heeft. De zelfbeelden of stereotypen, die ik aan de hand van *WHITE SUN* heb aangestipt, zijn daarbij geen volstrekt nieuwe ontdekkingen. Auteurs als Elena Hellber-Hirn en Vera Tolz hebben aan de door mij bevonden zelfbeelden eerder ruimschoots aandacht besteed. Wat ik in deze analyse heb gedaan, is *die* stereotypen uit de vele stereotypen die auteurs benoemen uit te lichten, die ook in *WHITE SUN* herkenbaar aanwezig bleken te zijn, en de constructie ervan aan een nadere analyse te onderwerpen. Hiermee hoop ik inzichtelijk te hebben gemaakt hoe de constructie van een nationaal zelfbeeld op het niveau van één film in elkaar steekt en een bijdrage te leveren aan de uitbreiding van het gebied waarop de imagologie zich toespitst: film is redelijk onontgonnen gebied.

Tijdens het schrijven van deze analyse is het verder lastig gebleken het verschil tussen het Sovjet- en het Russische zelfbeeld te definiëren. De Sovjet Unie en Rusland hadden niet dezelfde landsgrenzen en het aandeel van de Sovjetideologie scheen mij soms zo groot, dat ik me afvroeg op welke manier de nationaliteit er nog mee verworven was. Door de aanwezigheid van censuur in het productieproces van *WHITE SUN* is het mijns inziens de vraag of het beeld dat in de film wordt weergegeven, het beeld was dat de maker -Vladimir Motyl was Rus en Sovjetburger - van zichzelf construeerde, of dat het slechts een weergave was van de voorwaarden dat het communistische regime aan de film stelde. Het is echter een onderzoek op zich om dit verschil uit te zoeken en te beargumenteren, omdat het raakt aan zowel de auteurstheorie als aan de status en invloed die men aan censuur geeft: elke film wordt geproduceerd binnen de kaders die een maatschappij als acceptabel aangeeft, en de kaders die door een autoritair regime worden opgesteld zijn misschien niet substantieel anders. Ik denk dan ook zeker dat dit een element is waaraan in vervolgonderzoek aandacht zou kunnen worden besteed.

Всё хорошо, что хорошо кончается

---

<sup>73</sup> Ibid., 168.



## 10. Literatuur

Bordwell, David en Kristin Thompson. *Film Art: An Introduction* (New York: McGraw-Hill, 2006), 505.

Harsch, Donna. *The Revanche of the Domestic: Women, the Family and Communism in the German Democratic Republic* (New Jersey: Princeton University Press, 2007), 355.

Hellberg-Hirn, Elena. *Soil and Soul: the Symbolic World of Russianness* (Hants, Engeland: Ashgate, 1998), 289.

IFFR, "Cowboys en Kameraden," bekeken op 3 januari, 2013, <https://docs.google.com/viewer?a=v&pid=gmail&attid=0.2&thid=13b132c2375b5da3&mt=application/pdf&url=https://mail.google.com/mail/u/0/?ui%3D2%26ik%3D04769d2c65%26view%3Datt%26th%3D13b132c2375b5da3%26attid%3D0.2%26disp%3Dsafe%26zw&sig=AHIEtbQPCygdvIxjolJ2Y2Nh2TgCxL-7Jg>

Imre, Anikó. "Eastern Westerns: enlightened edutainment and national transvestism," *New Review of Film and Television Studies* 9 (2), 152-169.

Lavrentyev, Sergei. "Red Westerns: een 'contrarevolutionair' genre," bekeken op 3 januari, 2013, <http://www.filmfestivalrotterdam.com/nl/iffir-2011/programma-2011/signals/red-westerns/red-westerns-een-contrarevolutionair-genre/>

Leerssen, Joep. "Imagology: History and Method," in *Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters: A Critical Survey*, ed. Manfred Beller en Joep Leerssen, (Amsterdam: Rodopi, 2007), 18-30.

Menashe, Louis. "Chapayev and Company films of the Russian Civil War," *Cineaste* 30 (4), 18-22

Rywkin, Michael. *Moscow's Muslim Challenge* (London: M.E. Sharpe Inc., 1990), 181.

Smid, Floortje. "De held is al tevreden met een nieuwe broek," *Volkscrant*, 20 januari, 2011.

Tolz, Vera. *Russia* (London: Arnold, 2001), 320.

White, John. *Westerns* (Abingon, Oxon: Routledge, 2011), 208.



VLADIMIR MOTYL

DVD  
VIDEO

The  
**WHITE  
SUN**  
of the  
**DESERT**