

Personal memory in een nieuw televisielandschap

Een vergelijkende analyse tussen het televisieprogramma 14-18, DAGBOEKEN UIT DE EERSTE WERELDOORLOG en de webapplicatie “14-18: Nederlandse Oorlogsverhalen”



Sebas Muñoz | 3625680

Begeleider/1e lezer: Berber Hagedoorn, MA

2e lezer: prof. dr. Sonja de Leeuw

Studiejaar 2013-2014 blok 4

Bachelor Eindwerkstuk

Inleverdatum 7-8-2014

Inhoudsopgave

Abstract	1
1. Inleiding	2
2. Analyse 14-18, DAGBOEKEN UIT DE EERSTE WERELDOORLOG	10
2.1 <i>Voice-over</i>	11
2.2 <i>Archiefmateriaal</i>	13
2.3 <i>Mise-en-scène</i>	15
3. Analyse “14-18: Nederlandse Oorlogsverhalen”	17
3.1 <i>Interactiviteit</i>	18
3.2 <i>Tekst en archiefmateriaal</i>	19
3.3 <i>Audio en muziek</i>	21
4. Interactiviteit versus temporaliteit	22
5. Conclusie	24
6. Bronnen	26

Abstract

In het kader van Henry Jenkins' concept 'media convergence', dat wordt gebruikt om het veranderende medialandschap te beschrijven, wordt er in dit onderzoek gekeken naar de rol van memory binnen non-fictie televisie. Deze wordt nog vaak als negatief beschouwd en nieuwe technologieën zouden deze relatie door hun snelheid nog verder verslechteren. Door te focussen op specifieke televisiepraktijken wil ik aantonen dat deze relatie moet worden genuanceerd. In dit onderzoek wordt daarom geprobeerd inzicht te geven in deze ontwikkeling door te kijken hoe personal memory wordt gerepresenteerd in het televisieprogramma 14-18, DAGBOEKEN UIT DE EERSTE WERELDOORLOG en in de digitale toevoeging van het programma, "14-18: Nederlandse Oorlogsverhalen". Hieruit blijkt dat beide casussen kunnen worden gezien als documentaire en dat de mediumspecifieke eigenschappen invloed hebben op de manier waarop er met personal memory wordt omgegaan. Voor televisie is dit temporaliteit en voor de longread interactiviteit.

1. Inleiding

Het is dit jaar precies honderd jaar geleden dat de Eerste Wereldoorlog uitbrak. Dit geeft aanleiding tot diverse herdenkingspraktijken zoals monumenten, lezingen en tentoonstellingen. Historicus Jay Winter duidt deze praktijken als onderdeel van de 'memory boom': een groeiende interesse in het onderwerp 'memory', zowel binnen de academische wereld als in de populaire cultuur.¹ De memory boom kan volgens Winter worden begrepen als een strijd tegen het vergeten van ingrijpende historische gebeurtenissen. Deze wordt zichtbaar door verschillende manifestaties, die bedoeld zijn om het verleden in stand te

¹ Jay Winter, *Remembering War: The Great War Between Memory and History in the Twentieth Century* (New haven: Yale University Press, 2006), 1.

houden.² Het medium televisie speelt daarbij een belangrijke rol, vanwege de overvloed aan historische programma's en series. Steeds vaker wordt er in deze programma's gekozen om het grote verhaal van de oorlog te vertellen vanuit de persoonlijke herinneringen van getuigen. Deze herinneringen zijn afkomstig uit dagboeken, correspondentie en andere persoonlijke documenten. Een actueel voorbeeld hiervan is het programma 14-18, DAGBOEKEN UIT DE EERSTE WERELDOORLOG van de VPRO en de NTR. In dit programma worden de persoonlijke verhalen van getuigen van de Eerste Wereldoorlog nieuw leven ingeblazen. Het programma bestaat uit acht afleveringen en wordt door de VPRO betiteld als een docudrama, vanwege de gedramatiseerde sequenties die gebaseerd zijn op de dagboeken van gewone burgers en soldaten uit acht verschillende landen tijdens de Eerste Wereldoorlog.³ De beschrijvingen uit deze dagboeken zijn te zien als 'personal memory', een begrip dat gebruikt wordt om persoonlijke herinneringen (zoals die bijvoorbeeld zijn te vinden in brieven en dagboeken) te omschrijven. Deze bieden unieke inzichten omdat ze, anders dan grote historische vertellingen, niet vanuit politieke en economische perspectieven, maar uit persoonlijke perspectieven zijn geschreven.

Het programma 14-18, DAGBOEKEN UIT DE EERSTE WERELDOORLOG is een actueel voorbeeld van een nieuwe manier waarop er met documentaire inhoud kan worden omgegaan. In de competitie met andere aanbieders van audiovisuele content zoals YouTube en Vimeo maken televisieomroepen steeds meer gebruik van digitale productie en distributie. Digitale platforms en applicaties zijn daarbij niet langer losstaande toevoegingen, maar worden actieve onderdelen van het programma. In dit geval heeft deze ontwikkeling vorm gekregen door de productie van de interactieve longread "14-18: Nederlandse Oorlogsverhalen", waarin de verhalen van vijf Nederlanders die een bepaalde rol hebben

² Winter, *Remembering War*, 12.

³ "WO1 bij de publieke omroep," Geschiedenis24, online geraadpleegd op 1 mei 2014, via <http://www.geschiedenis24.nl/wo1/over.html>.

gespeeld in de Eerste Wereldoorlog centraal staan. De longread is een unieke combinatie van tekst, beeld en muziek, en daarmee een betrekkelijk nieuwe vertelvorm in het medialandschap. Het belangrijkste verschil ten opzichte van reguliere afleveringen is dat de kijker nu ook gebruiker is, die het verhaal zelf dient voort te bewegen door middel van scrollen door de pagina.

De VPRO beschrijft de productie van de longread als “pionierswerk”, wat betekent dat er in de toekomst nog volop zal worden geëxperimenteerd met nieuwe technologieën.⁴ De exacte toevoeging van deze specifieke uiting als representatiemiddel zal ik trachten te onderzoeken aan de hand van de volgende vraag: *Hoe wordt personal memory gerepresenteerd in het televisieprogramma 14-18, DAGBOEKEN UIT DE EERSTE WERELDOORLOG in vergelijking met de webapplicatie “14-18: Nederlandse Oorlogsverhalen”?* Om deze vraag te kunnen beantwoorden zal ik eerst een korte beschrijving geven van de ontwikkelingen in het debat rondom memory in televisie. Daarna leg ik uit op welke manier de casussen door mij zullen worden geanalyseerd.

In het onderzoek naar de relatie tussen memory en televisie wordt televisie vaak bestempeld als slecht herinneringsmedium. Zo stelt Stefan Bertman in zijn boek *Cultural Amnesia: America’s Future and the Crisis of Memory* dat televisie een negatieve invloed heeft op het in stand houden van het verleden; iets dat hij beschrijft als: “subtly erasing of our sense of a past.”⁵ Amy Holdsworth geeft in haar artikel “‘Television Resurrections’: Television and Memory” een aanzet tot het herzien van de relatie tussen televisie en memory, en zet zich hierbij af tegen critici als Susannah Radstone en Vivian Sobchack, die televisie

⁴ “Scrolly telling,” VPRO, online geraadpleegd op 1 mei 2014, via <http://www.vpro.nl/lees/tv/2014/scrolly-telling.html>.

⁵ Stefan Bertman, *Cultural Amnesia: America’s Future and the Crisis of Memory* (Westport, CT: Praeger, 2000), 85.

aan het eind van de twintigste eeuw betichten van het verdiepen van de ‘memory crisis’.⁶ Hiermee doelen ze op het wegvallen van de afstand, die voorheen bestond tussen de gebeurtenis en diens representatie, door de komst van nieuwe snelle technologieën. Deze technologieën zorgen volgens de critici voor ‘immediacy’, ‘instantaneity’ en ‘simultaneity’ en hebben daarom een slechte invloed op memory.⁷

De ‘onmiddelijkheid’ waar Radstone en Sobchack op doelen kan echter ook een positieve bijdrage leveren. Cultuurhistoricus Andreas Huyssen merkt in zijn boek *Present Pasts* op dat er een paradox bestaat in dit debat. De huidige memorycultuur wordt door een overvloed aan informatie door critici bestempeld als een ‘vergeetachtige cultuur’. Tegelijkertijd zijn het juist de nieuwe mediavormen, zoals internet en cd-roms, die de toegang tot memory, in de vorm van archiefmateriaal, hebben vergroot.⁸ Deze paradox is het uitgangspunt voor de vergelijkende analyse tussen het televisieprogramma en de digitale longread. Het is hierbij niet de bedoeling om een kwalitatief oordeel te geven, maar om inzicht te krijgen in de mogelijkheden en beperkingen van de nieuwe technologieën. Huyssen geeft in dit kader aan dat personal memory of andere vormen van memory niet los kunnen worden gezien van de enorme invloed die de nieuwe media, als dragers van memory, op een medium als televisie hebben.⁹ Er zal daarom moeten worden gekeken naar de manier waarop personal memory wordt gepresenteerd in relatie tot de mediumspecifieke eigenschappen.

Het medium televisie is aan verandering onderhevig door de komst van digitale technologieën. Henry Jenkins’ concept ‘media convergence’ geeft de ontwikkeling aan die

⁶ Amy Holdsworth, “‘Television Resurrections’: Television and Memory,” *Cinema Journal* 47 (2008): 137-138, online geraadpleegd op 29 april 2014, doi: 10.1353/cj.0.0017.

⁷ Ibid.

⁸ Andreas Huyssen, *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory* (Stanford: Stanford University Press, 2003), 16-17.

⁹ Ibid., 18.

het huidige medialandschap aan het doormaken is: het migreren van content over verschillende platforms, samenwerking tussen verschillende media industrieën en de migratie van mediapubliek.¹⁰ Televisieprogramma's zijn echter nog steeds gebonden aan een vaste lengte. Digitale technologieën maken het mogelijk om uitzendingen eenvoudig terug te kijken, maar veranderen niets aan de lengte en de volgorde van de onderdelen. In het geval van de longread is dit anders: de kijker wordt, vanwege de mogelijkheid om door het verhaal te scrollen, ook gebruiker en kan zelf de speelduur bepalen. Dit wezenlijke verschil heeft gevolgen voor de manier waarop bijvoorbeeld archiefmateriaal kan worden ingezet.

Het uitgangspunt bij de vergelijking tussen het televisieprogramma en de longread is dat beide binnen de documentairetraditie kunnen worden geplaatst. Ondanks vele experimentele vormen binnen het genre documentaire zijn de uitgangspunten hetzelfde. Bill Nichols wijst bepaalde 'modes' aan in zijn onderzoek naar de aard van documentaire, die elk staan voor een verschillende strategie van de maker bij het maken van een documentaire.¹¹ Binnen deze modes zijn er conventies met betrekking tot het gebruik van bepaalde representatietechnieken. De representatietechnieken die in het televisieprogramma en in de longread worden gebruikt, komen niet precies overeen. Zo wordt in het televisieprogramma bijvoorbeeld gebruik gemaakt van dramatische reconstructie, maar in de longread niet. Desondanks is het doel van beide producties hetzelfde: het laten herleven van de Eerste Wereldoorlog aan de hand van persoonlijke verhalen.

De vergelijking zal ik doen door middel van een klassieke tweedeling. Allereerst zal ik het programma 14-18, DAGBOEKEN UIT DE EERSTE WERELDOORLOG analyseren. Hierbij zal

¹⁰ Henry Jenkins, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide* (New York: New York University Press, 2006), 3.

¹¹ Bill Nichols, *Introduction to Documentary* (Bloomington: Indiana University Press, 2001), 33.

ik de laatste twee afleveringen (“De opstand” en “Het omslagpunt”) bekijken.¹² Deze afleveringen zijn qua inhoud en structuurrepresentatief voor de afleveringen in de rest van de serie. Elke aflevering bevat zowel gedramatiseerde scènes (gespeeld door acteurs) als sequenties waarin er gebruik wordt gemaakt van een commentator, en waar soms gebruik wordt gemaakt van archiefmateriaal. Het programma wordt door de VPRO betiteld als docudrama. Dit genre maakt gebruik van zowel drama- als fictie-elementen die op specifieke manieren worden ingezet. Derek Paget geeft in zijn werk *No Other Way to Tell it: Dramadoc/Docudrama on Television* een overzicht van deze conventies en voorbeelden van manieren waarop deze in docudrama kunnen worden ingezet.¹³ Om de analyse af te bakenen zullen alleen de onderdelen worden besproken die relevant zijn voor de representatie van personal memory. Het gebruik van voice-over is een belangrijke conventie van docudrama en relevant voor de analyse, omdat er zowel binnen de dramatische reconstructie als daarbuiten gebruik van wordt gemaakt. Vervolgens wordt het gebruik van archiefmateriaal besproken, omdat hiermee een directe, indexicale relatie met het verleden wordt gevormd. Het gebruik van archiefmateriaal binnen docudrama zal verder worden toegelicht aan de hand van het artikel “Re-presenting war: British Television Drama-Documentary and the Second World War” van James Chapman. Tot slot worden de dramatische conventies geanalyseerd. Dramatische reconstructie heeft zich de laatste jaren steeds meer richting de dramafilm

¹² Oliver Janz, “De Opstand,” 14-18, *Dagboeken uit de Eerste Wereldoorlog*, aflevering 7, geregisseerd door Jan Peter, uitgezonden op 31 mei 2014, online, <http://www.geschiedenis24.nl/wol/afleveringen/De-opstand.html>.

Oliver Janz, “Het Omslagpunt” 14-18, *Dagboeken uit de Eerste Wereldoorlog*, aflevering 8, geregisseerd door Jan Peter, uitgezonden op 7 juni 2014, online, <http://www.geschiedenis24.nl/wol/programmas/Het-Omslagpunt-.html>.

¹³ Derek Paget, *No Other Way to Tell it: Dramadoc/Docudrama on Television* (Manchester: Manchester University Press, 1998), 94.

ontwikkeld. De representatie van personal memory zal hier worden bekeken door verschillende elementen van de mise-en-scène te analyseren.

Ten tweede onderzoek ik hoe personal memory wordt gerepresenteerd in de webapplicatie “14-18: Nederlandse oorlogsverhalen”. Hierbij zullen twee longreads worden bekeken (“Johan Fabricius” en “Lodewijk Grondijs”) die, qua inhoud en structuur, representatief zijn voor de rest van de verhalen in de andere longreads.¹⁴ Het uitgangspunt is dat deze productie kan worden gezien als ‘webdoc’. Kate Nash beschrijft dit als een documentair werk, gedistribueerd via het internet, dat zowel multimediaal als interactief is. Nash beargumenteert dat de webdoc binnen de documentaire traditie zou moeten worden gesitueerd.¹⁵ Interactiviteit is hierin een cruciaal aspect, aangezien de webdoc zich hierin onderscheidt van televisie- en filmdocumentaire. Interactiviteit is geen middel om te representeren, maar zegt iets over de manier waarop de verschillende onderdelen worden ingezet. Om het soort interactiviteit te definiëren noemt Nash drie dimensies die als uitgangspunt zouden moeten worden genomen: vorm, functie en context. Deze dimensies zullen per onderdeel behandeld worden om te kijken hoe ze worden gebruikt tijdens representatie.

Vervolgens bespreek ik de componenten die het belangrijkste zijn voor de representatie: tekst en archiefmateriaal. In de longread is tekst een belangrijk onderdeel omdat dit de centrale vertelinstantie is. Zonder tekst zou de coherentie tussen de video’s en

¹⁴ Lyangelo Vasquez, “Johan Fabricius,” *14-18: Nederlandse Oorlogsverhalen* (digitale longread) *Geschiedenis24*, <http://www.geschiedenis24.nl/wo1/longread/?story=johan-fabricius>.

Lyangelo Vasquez, “Lodewijk Grondijs” *14-18: Nederlandse Oorlogsverhalen* (digitale longread) *Geschiedenis24*, <http://www.geschiedenis24.nl/wo1/longread/?story=lodewijk-grondijs>.

¹⁵ Kate Nash, “Modes of Interactivity: Analysing the Webdoc,” *Media Culture Society* 34 (2012): 196, online geraadpleegd op 28 april 2014, doi: 10.1177/0163443711430758.

foto's wegvallen. Het gebruik van archiefmateriaal staat dus in direct verband met de tekst. Omdat het temporele aspect ontbreekt, kunnen deze niet worden geanalyseerd als film of televisie; er is immers geen sprake van een sequentie. Het vormen van betekenis gebeurt in de longread door de combinatie van geschreven tekst, fotografie en video.

Anders Fagerjord hanteert in zijn analyse van een webdocumentaire de begrippen 'illustration', 'anchorage' en 'relay' om de relatie tussen verschillende modes (tekst, beeld en muziek) te analyseren.¹⁶ Deze zullen in mijn analyse worden gebruikt om de relatie tussen archiefmateriaal en tekst te kunnen duiden. 'Anchorage' is een concept dat wordt gebruikt om de functie van tekst als aanwijzer van de juiste betekenis bij een afbeelding te geven; wat staat er op deze afbeelding? 'Relay' wordt gebruikt wanneer tekst (vaak een flard van een dialoog) en beeld elkaar complementeren. 'Illustration' werkt in de tegenovergestelde richting van anchorage; de afbeelding dient ter verduidelijking van de tekst. Vervolgens wordt het gebruik van geluid en muziek besproken. Dit zijn elementen die zijn ingezet voor het genereren van een dramatische laag en voortkomen uit film en televisie. De focus ligt hier op de manier waarop deze functioneren met betrekking tot de interactiviteit.

De bevindingen van beide analyses zullen vervolgens worden vergeleken. Hierbij ligt de focus respectievelijk op interactiviteit bij de longread en op temporaliteit bij het televisieprogramma. Het is mogelijk om hier uitspraken over te doen door de onderdelen te vergelijken die overeenkomstige functies hebben. De voice-over is bij het televisieprogramma de belangrijkste vertelinstantie, terwijl in de longread de tekst het verhaal overdraagt. Archiefmateriaal dient in beide gevallen als onderbouwing voor het verhaal. Tot slot zijn er ook dramatische overeenkomsten. De mise-en-scène in het televisieprogramma wordt bekeken in relatie tot het gebruik van audio en muziek. Door deze vergelijking kan er

¹⁶ Anders Fagerjord, "Multimodal Polyphony Analysis of a Flash Documentary," in *Inside Multimodal Composition*, red. Andrew Morrison (New York: Hampton Press, 2010), 2.

inzicht worden geboden in de mogelijkheden en beperkingen van nieuwe digitale representatievormen met betrekking tot non-fictie.

2. Analyse docudrama

De traditionele documentaire heeft plaats gemaakt voor nieuwe creatieve hybride vormen waar 14-18, DAGBOEKEN UIT DE EERSTE WERELDOORLOG een voorbeeld van is. Het televisieprogramma is te zien als docudrama. De term docudrama is echter erg ruim en wordt tegenwoordig gebruikt bij het beschrijven van talloze televisieprogramma waarin fictie wordt gecombineerd met feitelijke informatie. Derek Paget probeert in zijn werk *No Other Way to Tell it: Dramadoc/Docudrama on Television* duidelijkheid te scheppen in dit uitgebreide veld. Docudrama's vereisen volgens hem preproductie (het doen van research in een eerder stadium) en hebben bovendien een nauwe relatie tot feitelijke documenten.¹⁷ 14-18, DAGBOEKEN UIT DE EERSTE WERELDOORLOG richt zich op de dagboeken van gewone burgers en soldaten uit acht verschillende landen tijdens de Eerste Wereldoorlog en heeft daarom nauwe banden met historische gebeurtenissen. De populariteit van docudrama in de laatste jaren is volgens Paget te wijten aan het feit dat de traditionele documentaire zijn autoriteit met betrekking tot geloofwaardigheid heeft verloren. Dit ligt onder andere aan het gemak waarmee beelden met behulp van digitale middelen kunnen worden gemanipuleerd.¹⁸ Toch zijn er ook een aantal conventies te herkennen die weliswaar steeds verder worden opgerekt, maar nog steeds gelden voor docudrama. Deze conventies zullen in deze paragraaf worden geanalyseerd in relatie tot de representatie van personal memory. Aan het einde van deze paragraaf zal hier kort op worden gereflecteerd.

¹⁷ Paget, *No Other Way to Tell it*, 16.

¹⁸ *Ibid.*, 3.

2.1 Voice-over

De voice-over is een veel voorkomend element in de documentaire, aangezien het een heldere en eenvoudige manier is om een argument over een bepaalde kwestie te maken. Deze techniek wordt zowel in documentaire als in dramafilm gebruikt om een gevoel van objectiviteit te creëren.¹⁹ Stella Bruzzi, professor film en televisiestudies, is gespecialiseerd in documentaire en merkt op dat er een verschuiving heeft plaatsgevonden in de manier waarop het verhaal in docudrama wordt overgebracht. In traditionele vormen van docudrama diende de dramatische reconstructie vaker als illustratie bij de gesproken tekst van een echte getuige of verteller. Het was dan ook niet gebruikelijk dat de acteurs daadwerkelijk hoorbaar waren.²⁰ Aangezien de personen die het onderwerp zijn van het televisieprogramma al lang niet meer in leven zijn, is er in 14-18, DAGBOEKEN UIT DE EERSTE WERELDOORLOG gekozen om de voice-over in te laten spreken door acteurs. Dit geldt zowel voor de scènes waarin dramatische reconstructie plaatsvindt, als in de sequenties die als verbinding dienen tussen de gedramatiseerde scènes waarin de commentator achtergrondinformatie geeft, en als verbinding tussen de gedramatiseerde scènes dienen. Een belangrijk verschil is dat de voice-over in het geval van de gedramatiseerde reconstructie onderdeel uitmaakt van de verhaalwereld, terwijl dit voor de verbindende sequenties niet het geval is.

Het gebruik van voice-over heeft binnen dramafilm doorgaans een andere functie dan in documentaire. Documentaire kan worden gezien als retorisch geheel waarin beeld en geluid worden ingezet als argumentatie. Dramafilm is gericht op het vertellen van een verhaal vanuit beelden, waarbij voice-over voornamelijk wordt ingezet wanneer deze beelden niet toereikend zijn voor hetgeen de filmmaker wil vertellen. 14-18, DAGBOEKEN UIT DE EERSTE

¹⁹ Bill Nichols, *Introduction to Documentary*, 33.

²⁰ Stella Bruzzi, *New Documentary* (New York: Routledge, 2006), 43.

WERELDOORLOG kan ook gezien worden als retorisch geheel, waarin de persoonlijke verhalen dienen om een groter geheel inzichtelijk te maken. Anders dan in dramafilm, is er geen tijd voor een uitgebreide karakterontwikkeling. In de scène van Marina Yurlova in de aflevering “De opstand”, krijgt ze de opdracht om uitgehongerde Russische soldaten opnieuw naar het front te sturen. Omdat er geen tijd is om haar innerlijke strijd beeldend te laten zien, is er gekozen voor een voice over: “Toen ik zelf wegreed, kwam de akelige gedachte bij me op [...] dat ik het zelf was die de soldaten de dood in stuurde.” Het gebruik van voice-over dient hier om de betekenis van de scène op snelle manier te duiden.

De sequenties tussen de dramatische reconstructies worden ingeleid door een neutrale commentaarstem. In de aflevering “De opstand” komen verschillende getuigen aan bod, die niet in beeld te zien zijn. Deze getuigen vertellen over de sancties die werden opgelegd aan soldaten die zich tegen de legerleiding keerden. Hierbij is gekozen voor stemacteurs van ongeveer dezelfde leeftijd als de personages, die bovendien dezelfde taal spreken. De manier waarop deze voice-overs zijn ingezet draagt zowel bij aan de geloofwaardigheid van de inhoud, als de emotionele impact. De geloofwaardigheid heeft te maken met de eigenschappen van die van traditionele voice-over zoals die door Bill Nichols wordt omschreven: een heldere, mannelijke stem. Dit wordt gedefinieerd als de ‘Voice of God commentator’; iemand die we horen spreken, maar niet kunnen zien. Nichols verklaart dat deze techniek de emotionele afstand vergroot, wat de geloofwaardigheid ten goede komt.²¹ De emotionele impact wordt gecreëerd door bijpassende stemmen te gebruiken om de identificatie met de personages te vergroten.

2.2 Archiefmateriaal

²¹ Nichols, *Introduction to Documentary*, 47.

Het gebruik van archiefmateriaal is een van de conventies waarmee docudrama zich onderscheidt van drama. Archiefmateriaal wordt in dit geval benaderd als materiaal dat een indexicale relatie heeft met de werkelijkheid. In *Introduction to Documentary* legt Bill Nichols uit dat de indexicale dimensie van een afbeelding refereert aan de manier waarop de verschijning van de afbeelding wordt gevormd en bepaald door de wijze waarop het is opgenomen.²² Bij het gebruik van archiefmateriaal in documentaire gaat de kijker er vanuit dat deze relatie aanwezig is. Tegelijkertijd maakt de maker keuzes over de manier waarop er met het materiaal wordt omgegaan, hetgeen kan worden begrepen als een “creative treatment of actuality”.²³ Dit hoeft geen negatieve gevolgen te hebben voor de geloofwaardigheid en heeft te maken met de context waarin dit materiaal wordt gepresenteerd.

James Chapman bespreekt in zijn artikel “Re-presenting War: British Television Drama-documentary and the Second World War” nieuwe manieren waarop er gebruik wordt gemaakt van archiefmateriaal in docudrama. Chapman wijst op een ontwikkeling in het gebruik van archiefmateriaal, die zich in de laatste jaren heeft plaatsgevonden. Er is tegenwoordig geen sprake meer van een rigoureuze scheiding tussen de ‘actuele’ documentaire en de dramatische reconstructie. Hiermee doelt Chapman op de manier waarop er voorheen naar documentaire werd gekeken; waarin archiefmateriaal staat voor ‘echt’ en dramatische reconstructie voor ‘nep’.²⁴

In 14-18, DAGBOEKEN UIT DE EERSTE WERELDOORLOG is er ook geen rigoureuze onderscheid omdat archiefmateriaal wordt gecombineerd met dramatische reconstructie. In de

²² Nichols, *Introduction to Documentary*, 85.

²³ Ibid., 38.

²⁴ James Chapman, “Re-presenting War: British Television Drama-documentary and the Second World War,” *European Journal of Cultural Studies* 10 (2007): 10, online geraadpleegd op 1 mei 2014, doi:10.1177/1367549407072968.

aflevering “De opstand” probeert de Franse onderofficier Louis Barthas de krijgsraad ervan te overtuigen om het leven van soldaat Medec, die tijdens de wacht in slaap viel, te sparen. Dit mislukt waarna de soldaat in kwestie voor het vuurpeloton wordt gedaagd. Wanneer Barthas door het raam naar buiten kijkt, wordt er zwart-wit archiefmateriaal getoond van soldaten die op een groot plein lopen. Daarna klinkt er een schot en wordt er weer teruggesneden naar een close-up van Barthas. Het archiefmateriaal vormt op deze manier één geheel met de geënceneerde beelden. Tegelijkertijd hebben de beelden de eigenschappen van klassiek archiefmateriaal: zwart-wit, lage sluitersnelheid en (een) grove filmkorrel, waardoor duidelijk wordt dat het gaat om authentiek beeldmateriaal dat zich onderscheidt van de dramatische reconstructie die in kleur is geschoten. De manier waarop er creatief met archiefmateriaal wordt omgegaan binnen 14-18, DAGBOEKEN UIT DE EERSTE WERELDOORLOG past binnen de nieuwe ontwikkelingen zoals Chapman deze omschrijft. Het gaat hier niet meer om de vraag of het materiaal ‘echt’ of ‘nep’ is, maar om de creatieve manier waarop het wordt ingezet. Het archiefmateriaal wordt in de zojuist genoemde scène zo kort gebruikt dat het niet te zien is of de beelden een echt vuurpeloton tonen. Het archiefmateriaal zou, bij wijze van spreken, ook uit een ander land, of uit een andere tijd kunnen komen. De beelden hebben dus een indexicale relatie met de werkelijkheid, maar niet met de werkelijkheid zoals deze in de scène met Barthas wordt geconstrueerd. De verklaring die Alan A. Rosenstone geeft in het artikel van Chapman voor dit nieuwe gebruik is het contesteren en ondervragen van de grote historische vertellingen.²⁵ In dit geval wordt het archiefmateriaal in combinatie met reconstructie gebruikt om deze kracht bij te zetten en de zinloosheid van de zuiveringen binnen het Franse leger aan te tonen.

2.3 *Mise-en-scène*

²⁵ Chapman, “Re-presenting war,” 24.

Docudrama maakt zowel gebruik van dramatische technieken als van documentaire technieken. Derek Paget merkt op dat de technieken die bij de dramatische reconstructies in docudrama worden gebruikt (bijvoorbeeld doorlopende montage, gebruik van kunstlicht en non-diëgetische muziek) tegenwoordig niet veel anders zijn dan die van de reguliere cinema.²⁶ Toch zijn er specifieke aspecten te noemen die kenmerkend zijn voor docudrama. De aspecten die het belangrijkste zijn voor de representatie van personal memory zullen worden onderzocht vanuit de *mise-en-scène*. Deze term wordt in de filmwereld gebruikt om alles te benoemen wat voor de camera staat en de manier waarop dit is gepositioneerd. Dit zijn onder andere het decor, de kleding, het gebruik van licht en de positie van de acteurs binnen het kader. In de dramatische reconstructies binnen 14-18, DAGBOEKEN UIT DE EERSTE WERELDOORLOG is het gebruik van elementen in de *mise-en-scène* gericht op het zo realistisch mogelijk weergeven van de betreffende plaats en tijd. Het draait er in dit programma om dat de kijker wordt meegenomen in de belevingswereld van het personage. Tegelijkertijd wordt er geprobeerd om een respectvolle toon te hanteren en de gebeurtenissen niet dramatischer te maken dan deze al zijn. Dit wordt bewerkstelligt op meerdere manieren waarvan de twee belangrijkste worden uitgelicht.

Ten eerste is er bij de casting van de acteurs voor gekozen om acteurs en actrices te nemen met sterke gelijkenissen met het historische personage. Dit wordt aan de kijker duidelijk gemaakt door de acteur/actrice door middel van een foto te verbinden aan de persoon die daadwerkelijk geleefd heeft. Dit gebeurt onder andere bij het verhaal van Gabrielle West in de aflevering "De opstand". Aan het einde van haar scène bij de munitiefabriek kijkt ze rechtstreeks de camera in, waarna het beeld hierop stil blijft staan. Vervolgens gaat het shot over in een foto van de echte Gabrielle West. Hiermee wordt ook de vierde wand doorbroken, een begrip dat uit de theaterwereld komt en de actie omschrijft

²⁶ Paget, *No Other Way to Tell it*, 112.

waarbij de acteur het publiek rechtstreeks aanspreekt om de illusie te doorbreken. In dit geval wordt expliciet getoond dat de makers zich bewust zijn van dit feit dat ze gebruik maken van drama om gebeurtenissen uit het verleden na te vertellen.

Ten tweede wordt de cameravoering op een speciale manier gebruikt. Het verhaal van Vinzenzo D'Aquila in aflevering zeven gaat over de manier waarop er werd omgegaan met soldaten met een oorlogstrauma. Vinzenzo wordt opgenomen in een kliniek waar er wordt neergekeken op soldaten met geestelijke problemen. Wanneer Vinzenzo door twee verplegers naar zijn bed wordt gesleept, zien we dit vanuit zijn perspectief. Deze techniek, die veel in dramafilm voorkomt, wordt point of view (POV) genoemd en vergroot de emotionele betrokkenheid. Hierbij wordt er ook vanuit de schouder gefilmd wat voor een schokkerig kader zorgt. Het gebruik van een schokkerig kader is weer een kenmerk dat bij de documentairefilm past. Het combineren van conventies uit beide disciplines is kenmerkend voor de nieuwe richting die docudrama ingeslagen is.

2.4 Reflectie

Uit de analyse van 14-18, DAGBOEKEN UIT DE EERSTE WERELDOORLOG kan worden vastgesteld dat het programma past binnen recente ontwikkeling in het genre docudrama. In grote lijnen betekenen deze ontwikkelingen dat er steeds creatiever gebruik wordt gemaakt van de combinatie tussen feit en fictie. Dit is te zien in het gebruik van voice-over, waar stemacteurs op hetzelfde niveau worden geplaatst als de traditionele commentator, en in het combineren van archiefmateriaal met dramatische reconstructie. Ook in de mise-en-scène is er steeds meer overlap te zien met dramafilm. Dit betekent dat personal memory steeds verder van de oorspronkelijke bron komt te staan, maar dat er door creatief gebruik een duidelijk inzicht kan worden gegeven in de betreffende situatie.

3. Analyse longread

De longread is een betrekkelijk nieuwe vertelvorm in het medialandschap. Hoewel er nog geen vaste definitie wordt gehanteerd, is dit fenomeen te beschrijven als een lange journalistieke productie die ondersteund wordt door een rijke hoeveelheid multimedia.²⁷ Tegelijkertijd kan de longread ook worden gezien als een nieuwe manier voor het presenteren van non-fictie content met behulp van beeld en geluid, en toont het overeenkomsten met documentaire. In “14-18: Nederlandse Oorlogsverhalen” worden vijf verhalen verteld, waarvan er hier twee zullen worden besproken. De longreads waarin de verhalen van Johan Fabricius en Lodewijk Grondijs centraal staan zijn representatief voor de rest van de verhalen en maken bovendien het meeste gebruik van personal memory. Net als het televisieprogramma is de inhoud gebaseerd op de persoonlijke dagboeken en brieven van de getuigen. Deze presentatie is gericht op het vertellen van het verhaal van de betreffende Nederlander en op het naadloos te verwerken van het historische archiefmateriaal. Anders dan een website waar video en tekst naast elkaar staan, worden teksten in de longread bovenop de videofragmenten geplaatst. De verhalende teksten wisselen zich speels af met historisch archiefmateriaal en de persoonlijke passages uit de dagboeken zijn blauw gemaakt om zich te onderscheiden. Het automatisch afspelen van de video's is daarbij afgestemd op de snelheid van het scrollen, waardoor de presentatie één geheel wordt. Het meest onderscheidende kenmerk ten opzichte van traditionele film- of televisiedocumentaire is het interactieve element; de kijker dient het verhaal zelf voort te bewegen door middel van de

²⁷ “Definitie longread,” Frankwatching, online geraadpleegd op 27 mei 2014, via <http://www.frankwatching.com/archive/2014/05/19/longreads-zo-zet-je-ze-in-voor-content-marketing/>.

scrollknop. Dit heeft bepaalde gevolgen voor de manier waarop de longread de inhoud kan presenteren. Hiervoor zal eerst moeten worden gekeken naar de rol van interactiviteit aan de hand van het artikel van Kate Nash, waarna er kan worden gefocust op specifieke middelen. Tekst en beeld zijn de belangrijkste middelen waarmee personal memory wordt gerepresenteerd. Deze combinatie zal worden geanalyseerd door een methode die werd gebruikt door Anders Fagerjord. Tenslotte wordt er gekeken naar audio en muziek, omdat deze een belangrijk aandeel hebben in de dramatische laag.

3.1 Interactiviteit

In het artikel “Modes of Interactivity: Analysing the Webdoc” bekijkt Kate Nash, die zich specialiseert in interactieve documentaire, niet vanuit de kijker/gebruiker maar vanuit de maker, de manier waarop er gebruik wordt gemaakt van interactiviteit in het retorisch geheel. Dit doet ze door te kijken naar drie dimensies: vorm, doel en context.²⁸ Het behandelen van deze dimensies in “14-18: Nederlandse Oorlogsverhalen” geeft inzicht in het soort interactiviteit waardoor hier vervolgens uitspraken over kunnen worden gedaan in relatie met de representatie van personal memory. De vorm van interactiviteit - de manier waarop de kijker in staat wordt gesteld te communiceren - wordt bepaald door de technische mogelijkheden die de webdoc de kijker biedt om te participeren. Deze mogelijkheden bepalen de manier waarop informatie wordt gegeven en hoe de kijker hiermee om kan gaan. “14-18: Nederlandse Oorlogsverhalen” biedt de gebruiker de mogelijkheid om het verhaal voor- en achteruit te bewegen. De structuur staat echter vast en de gebruiker heeft hier geen controle over. De vorm van interactiviteit is in dit geval voornamelijk gericht op het naadloos

²⁸ Kate Nash, “Modes of Interactivity,” 196-197.

integreren van beeld, geluid en muziek om een bepaalde ervaring te creëren die van tevoren vast staat.

Het doel van interactiviteit is het actief betrekken van de kijker bij de persoonlijke verhalen. Door het fysiek bewegen van de vertelling wordt de kijker direct geconfronteerd met schermvullend archiefmateriaal dat wordt afgespeeld zonder dat het hoeft te worden aangeklikt. Het materiaal wordt echter steeds herhaald in een ‘loop’.²⁹ Dit is anders dan een normaal digitaal artikel met illustraties en losse videofragmenten. “14-18: Nederlandse Oorlogsverhalen” is te zien als ‘narrative webdoc’, waarbij interactiviteit het narratief faciliteert.

De laatste dimensie is de context van interactiviteit. De longreads zijn een toevoeging op de afleveringen van 14-18, DAGBOEKEN UIT DE EERSTE WERELDOORLOG en aan het einde van de aflevering “Het omslagpunt” wordt er naar doorverwezen. De longread is door de makers geproduceerd als extra onderdeel voor een publiek dat al is geïnteresseerd in de televisieserie en bedoeld om ook op het internet extra publiek te trekken.

3.2 Tekst en archiefmateriaal

Tekst is de belangrijkste vorm waarop personal memory wordt gerepresenteerd in deze casus. De andere representatievorm; archiefmateriaal in de vorm van fotografie en video, heeft vooral een illustrerende functie. Het verhaal heeft een lineaire structuur maar kan niet worden opgedeeld in afgebakende scènes of shots, zoals dit wel het geval is in televisie en film. Tekst heeft betekenis op zichzelf en dit geldt ook voor fotografie en video. Het is juist de combinatie van deze elementen die interessant is om te bekijken. De focus ligt daarom op het analyseren van de tekstfragmenten die direct verwijzen naar persoonlijke ervaringen in de

²⁹ Dit betekent dat hetzelfde stukje video steeds opnieuw wordt afgespeeld zonder te eindigen.

verhalen van Johan Fabricius en Lodewijk Grondijs, en de manier waarop deze zich tot het stilstaande of bewegende beeld verhouden.

Anders Fagerjord geeft in het hoofdstuk “Multimodal Polyphony Analysis of a Flash Documentary” een aanzet voor een methode om een webdocumentaire te kunnen analyseren door te kijken naar de afzonderlijke onderdelen en de manier waarop deze zich tot elkaar verhouden. De concepten die Fagerjord gebruikt in zijn multimodale analyse (‘illustration’, ‘anchorage’ en ‘relay’) zullen worden gebruikt om inzicht te krijgen in de combinatie van deze middelen en de manier waarop deze voor betekenis zorgen. Deze begrippen heeft Fagerjord ontleend uit verschillende essays van Roland Barthes, waarin Barthes onderzoekt hoe betekenis kan worden ontleend uit bepaalde tekens. Zoals eerder gemeld in de introductie wordt ‘anchorage’ gebruikt om de functie van tekst als aanwijzer van de juiste betekenis te beschrijven, ‘relay’ wanneer tekst en beeld elkaar complementeren en ‘illustration’ wanneer de afbeelding dient als verduidelijking van de tekst. Tekst en beeld verhouden zich in de longread op verschillende manieren tot elkaar. De begrippen uit Fagerjords hoofdstuk kunnen inzicht geven op welke manieren tekst en beeld in de longread zich tot elkaar verhouden en wat dit doet met de betekenis.

In de longread is tekst de belangrijkste vertelinstantie. Afbeeldingen en video’s dienen zoals eerder gezegd vooral als illustratie, en komen in de volgorde meestal na een tekstfragment. De centrale vertelling, die zowel het verhaal van Fabricius en Grondijs vertelt als de grote lijnen van de oorlog, verhoudt zich op deze manier tot archiefmateriaal. In de inleiding wordt bijvoorbeeld verteld dat Fabricius op 24 augustus 1899 wordt geboren in Bandung als zoon van een Drentse vader en een Friese moeder. Onder dit tekstfragment is er een afbeelding zichtbaar van het gezin Fabricius in een tropische omgeving, hoogstwaarschijnlijk Bandung, Indonesië. De tekst maakt dit duidelijk en de afbeelding laat dit nog eens zien, dienend als illustration.

Wanneer tekst en beeld over elkaar worden geplaatst, zoals bij de persoonlijke tekstfragmenten, is er sprake van een andere relatie. De persoonlijke teksten worden gebruikt om naast de vertelling van het verloop van de oorlog, een bepaald gevoel te geven. Zodoende staan deze fragmenten ook open voor een bredere interpretatie en betekenis. Johan Fabricius schrijft over zijn ervaring in het Alpenfront: “wat een vreemd idee: ‘de vijand’ zo gevaarlijk dichtbij te weten, en tegen de vijand, die mijn vijand helemaal niet is, beschermd te zijn door Bosnische soldaten, die van mijn bestaan niets afweten”. Op zichzelf geeft het fragment al een voorstelling van de situatie van Fabricius; het plaatsen van deze tekst boven een videofragment geeft een nieuwe dimensie. In het videofragment is een karavaan van paarden en soldaten te zien die een houten brug oversteken. Zonder de uitleg van het fragment hebben de beelden geen diepere betekenis en vertellen ze niets meer dan er getoond wordt. De beelden laten op hun beurt niet precies zien wat er in het fragment wordt verteld. Deze relatie kan worden gezien als relay; tekst en beeld complementeren elkaar.

3.3 Audio en muziek

De longread mist zoals eerder gezegd temporaliteit. De kijker kan zelf beslissen hoelang er naar een bepaalde foto of video kan worden gekeken. Muziek dient in de longread als emotioneel bindmiddel door temporaliteit te veinzen. Er wordt gebruikt gemaakt van minimalistische pianomuziek waarbij steeds dezelfde tonen worden herhaald, een zogeheten loop. Het is aan de gebruiker hoelang er naar tekst of bewegend beeld wordt gekeken, maar de muziek verandert pas wanneer er wordt gescrold en heeft daardoor een dwingend karakter dat aanzet tot het voorzetten van het verhaal.

Audio wordt onder archiefmateriaal geplaatst om dit tot leven te laten komen. Bij het archiefmateriaal van de Franse mobilisatie in het verhaal van Johan Fabricius klinken er

bijvoorbeeld marcheergeluiden. Er is niet geprobeerd om de kijker te doen geloven dat de mobilisatie precies zo klonk, aangezien er geen stemmen en andere omgevingsgeluiden te onderscheiden zijn. Het geluid is ingezet om de kijker een glimp van de atmosfeer van de mobilisatie in die tijd mee te geven, zonder te proberen deze te reconstrueren.

3.4 Reflectie

Uit de analyse blijkt dat het gebruik van interactiviteit is gericht op het actief betrekken van de kijker en zo één geheel te maken van de tekstfragmenten en het archiefmateriaal. Bij de representatie van personal memory zijn de videofragmenten niet alleen illustratief, maar hebben in combinatie met tekst een complementaire functie. De componenten audio en muziek zijn sfeerversterkers, en dragen bij aan de coherentie van het verhaal en de emotionele impact.

4. Temporaliteit versus interactiviteit

De vergelijking van de twee casussen is gebaseerd op het feit dat deze beide te zien zijn als een vorm van documentaire; 14-18, DAGBOEKEN UIT DE EERSTE WERELDOORLOG als docudrama en “14-18: Nederlandse Oorlogsverhalen” als interactieve internetapplicatie die als aanvulling is bedoeld van het televisieprogramma. De eigenschappen van de afzonderlijke mediavormen bieden een kader voor de makers waarin bepaalde representatietechnieken kunnen worden gebruikt. Beide vormen hebben zich op de dagboeken en brieven gebaseerd en op basis daarvan een verhaal verteld. Het grootste verschil tussen de twee vormen is dat er bij het medium televisie sprake is van temporaliteit, waardoor de inhoud als een coherent geheel aan de kijker wordt gepresenteerd, en bij de longread interactiviteit, waardoor de kijker

actief wordt betrokken. Deze twee mediums specifieke eigenschappen vormen de basis voor de manier waarop er gebruik is gemaakt van de verschillende technieken en conventies.

De centrale vertelinstantie in beide vormen is tekst. In het televisieprogramma is het gesproken tekst, in de longread geschreven tekst. Het gebruik van voice-over binnen de afleveringen van 14-18, DAGBOEKEN UIT DE EERSTE WERELDOORLOG wordt ingezet om de innerlijke gedachten van de personages neer te zetten en daarmee de betekenis van de scènes te duiden. De inhoud van televisie komt razendsnel voorbij en omdat de scènes deel uitmaken van het retorisch geheel moet de interpretatie van de scènes worden gestuurd. Gebeurt dit niet voldoende, dan is er geen coherentie met betrekking tot de andere scènes. In de longread is er juist ruimte voor verbeelding. Door de interactiviteit kan er langer worden stilgestaan bij bepaalde fragmenten en is de betekenis minder dwingend.

Het archiefmateriaal kent ook mogelijkheden en beperkingen met betrekking tot de mediums specifieke eigenschappen. In het televisieprogramma is dit materiaal geïntegreerd in dramatische reconstructie waardoor het een nieuwe lading krijgt. Het expliciete gebruik van het materiaal, waarbij er een duidelijk onderscheid is tussen het materiaal en de reconstructie, geeft een nieuwe dimensie. Het gaat niet meer om de kwestie of het archiefmateriaal authentiek is, maar de manier waarop dit is ingezet. In de longread wordt er op een nieuwe manier gebruik gemaakt van archiefmateriaal. Wanneer er wordt stilgestaan bij videofragmenten wordt duidelijk dat deze steeds geloopt (herhaald) worden. De mogelijkheid om het verhaal verder te bewegen door te scrollen maakt dat er niet eindeloos bij bepaalde beelden wordt stilgestaan, althans dat is niet de bedoeling.

De dramatische conventies zijn vooral zichtbaar in het televisieprogramma. Dit komt omdat het programma logischerwijs dichterbij de cinema staat dan de longread. In dramatische reconstructie is het kiezen van een acteur die op de echte persoon lijkt een gangbare manier om de kijker mee te nemen in de beleving. In de longread wordt de

dramatiek op andere manieren opgezocht, middels het gebruik van sfeerversterkende audio en stemmige muziek.

5. Conclusie

Het uitgangspunt van deze scriptie is het debat over de relatie van televisie met betrekking tot memory. Het concept geniet hernieuwde interesse na de memory boom zoals Jay Winter deze omschreef. Belangrijke historische gebeurtenissen zoals de Eerste Wereldoorlog vinden zo hun weg via de populaire cultuur naar 'het publiek', door programma's als 14-18 DAGBOEKEN UIT DE EERSTE WERELDOORLOG en de bijbehorende webapplicatie. Over de vergelijking van de twee producties kan worden gezegd dat non-fictie televisie zich ontwikkelt in de richting van de cinema, en dat interactieve producties zich richting televisie ontwikkelen. De middelen die worden gebruikt bij de representatie zijn in televisie in grote mate gericht op een ervaring of beleving. Hierin wordt echter duidelijk op duidelijk gemaakt dat het een reconstructie is die gedramatiseerd is, om de objectiviteit overeind te houden. Dit door creatief om te gaan met zowel dramatische als documentaire conventies.

Ook de overdracht richting het publiek verschilt. Dat wil zeggen dat er bij televisie een coherent geheel wordt gepresenteerd, terwijl de webapplicatie een interactieve vorm hanteert. In de longread wordt interactiviteit ingezet om een coherent geheel te maken van losse stukken tekst en het archiefmateriaal. Het archiefmateriaal dient hier niet alleen als illustratie maar fungeert als complement voor de tekstfragmenten. Wat dramatiek betreft verbind het gebruik van audio en muziek deze productie weer met televisie. Beide vormen zijn voortekenen van de nieuwe relatie die memory heeft met nieuwe mediavormen.

Deze scriptie is vooral een verkennend onderzoek in het veld van memory geweest. De vernieuwde interesse naar het concept geeft aan dat het op vele manieren bruikbaar is in

mediaonderzoek. Gebeurtenissen die honderd jaar achter ons liggen worden ook nu – en misschien juist nu – weer als onderwerp gekozen in de populaire media. De manier waarop dit gebeurt is echter telkens aan verandering onderhevig. In een veranderend televisielandschap wordt het web een steeds belangrijker factor en worden er verschillende manieren gezocht om de mediumspecifieke eigenschappen optimaal te kunnen benutten. Televisieprogramma's krijgen webapplicaties en met "pionierswerk" wordt er gekeken hoe het publiek – dat nu niet alleen meer kijker, maar ook gebruiker is – bediend kan worden.

Bronnen

Literatuur

Bertman, Stefan. *Cultural Amnesia: America's Future and the Crisis of Memory*. Westport, CT: Praeger, 2000.

Bruzzi, Stella. *New Documentary*. New York: Routledge, 2006.

Chapman, James. "Representing War: British Television Drama-documentary and the Second World War." *European Journal of Cultural Studies* 10(2007) 13-33. Online geraadpleegd op 1 mei 2014. DOI: 10.1177/1367549407072968.

Fagerjord, Anders. "Multimodal Polyphony Analysis of a Flash Documentary." In *Inside Multimodal Composition* geredigeerd door Andrew Morrison, 93-120. New York: Hampton Press, 2010.

Holdsworth, Amy. "'Television Resurrections': Television and Memory." *Cinema Journal* 47 (2008) 138-143. Online geraadpleegd op 29 april 2014. DOI: 10.1353/cj.0.0017.

Huyssen, Andreas. *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford: Stanford University Press, 2003.

Jenkins, Henry. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press, 2006.

Nash, Kate. "Modes of Interactivity: Analysing the Webdoc." *Media Culture Society* 34 (2012) 195-210. Online geraadpleegd op 28 april 2014. DOI: 10.1177/0163443711430758.

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

Paget, Derek. *No Other Way to Tell it: Dramadoc/Docudrama on Television*. Manchester: Manchester University Press, 1998.

Winter, Jay. *Remembering War: The Great War Between Memory and History in the Twentieth Century*. New haven: Yale University Press, 2006.

Audiovisuele bronnen

Janz, Oliver. “De opstand,” 14-18, *Dagboeken uit de Eerste Wereldoorlog*, aflevering 7, geregisseerd door Jan Peter, uitgezonden op 31 mei 2014, online. <http://www.geschiedenis24.nl/wo1/afleveringen/De-opstand.html>.

Janz, Oliver. “Het omslagpunt” 14-18, *Dagboeken uit de Eerste Wereldoorlog*, aflevering 8, geregisseerd door Jan Peter, uitgezonden op 7 juni 2014, online. <http://www.geschiedenis24.nl/wo1/programmas/Het-Omslagpunt-.html>.

Vasquez, Lyangelo. “Johan Fabricius.” 14-18: *Nederlandse Oorlogsverhalen* (digitale longread), *Geschiedenis24*. <http://www.geschiedenis24.nl/wo1/longread/?story=johan-fabricius>.

Vasquez, Lyangelo. “Lodewijk Grondijs.” 14-18: *Nederlandse Oorlogsverhalen* (digitale longread), *Geschiedenis24*. <http://www.geschiedenis24.nl/wo1/longread/?story=lodewijk-grondijs>.

Web

Frankwatching. “Definitie longread.” Online geraadpleegd op 27 mei 2014, via <http://www.frankwatching.com/archive/2014/05/19/longreads-zo-zet-je-ze-in-voor-content-marketing/>.

Geschiedenis24. “WO1 bij de publieke omroep.” Online geraadpleegd op 1 mei 2014, via <http://www.geschiedenis24.nl/wo1/over.html>.

VPRO. “Scrolly telling.” online geraadpleegd op 1 mei 2014, via <http://www.vpro.nl/lees/tv/2014/scrolly-telling.html>.