

## Documentaire fictie: Marker en de fictie van de herinnering

*Le tombeau d'Alexandre*, zo heet de film die Chris Marker heeft gewijd aan de herinnering van de Sovjet-Russische filmmaker Alexander Medvedkin, geboren voor het begin van de twintigste eeuw en gestorven ten tijde van de Perestrojka. Wie spreekt over 'herinnering' wijst al op de paradox van de film. Deze kan zich namelijk niet als taak stellen om de herinnering te 'bewaren' aan een auteur wiens werken wij niet hebben gezien en wiens naam bij ons zelfs zo goed als onbekend is. Overigens hebben ook Medvedkins landgenoten nauwelijks de kans gekregen om zijn films te zien. Het gaat dus niet om het bewaren van een herinnering, maar om het scheppen ervan. De raadselachtige titel verwijst naar de problematische aard van het filmgenre dat 'documentaire' wordt genoemd en biedt daarmee de mogelijkheid om via een duizelingwekkende sprong twee vragen met elkaar te verbinden: wat is een herinnering? Wat voor soort fictie is de documentaire?

Laten we uitgaan van enkele vanzelfsprekendheden die voor sommigen nog iets paradoxaals hebben. Een herinnering is niet een verzameling reminiscenties van één enkel bewustzijn, want in dat geval zou het idee van een collectieve herinnering geen betekenis hebben. Een herinnering is een bepaald geheel, een bepaalde rangschikking van tekens, sporen en monumenten. Het grafmonument bij uitstek, de Grote Piramide, bewaart niet de herinnering aan Cheops, maar is zelf die herinnering. Ongewijfeld zal men zeggen dat er een wereld van verschil is tussen twee regimes van de herinnering: enerzijds dat van machtige vorsten uit het verleden van wie sommigen slechts bestaan in het decor of het materiaal van hun graven; anderzijds dat van de wereld van vandaag dat juist onophoudelijk de meest willekeurige levens en de meest onbenullige gebeurtenissen vastlegt. Wanneer informatie in overvloed beschikbaar is, zou men denken dat de herinneringen nog overvloediger zijn. Tegenwoordig

blijkt eerder het tegendeel waar te zijn. Informatie is nog geen herinnering. Ze wordt niet als herinnering verzameld, maar is slechts uit op eigen voordeel. En dat voordeel is dat alles meteen weer wordt vergeten zodat de abstracte waarheid van het heden als enige overblijft en de informatie haar macht vestigt als de enige die de waarheid in pacht heeft. Hoe meer feiten er zijn, hoe sterker het gevoel wordt dat ze allemaal op elkaar lijken. De eindeloze stroom die ze vormen, maakt het steeds onmogelijker om tot een afronding te komen en ze als *één* geschiedenis te interpreteren. Om te ontkennen wat is geweest, hoeft men niet eens alle feiten te ontkennen, zoals de Holocaustontkenners in de praktijk bewijzen, maar alleen het verband dat tussen die feiten bestaat en ze een historische samenhang verleent weg te nemen. De heerschappij van het heden van de informatie werpt alles buiten de werkelijkheid wat niet deel uitmaakt van het homogene en onverschillige proces waarmee ze zich presenteert. Ze volstaat er niet mee om alles onmiddellijk naar het verleden te verwijzen. Ze maakt van het verleden zelf een tijd die aan twijfel onderhevig is.

De herinnering moet dus in weerwil van zowel een overvloed als een gebrek aan informatie worden gevormd. Ze moet worden geconstrueerd als een verbinding tussen gegevens, getuigenissen van feiten, sporen van handelingen, net als de *systema ton pragmaton*, de 'rangschikking van handelingen' waarover Aristoteles in zijn *Poëtica* spreekt en die hij *muthos* noemt – geen 'mythe' die verwijst naar een of ander collectief onbewuste, maar een fabel of een fictie. De herinnering is een vorm van fictie. Het goede historische geweten kan nog zo roepen dat hier sprake is van een paradox en zijn vasthoudende onderzoek naar de waarheid afzetten tegen de fictieve collectieve herinneringen die door allerlei machten in het algemeen en totalitaire machten in het bijzonder worden gesmeed. Maar 'fictie' in het algemeen is geen mooi verhaal of gemene leugen die staat tegenover de werkelijkheid of wat men daarvoor wil laten doorgaan. De eerste betekenis van  *fingere*  is niet veinzen maar smeden. Fictie is het gebruik van middelen uit de kunst om een 'systeem' van gerepresenteerde handelingen, samengevoegde vormen en tekens

die op elkaar reageren te construeren. Een 'documentaire' film is niet het tegendeel van een 'fictiefilm' omdat hij ons beelden van de alledaagse werkelijkheid of archiefbeelden van werkelijke gebeurtenissen toont in plaats van acteurs die een verzonnen verhaal vertolken. De onwrikbare realiteit staat niet tegenover het fictionele verzinsel. De realiteit is voor de documentaire simpelweg niet een te produceren effect, maar een gegeven dat moet worden doorgrond. De documentaire film kan de werkmethode van de kunst isoleren van de fictie, door ze te scheiden van datgene waarmee ze vaak worden geassocieerd: het produceren van denkbeeldige waarschijnlijkheden en realistische effecten. Hij kan ze herleiden tot hun essentie: een manier om een verhaal in sequenties te verdelen of shots tot een verhaal te monteren, om stemmen en lichamen, geluiden en beelden te koppelen en te ontkoppelen en om de tijd te rekken of te bekorten. 'Het verhaal begint in onze tijd in Chelmno': de provocerende zin waarmee Claude Lanzmann zijn film *Shoah* opent, vat dit idee van fictie goed samen. Het vergetene, het ontkende of het veronachtzaamde waarvan de ficties van de herinnering willen getuigen, staat tegenover de 'realiteit van de fictie' die als een spiegel werkt en zorgt voor herkenning tussen de toeschouwers in de zaal en de figuren op het scherm en tussen de figuren op het scherm en die uit de sociale verbeelding. Anders dan de fictie van de verbeelding, die in toenemende mate wordt gereduceerd tot stereotypen van de sociale verbeeldingswereld, heeft de fictie van de herinnering zich genesteld in de ruimte tussen betekenisvorming, de realiteit die als referentiepunt dient en de diversiteit van haar documenten. De 'documentaire' cinema is een manier van fictie bedrijven die tegelijk homogener en complexer is. Homogener omdat degene die het idee voor de film ontwikkelt ook degene is die de film maakt. Complexer omdat hij in de meeste gevallen bestaat uit een aaneenschakeling of verweving van reeksen heterogene beelden. Zo is *Le tombeau d'Alexandre* een aaneenschakeling van scènes die in het hedendaagse Rusland zijn opgenomen, interviews met getuigen, oude nieuwsbeelden, tijdsdocumenten, filmfragmenten uiteenlopend van *Pantserkruiser Potemkin* tot stalinistische propagandafilms, en films van Medvedkin zelf –

alles is in een nieuw raamwerk opgenomen en waar nodig door virtuele beelden met elkaar verbonden.

Met authentieke documenten die hij gewetensvol behandelt met de intentie om de waarheid naar boven te halen, heeft Marker een film geproduceerd waarvan het fictionele of poëtische gehalte – los van ieder waardeoordeel – oneindig veel groter is dan zelfs de meest spectaculaire rampenfilm. Het ‘graf van Alexander’ uit de titel verwijst niet naar de grafsteen die het lichaam van Alexander Medvedkin bedekt. Het is ook geen simpele metafoor die de balans opmaakt van een leven als militante cineast en daarmee de balans van de Sovjet-Russische droom en nachtmerrie. Waarschijnlijk heeft dit graf van Alexander wel een metonymische betekenis en zegt het iets over dat andere graf dat symbool staat voor de begraven hoop, namelijk het mausoleum van Lenin. Maar dat laatste graf is uit ‘fictionele’ overwegingen juist niet in de film opgenomen en op zijn beurt metonymisch verbeeld in de gedaante van het neergehaalde beeldhouwwerk waaromheen tegenstanders van de communistische putsch van 1991 staan te juichen en waarop kinderen later zonder veel scrupules zullen spelen: het hoofd van een faraonische kolossus met enorme vragende ogen, het hoofd van Feliks Dzerzjinski, de man die Lenin, zo werd vroeger gezegd, tot hoofd van de geheime dienst had benoemd omdat hij als Pool die de verschrikkingen van de tsaristische geheime dienst aan den lijve had ondervonden, nooit een dergelijk politieapparaat in het leven zou roepen...

Een graf is geen steen. Het is evenmin een metafoor. Het is een gedicht zoals die tijdens de renaissance werden geschreven, een traditie die door Mallarmé weer is opgepakt. Of het is een muziekstuk ter ere van een andere musicus, zoals ze werden gecomponeerd ten tijde van Couperin en Marin Marais, een traditie die Ravel weer heeft opgepakt. *Le tombeau d'Alexandre* is een document over het Rusland van de twintigste eeuw, omdat het een graf is in die poëtische of muzikale zin, een artistiek eerbetoon aan een kunstenaar. Maar het is ook een gedicht dat aan een specifieke poëtica beantwoordt. Welnu, er zijn twee grote poëtica's die beide verder kunnen worden onderverdeeld en

eventueel met elkaar vervlochten kunnen raken. De klassieke aristotelische poëtica is die van de handeling en de representatie. De kern van het dichtwerk wordt gevormd door een 'voorstelling van handelende mensen', door een mise-en-scène van een of meerdere sprekende acteurs die een opeenvolging van handelingen waarin personages verwickeld zijn, navertellen of uitbeelden volgens een logica die het verloop van de handeling laat samenvallen met een verandering in het lot en de kennis van die personages. Tegenover deze poëtica van de handeling, het karakter en het discours heeft de romantiek een poëtica van tekens ontwikkeld: het verhaal ontstaat niet langer uit de door Aristoteles theoretisch uitgewerkte causale opeenvolging van handelingen 'op grond van noodzaak of waarschijnlijkheid', maar uit de wisselende betekenis van tekens en tekencombinaties die de structuur van het kunstwerk bepalen. In de eerste plaats is er de geïsoleerde uitdrukkingskracht van een zin, een beeld, een episode of een indruk die het vermogen heeft om de betekenis – of het gebrek aan betekenis – van een groter geheel voor te stellen. Daarnaast is er de overeenkomst die het vermogen heeft om tekens uit verschillende regimes onderling te laten resoneren of dissoneren. Verder is er het vermogen van de metamorfose om een combinatie van tekens tot een ondoorzichtig object te laten stollen of zich te laten ontplooiën tot een levende, betekenisdragende vorm. En ten slotte is er het vermogen van de reflectie om de kracht van de ene combinatie te gebruiken om een andere combinatie te interpreteren of om zich omgekeerd door die combinatie te laten interpreteren. De ideale bundeling van deze krachten wordt uitgedrukt in Schlegels idee van 'het gedicht van het gedicht', het dichtwerk dat beweert de poëtische kracht die reeds aanwezig is in het leven van de taal, de geest van een gemeenschap of zelfs in de plooiën en groeven van de minerale materie op een hoger niveau te brengen. De romantische poëtica strekt zich dus uit tussen twee polen: ze bevestigt zowel de kracht van het woord die inherent is aan ieder stil ding als het vermogen van het dichtwerk om zich eindeloos uit te breiden door een vermeerdering van zijn spreekvormen en zijn betekenisniveaus.

Tegelijkertijd wordt het regime van de waarheid van het kunstwerk daarmee complexer. De klassieke poëtica construeert een intrige waarvan het waarheidsgehalte gebaseerd is op een systeem van conventies en waarschijnlijkheden, dat zelf weer de objectivering van een specifieke tijdruimte van de fictie veronderstelt. Deze objectiviteit van de fictie wordt doorbroken door de romantische held bij uitstek, Don Quichot, wanneer hij de marionetten van Don Pedro aan stukken slaat. Door de grens tussen ernst en spel op te heffen, laat hij het Boek en de Wereld onherroepelijk samenvallen, iets dat al de waan van het christelijke geloof was voordat het de waan van een romanlezer werd. De romantische poëtica vervangt de geobjectiveerde ruimte van de fictie door een onbepaalde ruimte van het schrijven; enerzijds is die ruimte niet te onderscheiden van een 'werkelijkheid' die bestaat uit 'dingen' of indrukken die zelf weer tekens zijn die voor zichzelf spreken; anderzijds ontpopt ze zich als een werkruimte voor een oneindige constructie die met haar stellages, labyrinten en niveaueverschillen uitgebouwd kan worden tot het equivalent van een voor altijd stille werkelijkheid.

De cinema, de moderne kunstvorm bij uitstek, is ook de kunst die meer dan elke andere door het conflict tussen deze twee poëtica's getroffen wordt en ze probeert te combineren. Cinema is de combinatie van een kunstenaarsblik die beslist en een mechanische blik die vastlegt, met andere woorden, een combinatie van geconstrueerde en ondergane beelden. Hij maakt van deze dubbele mogelijkheid meestal een simpel instrument voor illustratieve doeleinden dat in dienst staat van een surrogaat van de klassieke poëtica. Maar anderzijds is cinema de kunst die de meeste kracht kan putten uit de dubbele bron van de stille indruk die spreekt en de montage die uitdrukingskracht en waarheidsgehalte berekent. De 'documentaire' cinema, die door zijn betrokkenheid bij de 'realiteit' verlost is van de klassieke normen van conventies en waarschijnlijkheid, is beter dan de cinema van de zogenaamde fictie in staat om te spelen met overeenkomsten en tegenstrijdigheden tussen vertelstemmen en beeldenreeksen uit verschillende tijdperken en met een verschillende herkomst en betekenis. Hij kan de kracht van indrukken – de kracht van het

woord die ontstaat uit het treffen tussen het zwijgen van de machine en de stilte van de dingen – verenigen met het vermogen van de montage in de ruimste niet-technische zin van het woord, en zo een verhaal en een betekenis construeren door zich het recht voor te behouden vrijelijk betekenissen te combineren, beelden te her-zien en op een andere manier aaneen te schakelen zodat hun uitdrukingskracht wordt beperkt of uitgebreid. De *cinéma vérité* en de dialectische cinema, de trein van Dziga Vertov die afstormt op de tussen de rails liggende cameraman en de kindervan uit *Pantserkruiser Potemkin* die tergend langzaam de beroemde trappen van Odessa afrolt, zijn twee varianten van een en dezelfde poëtica. Als dichter van het cinematografische gedicht zet Marker ze opnieuw in scène. Door shots uit *Pantserkruiser Potemkin* te combineren met opnames van wandelaars die nu dezelfde trappen afdalen, laat hij ons de kunstmatigheid voelen van Eisensteins ‘slow motion’ die een razendsnelle afdaling van een trap – waar een normale wandelaar anderhalve minuut over doet – op dramatische wijze tot zeven minuten uitrekt. Maar hij toont ons ook de oneindige afstand tussen deze kunstgrepen die een moment in de geschiedenis kracht bijzetten en de kunstgrepen van de propaganda die een goedmoedige dubbelganger van Stalin een kapotte tractor laten inspecteren. Eisensteins vertraging van een snelle beweging is onderdeel van een reeks ingrepen in ruimte en tijd, in het grote en het kleine, het hoge en het lage, en het gewone en het uitzonderlijke. Ze is onderdeel van een systeem van stijlfiguren die een tijdruimte van de revolutie construeren. Zo bezien is Eisensteins fictie een fictie die geschiedenis produceert terwijl de dubbelganger van Stalin blijft wat hij is, een dubbelganger van Stalin, een fictie van de macht.

Te midden van de beelden van het heden, de ficties van de Sovjetkunst en die van de stalinistische macht vormen de zes ‘brieven’ die Chris Marker vanuit onze tijd richt aan de overleden Alexander Medvedkin een schaduwdialog. Soms, zoals in die nieuwe mise-en-scène van de emblematische sequentie uit de emblematische film van de Oktoberrevolutie, zet hij de beelden van gisteren om in het proza van vandaag. Soms gaat hij juist van een ‘gezien ding’ van vandaag terug naar de verbeelding van

een volk. In een kerk in Moskou heeft de camera beelden vastgelegd die ‘voor zichzelf spreken’, beelden van een religieuze dienst die precies lijkt op die van vroeger, met zijn luisterrijke ornamenten en ceremonieel, zijn wierookdampen en de devotie van de eeuwige baboesjka’s. Dan concentreert de camera zich wat langer op het gezicht van een doodgewone grijsaard die echter geen gewone gelovige is; onder de aanwezigen bevindt zich namelijk een man die net als Alexander Medvedkin even oud is als de eeuw en wiens naam net als die van Medvedkin de westerse toeschouwer waarschijnlijk niets ‘zegt’. Het is de tenor Ivan Koslovski. Die concentratie op een gezicht dat we niet zullen terugzien, bewerkstelligt twee dingen tegelijk: het plaatst het communistische verleden en het postcommunistische heden in de context van een oudere geschiedenis die zich zal ontvouwen in de grote opera’s van het nationale repertoire. Maar het geeft Medvedkin ook een dubbelganger en schetst haast onmerkbaar de contouren van een tweeluik dat essentieel is voor de manier waarop de ‘fictie van Alexander’ is opgebouwd.

Deze twee figuren zijn namelijk in alles elkaars tegengestelde. Medvedkin heeft zijn leven en zijn eeuw besteed aan het project om van die eeuw en van de Sovjetaarde de tijd en plaats te maken waar het woord van Marx tot leven zou komen. Hij heeft communistische films gemaakt die gewijd waren aan het regime en zijn leiders, maar die het Sovjet-Russische volk nooit te zien heeft gekregen. Hij heeft de kinotrein bedacht die de kolchozen en de mijnen bezocht om ter plekke de werk- en levensomstandigheden van de arbeiders of de discussies van hun vertegenwoordigers te filmen, zodat ze zich meteen een beeld van hun werkzaamheden en hun fouten konden vormen. Hij is daarin maar al te goed geslaagd: de genadeloze beelden van armoedige barakkenkampen, binnenplaatsen vol dode bomen en comités van bureaucraten werden snel weggeborgen in archieven waar onderzoekers ze nog maar kort geleden hebben teruggevonden. Vervolgens maakte hij in de film *Geluk* gebruik van surrealistische humor om de collectivisering van de landbouw in beeld te brengen. Maar de manier waarop daarin hoogwaardigheidsbekleders, popen en koelaks belachelijk worden gemaakt, schoot



zijn doel voorbij: de film was onbruikbaar als verbeelding van een of andere politieke 'lijn' en werd niet in omloop gebracht. Met *Het nieuwe Moskou* heeft hij nog een loflied op de officiële stedenbouwkunde gemaakt. Maar wat bezielde hem toen hij dacht zich ten koste van architecten te kunnen amuseren door de film achterstevoren te monteren, waardoor het lijkt alsof de nieuwe gebouwen worden vernietigd en de Kathedraal van de Verlosser wordt gereconstrueerd? De film werd onmiddellijk verboden. Toen het voor hem onmogelijk werd om nog langer zijn eigen films te maken, besloot hij om die van anderen te draaien, films die iedereen had kunnen maken en die de officiële lijn van het moment illustreerden, de parades ter ere van Stalin vierden, het Chinese communisme veroordeelden en nog maar kort voor de ramp in Tsjernobyl de Sovjet-Russische zorg voor het milieu prezen.

Ivan Koslovski heeft zijn leven en zijn eeuw op een andere manier doorgebracht. Hij heeft Tsjaikovski gezongen die al onder de tsaren geliefd was en die door Stalin boven de communistische avant-gardemusici werd verkozen. Hij heeft gezongen in opera's van Rimski-Korsakov en Moessorgski, vooral in *Boris Godoenov* dat gebaseerd is op het werk van de Russische dichter bij uitstek, een dichter geliefd bij het Sovjetregime: die andere Alexander die Poesjkin heette. In dit emblematische verhaal over een vermoorde kroonprins en een moorddadige heerser die zelf door een bedrieger van de troon wordt gestoten, zong hij de rol van de 'heilige dwaas' Joerodivi in de profetische laatste scène waarin hij treurt over de ondoordringbare nacht en het lijden en de honger die het Russische volk te wachten staan. Hij heeft zijn leven en zijn eeuw doorgebracht met het telkens weer vertolken van negentiende-eeuwse fabels die laten zien dat elke revolutie gedoemd is te worden verraden en die zingen over het leed van een volk dat aan eeuwige onderdrukking en bedrog is overgeleverd. En hij deed dat voor de communistische machthebbers die deze verhalen en deze muziek verkozen boven de werken van de communistische avant-garde. Vanuit de concentratie op zijn stille gezicht ontwikkelt zich meer dan een zijdelings tegenbeeld van een ander leven in de eeuw van het Sovjet-communisme.