

## 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 uitdrukingskracht 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.