

---

Dineke Keemink

*Mag men heroïek eisen van een ander? Twee visies op de jaren zestig in de Sovjet filmgeschiedenis*  
Doctoraalscriptie Film- en Televisiewetenschap, Universiteit van Amsterdam, 1997, 117 p.

In 1956 opende Nikita Chroesjtsjov de kritiek op de drie jaar eerder overleden Sovjet-dictator Jozef Stalin om zijn vervolging van vele trouwe partijcommunisten. Honderdduizenden politieke gevangenen verlieten de concentratiekampen van de Goelag. Met de 'dooi' werd het culturele klimaat milder, zoals ook te merken viel in de filmkunst. De ideologische lijn werd minder rigide en er kwam aandacht voor de mens met zijn reële beslommeringen, blijktens films als ALS

DE KRAANVOGELS OVERVLIEGEN, BALLADE VAN EEN SOLDAAT, HET LOT VAN EEN MENS, ALLEDAGS FASCISME EN DE JEUGD VAN IVAN. Dat was van korte duur. In 1964 zetten verontruste collega's Chroesjtsjov af, omdat hij de sluisen te ver zou hebben opengezet. Zijn opvolger Leonid Brezjnev draaide de klok terug. De ideologische controle werd weer verscherpt met het socialistisch realisme als voorschrift. Filmers kregen geen ruimte meer voor vernieuwing en

het werk van velen die de dooi gestalte hadden gegeven, verdween naar de 'plank'. Ook voor de filmhistorici verhardde het klimaat. Chroesjtsjovs destalinisatie en dooi werden genegeerd en ingelijfd bij het heden, als een onzichtbare periode in de filmgeschiedenis.

Brezjnevs dood in 1985 bracht een nieuwe ommekeer. De nieuwe partijleider Michail Gorbatsjov rekende af met de als 'stagnatie' weggezette Brezjnev-tijd en greep terug op belangrijke elementen van de destalinisatie en de dooi. Om Chroesjtsjovs fouten te vermijden, hield hij ook opruiming binnen de partij en liet meer dan zijn voorloper de liberalisering de vrije loop. Het communisme wilde hij echter handhaven. De contradicties van dit beleid sloegen de pijlers onder het communistische systeem weg en in 1991 stortte het onder zijn eigen gewicht ineen. De filmers liepen bij het realiseren van Gorbatsjovs glasnost ('openheid') voorop. Voor het eerst in decennia kon vrij over het filmverleden worden gesproken. Er kwam positieve belangstelling voor de 'jaren zestig' (1956-1964), nu als afzonderlijke periode gezien. De ideologisch brave filmkunst uit de Brezjnev-jaren kreeg kritiek. Films die toen op de 'plank' waren beland, werden nu vertoond, zoals Aboeladze's *BOETE*, die het stilzwijgen over het stalinisme doorbrak.

Dineke Keemink vergelijkt in haar doctoraalscriptie de filmgeschiedschrijving van de 'jaren zestig' onder respectievelijk Brezjnev en Gorbatsjov. Zij maakte gebruik van het toonaangevende Russische filmtijdschrift *Iskoesstvo Kino* ('Filmkunst'). Omdat de jaargangen uit de Brezjnev-tijd de onderzochte jaren niet als specifieke filmhistorische periode behandelden, moest echter aanvullende informatie uit andere werken gehaald worden.

Film werd in de Sovjetunie gezien als 'belangrijkste aller kunsten', aldus Keemink. Films hadden een propagandistische functie en moesten ideologisch correct zijn. Zij waren onderhevig aan controle en censuur, net als de filmhistoriografie. Onder Brezjnev kregen films die ideologische correctheid combineerden met esthetische kwaliteiten de hoogste lof. De

'zestigers' werd verweten dat zij zich te weinig conformeerden aan de wensen van het regime. Scherpe kritiek kregen de films van Marlen Choetsiev: *HET ILJITSJ-BASTION*, na een volledige 'herbewerking' uitgebracht als *IK BEN TWINTIG* (1965), en *JULIREGEN* (1967). Andrej Tarkovski's *ANDREJ ROEBLJOV* (1967), onder Brezjnev slechts kort in een gecensureerde versie te zien, werd afgedaan als 'te moeilijk', men verkoos 'kunst voor de massa' met positieve helden.

Onder Gorbatsjov draaide het beeld volledig om. 'Goed' werd 'fout' en andersom. Niet ideologische correctheid maar esthetische kwaliteit was nu het belangrijkste criterium. De aandacht ging naar filmers uit de jaren zestig die daarna problemen met het regime hadden gekregen, zoals Moeratova, German, Paradzjanov, Tarkovski, Ioseliani, Askoldov en Sjoeksjin. Na 1989 volgde er, zo laat Keemink zien, een nieuwe omslag in de kijk op de jaren zestig. Meer en meer werd het Sovjet-regime in zijn totaliteit op de korrel genomen, inclusief Gorbatsjov en de jaren zestig. Werden de 'zestigers' eerst beschouwd als voorlopers van de bevrijdende glasnost en als slachtoffers van het Brezjnev-regime, nu gingen vooral jongeren hen zien als juist loyale, conformistische communisten die erop uit waren het regime door wat aanpassingen te laten overleven. Het kwam de anti-zestigers te pas toen bleek dat niet Brezjnev, maar Chroesjtsjov de herbewerking van Choetsievs *HET ILJITSJ-BASTION* had gedecreteerd, omdat de film te weinig stichtelijk voor de jeugd was. De film zelf vonden de critici uiterst conformistisch. Mij werd overigens uit Keeminks betoog niet duidelijk of in deze nieuwe tijd aan de film de morele taak werd gesteld 'het geweten van de natie' te zijn, dan wel dat het principe van *l'art pour l'art* gold; allebei tegelijk kan niet.

Dineke Keemink heeft de verschuiving in het beeld van de jaren zestig goed in kaart gebracht, al mist haar scriptie een uitgebreidere beschrijving van die jaren zelf en de resulterende films, zoals van Choetsiev. Verder zijn stijl en transcriptie soms slordig: Boris Vajl wordt bij

herhaling 'Vajls' of 'Valjs' genoemd, en Janajev 'Janjaev'. En soms schort het aan feitenkennis:

Gorbatsjov was niet voorzitter maar secretaris-generaal van de CPSU.

Marc Jansen (*Oost-Europese Studies, Universiteit van Amsterdam*)

### Andrew Kelly

#### *Cinema and the Great War*

Londen, New York (Routledge), 1997, 219 p., £45 (*hardcover*), ISBN 0-415-05203-3

### Robert Brant Toplin

#### *History by Hollywood. The use and abuse of the American past*

Chicago (Urbana), 1996, 267 p., \$16,95 (*paperback*), ISBN 0-252-06536-0

Met de boeken van Sorlin, Vos, Rosenstone, Sobchack, Hickethier, Landy en anderen krijgt de aandacht voor audiovisuele geschiedschrijving een stevige basis. Er vindt op dit moment een tamelijk evenwichtige ontwikkeling plaats tussen concreet gerichte analyses van historische films enerzijds en theoretische reflecties op historische representatie in film en televisie anderzijds. Het meest ideale en inspirerende is natuurlijk wanneer beide verenigd zijn in één werk, hetgeen helaas nog zelden voorkomt. De hier te bespreken boeken van Kelly en Toplin vormen hierop geen uitzondering, ofschoon Toplin in de buurt komt. Hiermee is mijn mening over beide boeken direct al gegeven: Kelly's boek is informatief maar in geschiedtheoretisch opzicht ten ene male oninteressant, terwijl Toplin vrij overtuigend een historiserende analyse van een aantal films voor het voetlicht weet te brengen en aansluit bij hedendaagse discussies.

Andrew Kelly schreef *Cinema and the Great War*, een overzichtswerk waarin hij begint met een bespreking van de Deense anti-oorlogsfilm *NED MED VAABNENE* (1913) naar het gelijknamige boek *Die Waffen nieder* (1889) van de Oostenrijkse schrijfster en activiste Bertha von Suttner. De uitgebreide aandacht voor deze film zet de toon van het boek. Kelly richt zich namelijk vooral op anti-oorlogsfilms, waarmee de titel van het boek dus niet geheel de lading dekt. Natuurlijk zal niemand ontkennen dat dit

'genre' interessante en schitterend gefilmde en geacteerde producties heeft opgeleverd, maar de canon van oorlogsfilms (over de Eerste Wereldoorlog) wordt hiermee opnieuw bevestigd en in stand gehouden. Kelly is immers niet de eerste die zich met dit onderwerp bezighoudt, zijn veelvuldige verwijzingen naar secundair bronnenmateriaal is slechts één aanwijzing hiervoor. Dit betekent tevens dat hij weinig nieuws te brengen heeft. Zo is voor de zoveelste keer het relaas over het tot stand komen van *ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT*, *INTOLERANCE* en *LA GRANDE ILLUSION* te lezen. En dit zijn niet de enige bekende titels. Het aardige is natuurlijk wel dat al die grote oorlogsfilms in één boek bij elkaar zijn gebracht.

Per hoofdstuk bespreekt de auteur steeds een aantal beroemde Britse, Franse, Duitse en Amerikaanse anti-oorlogsfilms (een film als *SERGEANT YORK* ontbreekt dan ook). Het gaat echter te ver om hiermee ook te spreken van een comparatieve benadering. Van een daadwerkelijke vergelijking tussen de verschillende nationale anti-oorlogsfilms is geen sprake en dat is een gemiste kans... en niet de enige. Zo lijken alle discussies over filmische verbeelding van het verleden en de relatie tot andere culturele praktijken aan deze Engelse 'cultural planner' en filmhistoricus voorbij te zijn gegaan. Het is onvoorstelbaar dat iemand die dit onderwerp ter hand neemt nergens verwijst naar het werk van Jay Winter (die een boeiende analyse maak-