

# Traumatisch verleden ge(re)animeerd

## HET GEBRUIK VAN ANIMATIE IN DOCUMENTAIREFILM VOOR DE REPRESENTATIE VAN TRAUMATISCHE HERINNERING<sup>1</sup>

Het tot leven wekken van de sluimerende of onderdrukte herinneringen aan een traumatisch verleden is een moeizaam proces dat vele non-fictiefilm makers getracht hebben te verbeelden. Films over traumatiserende gebeurtenissen als de Holocaust maken meestal gebruik van interviews met overlevenden, ooggetuigen en daders en bezoeken de plaatsen waarover ze spreken, zoals in Claude Lanzmanns documentaire *SHOAH* (1985). Het gebruik van animatie in dit type film ligt wellicht niet direct voor de hand: het kenmerkende aan non-fictie is dat het verwijst naar een werkelijkheid die zijn oorsprong vindt buiten de representatie ervan. Vergelijken met het meer gemechaniseerde proces van live-actionfilm is animatie in grotere, directer zichtbare mate een constructie van de maker. De live-action documentaire als verondersteld objectiever en serieuzer genre lijkt wellicht meer geschikt en moreel gepast voor het verbeelden van traumatiserende gebeurtenissen. Sinds de jaren 1980 kiezen auteurs steeds vaker voor animatiefilm als representatiemiddel voor waargebeurde of 'serieuze' onderwerpen, een trend die vooral waarneembaar is in (autobiografische) documentaires.<sup>2</sup> De gebeurtenissen waarover ze verhalen zijn vaak van ingrijpende en traumatiserende aard, en het hoofdpersonage probeert te komen tot verwerking van en zingeving aan het trauma. Animatie is bij uitstek geschikt voor het verbeelden van dat wat onzichtbaar is en niet verfilmd kan worden. De traumatische herinneringen aan een diepingrijpende gebeurtenis zijn een sprekend voorbeeld van een moeilijk toegankelijk domein van de menselijke belevingswereld dat zich aan het zicht van buitenstaanders onttrekt.

Dit artikel zal aan de hand van een theoretische analyse verkennen op welke wijze het gebruik van animatie in documentaires alternatieve mogelijkheden schept voor de representatie van trauma; dit wordt geïllustreerd aan de hand van een tekstuele analyse van de film *WALTZ WITH BASHIR* (Ari Folman, 2008). De ontologische eigenschappen van animaties staan in dienst van de aard van traumatische herinneringen, die in de eerste plaats visuele ervaringen zijn.<sup>3</sup> De wijze waarop animatie niet alleen de bewuste gebeurtenissen kan verbeelden maar ook de problematische mechanismen die ten grondslag liggen aan de ongrijpbaarheid van trauma, staat centraal in dit artikel.

## Onrepresenteerbaarheid van trauma

Trauma is de psychologische en/of fysieke beschadiging die bij een persoon ontstaat naar aanleiding van een extreme gebeurtenis. In de psychotraumatologie wordt de term posttraumatische stress-stoornis (PTTS) gehanteerd voor de psychische aandoening bij een persoon die is blootgesteld aan een traumatiserende ervaring.<sup>4</sup> Een heel scala aan levensingrijpende gebeurtenissen kan leiden tot ernstig trauma bij de personen die erbij betrokken zijn; dit kan een verzameling aan gebeurtenissen of een aanhoudende situatie in iemands leven betreffen, of een unieke gebeurtenis. Kenmerkend aan trauma is dat het voor het slachtoffer zeer moeilijk is om uiting te geven aan de schokkende gebeurtenissen. Het trauma kan zich bij deze persoon manifesteren in de vorm van zich telkens opdringende gedachten, nachtmerries of flashbacks. Zolang er geen uiting aan kan worden gegeven, is er geen sprake van afsluiting van het verleden en blijft het traumatische verleden het slachtoffer achtervolgen. Sommige personen zijn echter niet in staat om hun ervaringen te articuleren wanneer ze proberen te komen tot zingeving aan het trauma. De traditionele visie op trauma-verwerking stelt dat taal tekort schiet in de articulatie van trauma: de bestaande taal is ontoereikend om een historische werkelijkheid te representeren die het verstand te boven gaat en is daarmee een probleem van semiotische aard. Hierbij wordt in dit representatieprobleem de nadruk gelegd op het object dat het trauma veroorzaakt en de extreme aard daarvan.<sup>5</sup> Ernst van Alphen, sprekend met betrekking tot de Holocaust als traumatiserende gebeurtenis, stelt echter dat het probleem met name ligt in een gebrek aan afstand tot de gebeurtenissen; hierin komt de onrepresenteerbaarheid van trauma tot wording. Niet achteraf wanneer een persoon de situatie heeft doorstaan, maar al tijdens de traumatiserende gebeurtenis(sen).

‘The Holocaust has had a traumatic impact for many because it could not be experienced, because a distance from it in language or representation was not possible. (...) the later representational problems are a continuation of the impossibility during the event itself to experience the Holocaust in the terms of the symbolic order then available’.<sup>6</sup>

Het gebrek aan afstand betekent ook dat de persoon onvoldoende overzicht heeft over de situatie en geen passende betekenis kan toekennen aan wat er zich om hem/haar heen voltrekt.<sup>7</sup> Het is voor de persoon onmogelijk om gedurende de traumatiserende gebeurtenis(sen) tot zingeving te komen, vanwege gebrek aan een passend interpretatiekader en kennis van soortgelijke gebeurtenissen. De onrepresenteerbaarheid van trauma is daarmee in de eerste plaats een discursief probleem: getraumatiseerde personen beschikken niet over de discursieve middelen of het conceptuele raamwerk om afstand te nemen van de ingrijpende gebeurtenis(sen) en er grip op te krijgen, of de middelen die recht doen aan hun ervaringen. Of zoals Michael Rothberg opmerkt: ‘How can a language that must remain ordinary portray the extreme without banalizing it?’<sup>8</sup> Het ontbreken van een toereikende representatie hindert het

streven van traumaslachtoffers naar verwerking en verlossing van hun trauma. Het gebrek aan afstand tot de gebeurtenis impliceert dat de persoon zich nog steeds in de gebeurtenis bevindt. Ernst van Alphen spreekt daarom niet over traumatische herinnering maar liever over herbeleving, als zeer visuele ervaring:

‘Een traumatische herinnering, of liever, herbeleving, kent die afstand tot de gebeurtenis niet. De persoon aan wie zich de herbeleving voltrekt, is nog steeds in de gebeurtenis. Dit verklaart waarom deze traumatische herbelevingen zich opdringen als visuele imprints. De oorspronkelijke gebeurtenis die tot het trauma heeft geleid, is nog niet tot een gemedieerde representatie getransformeerd. Er is daardoor nog geen afstand tot de gebeurtenis, die zich daarom steeds weer opdringt in al zijn visuele en zintuiglijke directheid’.<sup>9</sup>

De onmacht van het traumaslachtoffer om zijn ervaringen betekenisvol te interpreteren en deze uit te drukken kan ertoe leiden dat het trauma de mentale belevingswereld van het slachtoffer geheel in beslag neemt. De persoon kan alleen tot acceptatie komen van zijn verleden en het een betekenisvolle plaats geven in zijn bestaan door een narratieve vorm te vinden voor zijn ervaringen. Dit vereist een terugkeer naar de traumatische herinnering:

‘Traumatic memories are the unassimilated scraps of overwhelming experiences, which need to be integrated with existing mental schemes, and be transformed into narrative language. It appears that, in order for this to occur successfully, the traumatized person has to return to the memory often in order to complete it’.<sup>10</sup>

Dit terugkeren naar het getraumatiseerde geheugen wordt indringend verbeeld in de film *WALTZ WITH BASHIR*.<sup>11</sup> De autobiografische documentaire in animatie toont ons de zoektocht naar wat er zich heeft afgespeeld in de leemtes in het geheugen. De Israëliische filmmaker Ari Folman heeft aanvankelijk geen enkele herinnering aan zijn diensttijd in het Israëliische leger. Dit leger viel Zuid-Libanon binnen in 1982 en greep niet in toen de situatie escaleerde: christelijke falangisten richtten bloedbaden aan in de twee vluchtelingenkampen Sabra en Shatila in Beiroet, als wraakzuchtige reactie op de succesvolle aanslag op de Libanese presidentskandidaat Bashir Gemayel. De filmmaker bezoekt vrienden en oude legerkameraden die hem deelgenoot maken van hun herinneringen aan de oorlog. Langzaam keren herinneringen terug bij Folman en leert hij onder ogen te zien wat zijn aandeel was in de bloedbaden. Folmans ontbrekende herinneringen zijn exemplarisch voor de wijze waarop het getraumatiseerde geheugen functioneert. Herinneringen van gebeurtenissen kunnen afwijken van de wijze waarop deze zich daadwerkelijk hebben voorgedaan of er zijn omissies in het getraumatiseerde geheugen, waarbij de persoon geen (volledige)

herinnering heeft van de gebeurtenissen.<sup>12</sup> Deze wisselvalligheden en leemtes zijn echter integraal onderdeel van het trauma.

### Waarheidsgetrouwe weergave van de geschiedenis

De term *trauma cinema* duidt op films die gaan over diepingrijpende gebeurtenissen op persoonlijk of collectief niveau. De films proberen in hun representatie van traumatiserende gebeurtenissen de ervaringen van het filmsubject voorbij de geïnternaliseerde, individuele beleving te brengen die zo kenmerkend is voor trauma en de toeschouwer deelgenoot te maken van deze ervaringen.<sup>13</sup> Behoudende visies op het gebied van Holocauststudies (waarbij de Holocaust wordt gezien als de meest afschrikwekkende traumatiserende gebeurtenis waar de mensheid mee is geconfronteerd) bevoorrechtten een zo objectief mogelijke benadering van de gebeurtenissen uit het verleden, representaties die deze zo getrouw mogelijk vastleggen.

‘Volgens de meeste specialisten op het gebied van Holocauststudies zijn de meest geschikte – de meest effectieve en gepaste – artistieke en literaire genres om de Holocaust uit te beelden, die genres die een realistische en waarheidsgetrouwe weergave ervan geven. Het betreft dus genres die geen fictionele weergave van de geschiedenis geven, maar die op de meest directe en concrete manier contact met de geschiedenis leggen: getuigenissen, dagboeken, memoires en documentaires. Deze voorkeur is niet op esthetische gronden gebaseerd, maar op morele. Deze genres zouden beter tegemoet komen aan onze morele verantwoordelijkheid ten aanzien van dit gruwelijke verleden, omdat ze het dichtst bij de feitelijke gebeurtenissen blijven.’<sup>14</sup>

Waarom zou animatiefilm in mindere mate dan traditionele vormen van non-fictiefilm een adequate benadering kunnen geven van traumatiserende gebeurtenissen? Om deze vraag te kunnen beantwoorden moeten we eerst stilstaan bij de ontologische verschillen tussen animatiefilm en de documentairefilm als specifieke vorm van non-fictie. De documentaire wordt in wisselende mate verondersteld de toeschouwer een ongekleurde registratie te bieden van een tastbare en feitelijke werkelijkheid. Er zijn verschillende typen documentaires die verschillende representatievormen (*modes of representation*) faciliteren, aldus Bill Nichols. Elke mode of representation heeft een andere benadering van de historische realiteit waarnaar het verwijst en articuleert een ander perspectief op deze realiteit. Nichols onderscheidt de volgende documentairevormen: *poetic*, *expository*, *participatory*, *observational*, *reflexive* en *performative*. Deze representatievormen zijn te beschouwen als subgenres binnen de documentairefilm en kennen elk hun eigen conventies. Binnen een enkele film zijn er bovendien verschillende modi aanwezig.<sup>15</sup> In vroegere documentairevormen (zoals de poetic en expository mode) wordt geïmpliceerd dat de aanwezigheid van de filmmaker geen invloed uitoefent op de specifieke visie die de film uitdraagt en de gebeurtenissen

die daarin plaatsvinden. De observational mode maakt de sterkste aanspraak dat de filmmaker niet intervenueert in het filmproces. Dit draagt bij aan een verhoogd gevoel van onmiddellijkheid, wat resulteert in een impressie van objectiviteit en realisme. Nichols stelt dat de documentaire zich naast deze observationele modus ontwikkelde naar meer subjectieve vormen: deze kennen een grotere interventie door de filmmaker die vaak ook reflecteert op het filmproces. Ook benadrukken deze films de persoonlijke beleving van de filmmaker en diens sociale engagement. In de ontwikkeling van de verschillende modi van Nichols is te zien hoe de documentairefilm niet langer wordt benaderd als ongekleurde registratie, maar als een text met verschillende ordenende principes die het ruwe materiaal organiseren in een retorisch standpunt over een bepaalde werkelijkheid. Frank Kessler stelt dat documentairebeelden (foto- en cinematografisch) in een discours *over* een bepaalde werkelijkheid zijn georganiseerd in plaats van dat deze een discours *van* de werkelijkheid postuleren.<sup>16</sup>

De indexicale basis van het materiaal, door André Bazin beschouwd als de essentie van film,<sup>17</sup> is op zichzelf onvoldoende voorwaarde voor de documentaire en haar claim dat het een unieke representatie van het verleden biedt. De index kenmerkt een relatie van fysieke inscriptie tussen een gefotografeerd of gefilmd object en een beeld.<sup>18</sup> Het oorspronkelijke idee van het documentairefilmbeeld als bewijsstuk berust grotendeels op de opvatting dat het fotografische beeld een directe afdruk of fysiek spoor is van wat zich voor de camera heeft bevonden. Bovendien geeft het verkregen beeld een voorheen ongekend gedetailleerde weergave van de ruimte voor de camera, het *profilmique*. Deze opvattingen van filmisch realisme hebben ook hun sporen achtergelaten in het oorspronkelijke documentaire-idee van 'het vangen van de werkelijkheid'. Vanwege het specifieke argument dat de film articuleert over een bepaalde werkelijkheid, is een retorische of discursieve oriëntatie vereist: '(...) it was from the beginning a lasting truism of the documentary tradition that patterning, rhetoric, artistry, or something had to be added to the indexical capacity of the medium [film]', zo stelt Philip Rosen.<sup>19</sup> Het beeld als icoon (door visuele gelijkenis) en als index (verkregen uit een autonoom mechanisch proces) is onvoldoende voorwaarde voor een beeld om als valide document te worden beschouwd.<sup>20</sup> De betekenis en het gezag van een beeld hangen mede af van de context, van het discours waarin het beeld is ingebed.<sup>21</sup> Visies als die van Nichols en Rosen laten echter na animatiefilm – met zijn verminderde of ontbrekende relatie van fysieke inscriptie – in hun conceptualiseringen op te nemen; ze hanteren de index als centraal concept en als voorwaarde voor de documentaire (lading).<sup>22</sup>

### De documentaire lading van WALTZ WITH BASHIR

Animatiefilm nam tot aan de jaren 1980 in de filmwetenschappen een gemarginaliseerde positie in, slechts geschikt bevonden voor het verbeelden van frivole onderwerpen en denkbeeldige werelden.<sup>23</sup> Toch worden animatietechnieken in de praktijk al lange tijd veelvuldig toegepast in bepaalde type non-fictiefilms, zoals wetenschappelijke of educatieve films.

Hoewel animatie de standaard van fotografisch realisme soms dicht nadert, is deze het meest herkenbaar als constructie in vergelijking met andere typen film. Naast de zwakkere visuele gelijkenis met de gerepresenteerde werkelijkheid, ontbreekt in animatie bovendien de directe fysieke inscriptie<sup>24</sup> die constitutief is voor analoge fotografie en film: 'In animation, however, nothing on the screen exists in real life, except in the very literal sense that the camera photographically records a particular set of drawings in front of the lens'.<sup>25</sup> Het beeldmateriaal van de animatiefilm heeft een andere herkomst dan de live-actionfilm. Menselijke interventie is onontbeerlijk in animatie; niets van wat voor de camera plaatsvindt gebeurt buiten de intentie van de animatiefilmer om: 'The conscious and selective reproduction of movement, frame by frame, necessarily accommodates the animator's unmediated "hands-on" approach'.<sup>26</sup> Daarnaast moet er in animatie altijd een specifieke soundtrack worden geconstrueerd, omdat er geen diegetisch geluid verbonden is aan de constructie van de animatie. De 'hands-on' benadering die bij animatie vereist is, onderstreept de persoonlijke inmenging van de maker. Die is weinig gedistantieerd, vanwege gelijktijdigheid van opname en interpretatie van animaties.<sup>27</sup> Dit maakt animatie ogenschijnlijk tot een hoogst subjectieve constructie vergeleken met de live-actionfilm. Hoe kleiner de inmenging van de filmmaker, des te groter is zijn distantie van het subject. Zoals uit Nichols' categorisering van representatievormen bleek impliceert deze distantie een objectievere vertelling. Hoewel animatiefilm niet (in dezelfde mate) verankerd lijkt te zijn in de fysieke werkelijkheid als live-actionfilm en fotografie en in grotere mate geconstrueerd is, mag echter niet worden vergeten dat alle representatie een constructie is.

Hoe kan het dat *WALTZ WITH BASHIR* wordt 'gelezen' als een documentaire over de actualiteit, en wat onderscheidt de film van een aansprekende fictiefilm over die gebeurtenissen? In een haast psychedelische trip, met klassieke muziek, opzweepende punkmuziek<sup>28</sup> en verwijzingen naar populaire cultuur volgen we de hoofdpersoon in zijn zoektocht. *WALTZ WITH BASHIR* is een sprekend voorbeeld van een film waarvan de typering als 'documentaire' sterk samenhangt met de wijze waarop de film discursief wordt gepositioneerd. In de film is bepaalde feitelijke informatie verwerkt zoals de aanslag op Bashir Gemayel en de slachtoffers in Sabra en Shatila. Deze informatie geeft expliciete verwijzingen naar bredere maatschappelijke gebeurtenissen, waarmee Folmans persoonlijke vertelling zich verankert in en zich toetsbaar maakt aan die van de bredere samenleving. De film krijgt bovendien een documentaire lading door het gebruik van conventies die horen bij het documentairegenre, zoals interviewscènes met deskundigen met naamsvermelding in beeld, spetters op de lens en schokkerige camerabewegingen.



Afbeelding 1. Talking head met vermelding van naam en titel, zoals gebruikelijk voor veel documentairefilms. Bron: DVD WALTZ WITH BASHIR



Afbeelding 2. Spetters die op de lens spatten, wanneer een groep bloeddorstige honden langs de camera rent, geven een gevoel van directheid. Bron: DVD WALTZ WITH BASHIR

Een vruchtbaar concept om dit te duiden is Noël Carrolls *indexing*.<sup>29</sup> Carroll doelt hiermee op de wijze waarop een tekst gelabeld is; een dergelijk label mobiliseert bepaalde verwachtingen en handelingen bij de toeschouwer. Wanneer de tekstuele kenmerken van de film en de informatievoorziening er omheen indiceren dat een film non-fictie is, dan verwacht de toeschouwer dat de beweringen die in de film worden gedaan serieus te nemen zijn. Dergelijke films spelen in op de gecreëerde verwachtingspatronen bij de toeschouwer. De interpretatie van en naamgeving aan een beeld berust daar-

mee mede op de discursieve functie van het beeld. Wanneer een film is gelabeld als een documentaire, doet deze daarmee onmiskenbaar uitspraken over een specifieke werkelijkheid. Het gebruik van dergelijke conventies is kenmerkend voor veel documentaires. De discursieve inbedding, de documentairerelating, komt tot stand door de historische en culturele inbedding aan de hand van bovengenoemde referenties naar een werkelijkheid buiten de film zelf. Folman koos bewust voor een film in animatie, al lijkt hij, in zijn aarzeling om zijn film ‘documentaire’ te noemen, zelf een vrij eng begrip hiervan te hanteren:

‘Oorlog is zo onwerkelijk, het geheugen is zo onbetrouwbaar, hoe kun je daar ooit echte beelden voor gebruiken? (...) het is wel beter dat het een animatiedocumentaire is geworden. Sommige mensen wilden niet gefilmd worden en konden zo toch in de film terecht komen. En zo staat alles dicht bij de werkelijkheid. Maar het is ook de reden dat ik niet echt kan zeggen dat het een documentaire is’.<sup>30</sup>

Hoewel het gebruik van documentaireconventies een documentaire lading geeft aan een zeer subjectief en creatief relaas, blijft volgens animatiewetenschapper Paul Wells de typering ‘documentaire’ problematisch bij het gebruik van animatie; hij gebruikt de term *documentary tendency*:

‘the very subjectivity involved in producing animation (...) means that any aspiration towards suggesting reality in animation becomes difficult to execute. For example, the intention to create “documentary” in animation is inhibited by the fact that the medium cannot be objective. At its best, animation can show a documentary tendency, by mimicking the conventions of live-action documentary film and engaging with social reality’.<sup>31</sup>

In Wells’ optiek is objectiviteit een belangrijke voorwaarde voor documentairefilm. Bij Nichols’ typering van representatievormen hebben we echter al geconstateerd dat er verschillende representatievormen zijn, met elk hun eigen gradaties van distantie/inmenging en objectiviteit/subjectiviteit.

Toch heeft het filmmateriaal in *WALTZ WITH BASHIR* ook een zekere indexicale relatie met de gerepresenteerde gebeurtenissen. De interviewopnames met alle karakters vormden namelijk het uitgangspunt van de film, en deze zijn van oorspronkelijk materiaal: het zijn geluidsoptnames van de daadwerkelijke gesprekken die Folman heeft gevoerd, met alle bijbehorende pauzes en aarzelingen. De gesprekken van de filmmaker zijn in een geluidsstudio opgenomen. Folman koos voor deze werkwijze omdat het filmen op locatie teveel storende geluiden zou opleveren. Deze werkwijze geeft de maker grotere vrijheid in het creëren van de beelden die de interviewopnames illustreren of becommentariëren. Een gesprek dat in de film in een taxi in Nederland is gesitueerd, werd bijvoorbeeld in werkelijkheid opgenomen door twee



personages op een stoel naast elkaar te plaatsen en de één een speelgoed stuurwiel in handen te geven. Vanuit privacyoverwegingen is er in twee gevallen gebruik gemaakt van stemacteurs die de getuigenissen navertelden van personen die niet in de film wilden verschijnen, waarbij aan de personages een ander uiterlijk is gegeven.<sup>32</sup>

Eenzelfde verankering in de fysieke werkelijkheid ontbreekt bij de geanimeerde filmbeelden van de film. Bij de productie van de film werden er weliswaar live-actionbeelden geschoten maar enkel als referentie voor het storyboard, waarna er 2300 illustraties werden getekend die vervolgens in animatie werden overgezet.<sup>33</sup> De vrij realistisch ogende filmbeelden zijn een combinatie van traditionele handanimatie, 3D-effecten en Flash-animatie. Hoe kan er dan sprake zijn van een filmtext die aanspraak maakt op een bepaalde werkelijkheid, als er geen indexicale verbintenis is tussen filmbeeld en de werkelijkheid waar ze uitspraken over doet? In het geval van live-action non-fictiefilm zijn de verwijzingen naar een bepaalde werkelijkheid van tastbare aard. Maar welk gezag heeft dit type film als deze referenties niet afkomstig zijn uit de originele profilmische ruimte, maar synthetisch zijn en wellicht geheel afkomstig uit de verbeelding van de maker? Het vraagstuk van het gezag van een (geanimeerd) filmbeeld wordt verder gecompliceerd wanneer er in het productieproces gebruik wordt gemaakt van digitale beeldtechnologieën. De herkomst van een beeld wordt gewijzigd in de overgang van chemisch-gebaseerde vormen van productie en distributie naar synthetische vormen.<sup>34</sup> Het digitale tijdperk staat niet langer in het teken van representatie, maar van simulatie. Een simulatie kan als werkelijk/realistisch worden ervaren, zelfs wanneer deze niet correspondeert met een werkelijkheid buiten de simulatie zelf. Dankzij de digitale encoding kan de maker zich een grotere vrijheid veroorloven in de constructie, manipulatie, aanpassing en vervalting van het beeld. Verschillende theoretici, waaronder Lev Manovich, stellen dat de digitalisering van het beeld leidt tot een verbreking van de indexicale band die Bazin constitutief achtte voor het fotografische beeld: 'Once live-action footage is digitized (or directly recorded in a digital format) it loses its privileged indexical relationship to prefilmic reality'.<sup>35</sup> Deze argumentatie zou a priori nog zwaarder wegen als het om computeranimatie gaat. Voor gedigitaliseerde of digitaal geproduceerde beelden is niet langer een referent in de fysieke wereld noodzakelijk, de representatie kan onafhankelijk van de fysieke wereld worden gecreëerd. Het digitaal geproduceerde beeld van een bestaand of imaginair object vormt als zodanig volgens Manovich niet in dezelfde mate een spoor van de werkelijkheid, want deze kan geheel handmatig worden opgebouwd.

Maar welke middelen staan een filmmaker tot zijn beschikking voor het verbeelden van een werkelijkheid die niet verfilmd kan worden? Wanneer de beelden van die geschiedenis niet zichtbaar zijn voor een buitenstaander zoals het geval is met angsten, nachtmerries en herinneringen?

Animatie is soms de enige manier om te verbeelden wat anders moeilijk toegankelijk of geheel ontoegankelijk zou blijven voor de toeschouwer.<sup>36</sup> Het kan immers voorkomen dat er geen (beeld)materiaal beschikbaar is van de gebeurtenis die de filmmaker tracht te beschrijven. Deze overwegingen resulteerden in films als *THE SINKING OF THE LUSITANIA* (Winsor McCay, 1918), die wordt beschouwd als de allereer-

ste geanimeerde documentaire, en het op rechtbanktranscripten en geluidsopnames gebaseerde CHICAGO 10 (Brett Morgen, 2007). Animatietechnieken kunnen bijvoorbeeld ook de interne werking van een machine visualiseren in een wetenschappelijke of informatieve film; nieuwsreportages maken gebruik van animatie in hun reconstructies van bepaalde gebeurtenissen zoals grootschalige rampen; educatieve films kunnen animaties bevatten om hun boodschap op heldere en laagdrempelige wijze te articuleren. Wat echter vaak aan de verbeelding ontsnapt zijn herinneringen en psychologische toestanden.<sup>37</sup> In het geval van traumatische herinnering, dat wordt gekenmerkt door een gebrek aan controle over het trauma en hoe dit zich manifesteert, biedt animatie nieuwe perspectieven op wat zich moeilijk laat verbeelden.

### Traumatische herinnering in WALTZ WITH BASHIR

Het verhaal van WALTZ WITH BASHIR wordt in sterke mate gestructureerd door het centrale thema van de film: de ongrijpbaarheid van herinneringen aan een traumatisch verleden. De grote moeizaamheid van Folmans zoektocht is een constructief onderdeel van de film, zowel van de narratieve structuur als van het visuele ontwerp. De toeschouwer weet even weinig van Folmans aandeel in de bloedbaden als het hoofdpersonage zelf. Met horten en stoten, herhalingen van incomplete herinneringen en beelden die in elkaar overvloeien volgt de toeschouwer Folman bij zijn zoektocht. Het effect van de gekozen vertelstructuur is dat de toeschouwer evenzeer in het duister tast als het hoofdpersonage: gezamenlijk wordt de zoektocht naar het verleden ondernomen, het geheugen van Folman reconstruerend en de geschiedenis aftastend. Zeer kenmerkend aan trauma is het uitgestelde, vertraagde moment waarop de herinneringen boven komen. De herinneringen die na lange onderdrukking of uitstel boven komen wijken mogelijk af van de historische werkelijkheid. Ook kan het voorkomen dat slachtoffers zich gebeurtenissen herinneren waarvan het zeer onwaarschijnlijk is dat deze op de beschreven wijze of in de beschreven volgorde hebben plaatsgevonden.<sup>38</sup> Dit verschijnsel duidt Cathy Caruth aan met de term *false recovered memories*.<sup>39</sup> Het menselijk geheugen is met name onder traumatiserende omstandigheden zeer wisselvallig. Een traumaslachtoffer kan zijn herinneringen aan een bepaalde gebeurtenis bovendien hebben verdrongen, waardoor er bepaalde informatie over zijn verleden ontbreekt. Caruth omschrijft het tot uiting komen van trauma als 'belated', duidend op het uitgestelde moment van manifestatie: '(...) the impact of the traumatic event lies precisely in its belatedness, in its refusal to be simply located, in its insistent appearance outside the boundaries of any single place or time'.<sup>40</sup> Hierin ligt de oorzaak van de gedachten, nachtmerries en flashbacks die zich telkens aan het slachtoffer opdringen, zelfs ver na de traumatiserende gebeurtenis(en). Het onvermogen om controle uit te oefenen over de vorm waarin of het moment waarop herinneringen en gevoelens aan het trauma zich voordoen, wijst erop dat het slachtoffer nooit via volledige begrip controle over het trauma heeft kunnen uitoefenen: '(...) insistent

reenactments of the past do not simply serve as testimony to an event, but may also, paradoxically enough, bear witness to a past that was never fully experienced as it occurred. Trauma, that is, does not, simply serve as record of the past but precisely registers the force of an experience that is not yet fully owned'.<sup>41</sup> Vanwege het gebrek aan passend interpretatiekader zijn deze ervaringen nooit tot geïntegreerd onderdeel gemaakt van het bewustzijn en levensverhaal van het traumaslachtoffer. Wanneer de gebeurtenis(sen) niet geïntegreerd kunnen worden in het bewustzijn en geheugen van het slachtoffer, verworden deze niet tot wat Caruth *narrative memory* noemt,<sup>42</sup> een volledig onderdeel van een afgerond en kenbaar verleden.

Op het moment dat we de eerste herinneringen bij Folman zien terugkomen vloeien de gebeurtenissen uit zijn traumatische herinnering naadloos over in de verteltijd van de film. Door een taxiruit zien we hoe het omgevingsbeeld zich bijna ongemerkt vermengt met taferelen van het slagveld. De weerspiegeling van het kale, Nederlandse winterlandschap dat voorbijtrekt aan de auto maakt plaats voor palmbomen; ook de achtergrond kleurt van wit naar oranje en zanderig. Folman kijkt geschrokken op en ziet een tank voorbij rijden, terwijl hij in de taxi zit. De toeschouwer en Folman zelf zijn getuige van zijn herinnering aan de eerste dag van de oorlog.



Afbeelding 3-6. Het omgevingsbeeld verandert geruisloos terwijl Folmans eerste herinnering zich openbaart. Bron: DVD *WALTZ WITH BASHIR*

De transformatie van heden en van verleden vindt voor onze ogen plaats. Het trauma 'morst' over de grenzen van tijd en plaats die tussen Folman en zijn verleden instaan.

Sprekend met betrekking tot de *graphic novel Maus* noemt Levine dit fenomeen ‘the bleeding of history’ – Art Spiegelman ‘morst’ in zijn *graphic novel* soms beelden buiten hun panelen: ‘this bleeding of the past into the present through the very medium of vision, and the hemorrhaging of visual images in the text, of images that literally burst out of their pictorial frames on numerous occasions’.<sup>43</sup> Zo ook in Folmans film: de afgesloten deur van Folmans geheugen wordt op een kier gezet en de herinneringen aan zijn verleden sijpelen zijn dagelijkse realiteit binnen.

Bij een traumaslachtoffer kan er volgens Cathy Caruth ook sprake zijn van zogenaamde *false recovered memories*,<sup>44</sup> herinneringen die afwijken van historische toetsbare feiten. Bij Folman manifesteert dit zich in een terugkerende droom waarin hij dobbert op zee, waarvan geen enkel bewijs bestaat dat dit zich zo heeft voorgedaan. Caruth bepleit echter dat deze ‘valse’ herinneringen niet zonder meer terzijde mogen worden geschoven, omdat het wisselvallige of beschadigde geheugen symptomatisch is voor de impact van trauma. Zowel het uitgestelde moment van manifestatie als herinneringen die geen accurate weergave van de gebeurtenissen geven rekent Janet Walker in *Trauma Cinema* (2005) tot de traumatische paradox (*the traumatic paradox*) die alle trauma kenmerkt: ‘traumatic events can and do produce the very amnesias and mistakes in memory that are generally considered to undermine legitimacy of a retrospective report about a remembered incident’.<sup>45</sup> Anders dan mainstream Hollywood cinema kan trauma cinema een alternatieve, meer inzichtelijke representatie geven van ingrijpende gebeurtenissen. ‘Trauma films, in contradistinction to this classical [Hollywood] regime, “disremember” by drawing on innovative strategies for representing reality obliquely, by looking to mental processes for inspiration, and by incorporating self-reflexive devices to call attention to the friability of the scaffolding for audiovisual historiography’.<sup>46</sup> Dit *disremembering* is een zelfreflexieve strategie om het trauma te verbeelden, en wordt volgens Walker op adequate wijze in trauma cinema gehanteerd. Deze zelfreflexieve eigenschap is ook eigen aan animatiefilm, die zich volgens Paul Wells buiten het realismedebat plaatst, dat wordt gevoerd met betrekking tot live-actionfilm:

‘(...) animation immediately extricates itself from these kind of debates by already being a medium which is informed by self-evident principles of construction. Animation does not share the same method and approach of the live-action film. Rather, it prioritises its capacity to resist “realism” as a mode of representation and uses various techniques to create numerous styles which are fundamentally *about* “realism”’.<sup>47</sup>

De geconstrueerde aard van animatie is dusdanig evident, dat het medium uitnodigt tot een kritische reflectie op de eigen constructie, als metacommentaar.<sup>48</sup>

De relatieve abstractie van animatie geeft de toeschouwer ruimte om zijn eigen denkbeelden en gevoelens op de personages te projecteren. Het verhaal over het bloedbad in Beiroet wordt daardoor een universeel verhaal over trauma en persoonlijk lijden. Ook is de overgang tussen de surrealistische scènes en de scènes in de

alledaagse werkelijkheid minder groot. Zoals de droom van een oud-soldaat over een reuzenvrouw die aan boord klom van zijn schip en hem, drijvend op haar rug, meevoer. Scènes als deze, die in live-action niet op eenzelfde manier te verbeelden zijn, bieden ook een moment van reflectie, ze maken de kijker heel bewust van het feit dat hij/zij naar animatie kijkt.



Afbeelding 7. De surreële droom van een angstige soldaat past naadloos tussen de overige scènes.

Bron: DVD *WALTZ WITH BASHIR*

Animatie wordt ook gebruikt als filter voor de gruwelijke gebeurtenissen: het stileert de traumatische gebeurtenissen en brengt deze terug tot meer draaglijke beelden. In de slotscène<sup>49</sup> van de film valt dit filter weg en worden we geconfronteerd met live-action archiefbeelden van het bloedbad. De animatie wordt aanvankelijk ondersteund door een geluidstrack van radeloos, uitzinnig gehuil voordat het filter wegvalt en het drama zich werkelijk openbaart: stapels bebloede lichamen van burgers die omkwamen bij de gruwelijke gebeurtenis, en de radeloosheid van de achterblijvers. In een interview licht Folman zijn keuze toe: 'Ik wou niet dat kijkers de zaal zouden verlaten met de gedachte dat het een *coole* animatiefilm was met leuke muziek... Duizenden stierven: kinderen, vrouwen, ouderen, jongeren. Géén militairen. De laatste beelden zijn essentieel en plaatsen de film in perspectief'.<sup>50</sup>





Afbeelding 8-9. Bloederige executies in animatie houden de gebeurtenissen op afstand.  
Bron: DVD WALTZ WITH BASHIR



Afbeelding 10-11. Het plotselinge gebruik van archiefmateriaal van de schokkende situatie.  
Bron: DVD WALTZ WITH BASHIR



De plotselinge juxtapositie van animatie met live-action archiefmateriaal verschijnt wanneer Folman tot het besef komt wat zijn aandeel was in de bloedbaden; de omvang van het lijden en de herinnering aan het trauma openbaren zich ten volle aan hem. Het gebruik van de zeer grafische archiefbeelden geeft niet zozeer een impressie van de traumatiserende gebeurtenis, maar biedt de kijker in de eerste plaats een benadering van de wijze waarop gruwelijke beelden waar we geen heerschappij over hebben zich aan ons opdringen en aan ons vastklampen. Aan Ernst van Alphen, die spreekt met betrekking tot het werk van kunstenaar Christian Boltanski, zou ik de term 'Holocaust-effect' willen ontlenen. Boltanski's werk produceert wat hij noemt een Holocaust-effect, want

'hij reactiveert een principe dat in zekere zin de Holocaust definiëerde – een radicale en totale uitholling en ontkenning van subjectiviteit, in de Holocaust gebruikt als middel om een volk totaal te vernietigen, met andere woorden, genocide. (...) Deze opvoering is een effect; de Holocaust is niet de inhoud van een representatie. De opvoering doet iets, brengt iets teweeg, maar laat de Holocaust niet zien'.<sup>51</sup>

De film *WALTZ WITH BASHIR* produceert wat we een 'trauma-effect' zouden kunnen noemen. Hij maakt de moeilijkheden rondom herinnering en representatie manifest – tevens een expliciet onderdeel van de film – in plaats van dat hij deze tracht te maskeren ten behoeve van een vloeiende narrativisering. Het gebruik van animatie maakt het mogelijk een verbeelding te geven van de wisselvalligheden en de moeilijke reconstructie van het menselijk geheugen, zowel in visuele als in narratieve vorm. Deze vertelvorm is een metaforische verwijzing naar de wijze waarop trauma zich aan het oog onttrekt en moeilijk toegankelijk is. Het trauma manifesteert zich

bij Folman juist in de afwezigheid van herinneringen. Het gebruik van animatie en narratieve strategieën als metamorfoses en herhaling brengt een trauma-effect teweeg en expliciteert de ongrijpbaarheid van traumatische herinnering.<sup>52</sup>

### Besluit

Traditionele visies op de representatie van trauma veronderstellen dat realistische en waarheidsgetrouwe genres als de documentaire geschikt en moreel gepast zijn voor het representeren van traumatiserende gebeurtenissen. Het gebruik van animatie in trauma cinema opent alternatieve manieren om toeschouwer te worden van iemands traumatische herinnering. Animatie is bij uitstek geschikt om de mentale indrukken die personen met zich meedragen naar buiten te brengen: live-action trauma cinema kan traumaslachtoffers weliswaar het *woord* geven, maar is niet in staat de verontrustende *mentale beelden* adequaat te representeren waar de slachtoffers mee worstelen vanwege de restricties van het fotografisch realisme.

(Computer)geanimeerde documentaires streven niet zozeer een fotorealistische en objectieve standaard na, maar bewerkstelligen een realiteitsimpressie door inzicht te geven in moeilijk toegankelijke aspecten van de menselijke beleving door middel van een subjectieve vertelling. Klassieke noties van de documentaire zijn hierbij nog meer gaan verschuiven naar noties die een grotere mate van subjectiviteit en reflexiviteit bij de filmmaker veronderstellen. Documentairefilms zijn in de eerste plaats retorische constructies, geen directe afdruk of document van de werkelijkheid. Dit schept ook mogelijkheden voor het gebruik van animatie, die zelf onvermijdelijk van geconstrueerde aard is. Hierbij vormt de creatieve en/of persoonlijke omgang met de werkelijkheid geen opheffing van de verwijzingen van de film naar deze werkelijkheid. Dat is vanwege de vereiste discursieve inbedding aan de hand waarvan toeschouwers gezag toekennen aan een cinematografisch beeld. De waarheidsclaim van een beeld is altijd kunstmatig geweest, ook bij analoge (indexicale) representatietechnieken. Het gebruik van computeranimatie vormt daarmee geen inherente verandering of bedreiging van de aanspraken die een film maakt op een bepaalde stand van zaken.

Het filmisch realisme dat het argument van de film dient te ondersteunen, komt niet zozeer voort uit een benadering van het fotorealisme, of uit een gedistantieerde en daarmee geïmpliceerd objectieve houding van de filmmaker. Het realisme van animatie beslaat een breed spectrum, waarin visueel realisme slechts één mogelijke vorm is. Animatie plaatst zichzelf al buiten het realismedebat zoals dat wordt gevoerd met betrekking tot live-actionfilm. Anders dan in de fictiefilm staat de werkelijkheidsillusie van de animatiefilm in dienst van een hoger doel. De abstractie van animatie (in vergelijking met fotorealistische beelden) creëert in eerste instantie een zekere distantie tot de gebeurtenissen, waarbij er gelegenheid is tot reflectie. Tegelijkertijd vraagt de abstractie om een groter engagement van de toeschouwer. Animatie heeft het vermogen om toeschouwers op een dieper niveau psychisch, psychologisch en emotioneel te bewegen omdat de toeschouwer zich gemakkelijk kan identificeren met het beeld. Deze spanning tussen engagement en distantie schept een dialoog tussen realisme en abstractie, die vraagt om een persoonlijke investering van de toe-



schouwer, en niet slechts het kennismaken van informatie. Centraal staat de ervaring van de toeschouwer die een dialoog aangaat met inhoud en vorm van de film, met zowel de gerepresenteerde gebeurtenissen als de filmische interpretatie daarvan.

De maker van *WALTZ WITH BASHIR* koos voor een onconventionele, persoonlijke narrativisering van traumatische gebeurtenissen, welke in zijn visie niet gebonden hoeft te zijn aan traditionele vertelstructuren en -technieken of dezelfde historische tijd en ruimte als de oorspronkelijke gebeurtenissen. De filmmaker incorporeert elementen van fictie en persoonlijke elementen, waarmee hij een nieuw licht werpt op het verband tussen historische kennis en representatie. Referenties naar een bepaalde werkelijkheid kunnen ook de vorm aannemen van expliciete verwijzingen naar bredere maatschappelijke gebeurtenissen. Daarmee verankert een vertelling zich in en maakt zich toetsbaar aan die bredere samenleving. De discursieve inbedding, de documentaire lading, komt tot stand door de historische en culturele inbedding aan de hand van deze referenties.

Het gebruik van animatie in documentairefilm resulteert in meer performatieve vormen van verhalen vertellen, die afwijken van traditionele vormen en daarmee de conventionele representatievormen van de non-fictiefilmpraktijk ondervragen. Door de inherente reflectie op haar geconstrueerde aard, het metacommentaar, nodigt animatie uit tot een kritische ondervraging van conventionele representatiepraktijken. Vanwege de direct zichtbare constructie van animaties hoeft het haar artificiële aard niet meer te verbergen, wat de mogelijkheden vergroot voor de verbeelding van traumatiserende gebeurtenissen die het verstand te boven gaan. De unieke verbeeldingskracht van animatie, waarmee meer inzicht kan worden gegeven in de menselijke ervaring, geeft de mogelijkheid tot alternatieve vormen van kennis. Het ondervraagt hiermee de reikwijdte en diepgang van meer gangbare representatiemiddelen. Het gebruik van animatie in documentaire en autobiografische films geeft hiermee de aanzet tot een vernieuwing van noties van non-fictiefilm.

Verschillende technieken en narratieve strategieën staan het medium hiervoor ter beschikking. Met haar metaforische karakter maakt animatie elementen uit de werkelijkheid tastbaar die anders verhuld waren gebleven. Door middel van metamorfoses en associatieve relaties wordt de grilligheid van het getraumatiseerde geheugen letterlijk in beeld gebracht. Hiermee kan animatie op metaforische wijze reflecteren op het proces van articulatie en verwerking van trauma, in zowel narratieve als visuele vorm: de articulatie en verwerking van trauma verlopen niet net zo vlekkeloos als klassieke vertelprocessen; het traumatische verleden is niet op een gemakkelijke en direct toegankelijke wijze kenbaar. Animatie heeft het vermogen deze moeilijkheden rondom herinnering en representatie manifest en tevens tot een expliciet onderdeel van de film te maken, in plaats van deze trachten te maskeren ten behoeve van een vloeiende narrativisering. De herinneringen van het slachtoffer kunnen ontbreken, incompleet zijn en zich op verschillende momenten en in verschillende gedaantes manifesteren: het trauma 'morst' over de grenzen van tijd en ruimte die tussen het traumaslachtoffer en zijn verleden in staan. Omdat animatie aan andere wetten van tijd en ruimte beantwoordt dan live-actionfilm is het met haar vergrote narratieve vrijheid beter in staat de wisselvalligheden van het getraumatiseerde geheugen te adresseren. Het

gebruik van animatie biedt hiermee een uitbreiding van het conventionele repertoire van zowel de documentaire en autobiografische praktijk als de articulatie en verwerking van trauma. Daarmee biedt het handvatten om tot een articulatie van trauma te komen die verder gaat dan alleen de herbeleving ervan, en schiept het nieuwe adresseringsvormen voor hetgeen onrepresenteerbaar wordt geacht in alledaagse taal. De stilte rondom het trauma kan daarmee worden verbroken.

## Noten

- 1 Dit artikel is gebaseerd op de masterscriptie 'Traumatisch verleden ge(re)animeerd: geanimeerde documentaire- en autobiografische films als middel tot representatie en verwerking van trauma', Universiteit Utrecht, 2010.
- 2 Op het International Documentary Festival Amsterdam 2007 werd een apart programma gewijd aan de geanimeerde documentaire. Tijdens deze 20<sup>e</sup> editie werden 45 documentaires vertoond die gedeeltelijk of in hun geheel uit animatie bestaan. De documentaire met animatiesequenties *OPERATION HOMECOMING: WRITING THE WARTIME EXPERIENCE* (Richard Robbins, 2007) was geselecteerd als openingsfilm van het festival.
- 3 A. van Alphen, *Schaduw en spel: herbeleving, historisering en verbeelding van de Holocaust*, NAI Uitgevers, Rotterdam 2004, p. 8-9.
- 4 In zijn oratie 'Weg van het trauma' (2007) stelt hoogleraar psychotraumatologie Rolf J. Kleber dat relatief weinig personen die traumatische ervaringen hebben daadwerkelijk lijden aan deze stoornis; lang niet iedereen ontwikkelt pathologie. Bij sommige personen kunnen de emotionele gevolgen van een trauma in de loop van enkele maanden verdwijnen. Anderen daarentegen hebben langduriger te lijden onder een traumatische ervaring. Zie: R.J. Kleber, 'Weg van het trauma: oratie uitgesproken bij aanvaarding van het ambt van bijzonder hoogleraar Psychotraumatologie aan de Universiteit Utrecht op 9 februari 2007', Utrecht, Universiteit Utrecht 2007, p. 5. ([http://www.research.arq.org/publications/files/oratie\\_symposium\\_2007.pdf](http://www.research.arq.org/publications/files/oratie_symposium_2007.pdf)).
- 5 E. van Alphen, *Caught by history, Holocaust effects in contemporary art, literature and theory*, Stanford University Press, Londen 1998, p. 41-43.
- 6 Van Alphen, *Caught by history*, p. 44-45.
- 7 D. Laub, 'Truth and testimony: the process and the struggle', in: C. Caruth (red.), *Trauma: explorations in memory*, The John Hopkins University Press, Baltimore/Londen 1995, p. 68.
- 8 M. Rothberg, *Traumatic realism: the demands of Holocaust representation*, University of Minnesota Press, Minneapolis/Londen 2000, p. 133.
- 9 E. van Alphen, *Schaduw en spel: herbeleving, historisering en verbeelding van de Holocaust*, NAI Uitgevers, Rotterdam 2004, p. 20.
- 10 B.A. van der Kolk & O. van der Hart, 'The intrusive past: The flexibility of memory and the engraving of trauma', *American Imago*, 48(2), 1991, p. 425-454; also in: C. Caruth (Ed.), *Trauma: Explorations in memory* (pp. 158-182), p. 176.
- 11 fragment WALTZ WITH BASHER trailer: <http://youtu.be/CoM-L62peIo>
- 12 C. Caruth (red.), *Trauma*.
- 13 J. Walker, *Trauma cinema: documenting incest and the Holocaust*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles/Londen 2005, p. xix.
- 14 Van Alphen, *Schaduw en spel*, p. 37.
- 15 B. Nichols, *Introduction to documentary*, Indiana University Press, Bloomington/Indianapolis 2001, p. 99-100.
- 16 F. Kessler, 'Fakt oder Fiktion? Zum pragmatischen Status dokumentarischer Bilder', in: *Montage/AV*, 2, vol. 7, 1998, p. 71.
- 17 A. Bazin, 'The ontology of the photographic image', in: L. Braudy & M. Cohen (red.), *Film theory and criticism: introductory readings*, Oxford University Press, New York/Oxford 1999, p. 195-199.
- 18 Peter Wollen (1969) legde als eerste een verband tussen Bazins theorie en het idee van de index van Peirce. Zie: P. Rosen, *Change mummified: cinema, history, theory*, University of Minnesota Press, Minne-

- apolis/Londen 2001, p. 18. Evenals Rosen verwijs ik in dit artikel voornamelijk naar het gebruik van het concept door Bill Nichols, omdat hij het direct in verband brengt met non-fictie- en de documentairefilm.
- 19 Rosen, *Change mummified*, p. 233.
  - 20 C. Plantinga, *Rhetoric and representation in nonfiction film*, Cambridge University Press, Cambridge 1997, p. 64.
  - 21 B. Nichols, *Representing reality: issues and concepts in documentary*, Indiana University Press, Bloomington/Indianapolis 1991.
  - 22 Philip Rosen stelt dat hij de afhankelijkheidsrelatie tussen teken en referent noodzakelijk acht voor documentairefilm. Alleen de indexicale relatie tussen fotografisch beeld en gefotografeerd object vormt weliswaar onvoldoende basis voor de documentaire met zijn aanspraken op de fysieke werkelijkheid, maar de aanwezigheid van het indexicale beeld acht hij een essentiële voorwaarde: '(...) representational indexicality itself never results in a strong form of knowledge, and hence is only a *precondition* for documentary [mijn cursivering]. Uit: Rosen, *Change mummified*, p. 246.
  - 23 Zie: B. Ashbee, 'Animation, art and digitality: from termite terrace to motion painting', in: M. Thomas & F. Penz (red.), *Architectures of illusion: from motion pictures to navigable interactive environments*, Intellect, Bristol/Portland 2003, p. 1-50; M. Furniss, *Art in motion: animation aesthetics*, John Libbey & Company Pty Ltd, Londen/Parijs/Rome/Sydney 1998.
  - 24 Een uitzondering hierop is wanneer er direct op de filmstrip wordt gekrast, geëts, getekend of geschilderd zoals onder meer animator Len Lye deed voor *IN A COLOUR BOX* [fragment: <http://youtu.be/T3yioffmJ4Y>] (1935), en Caroline Leaf voor *TWO SISTERS* [fragment: [http://www.nfb.ca/film/two\\_sisters](http://www.nfb.ca/film/two_sisters)] (1991).
  - 25 S. Rowley, 'Life reproduced in drawings: preliminary comments upon realism in animation', in: *Animation Journal*, vol. 13, 2005, p. 66.
  - 26 P. Wells, 'The beautiful village and the true village: a consideration of animation and the documentary aesthetic', in: *Art & design magazine*, vol. 12, 1997, p. 40.
  - 27 Ibidem.
  - 28 [Fragment 'This is not a lovesong': <http://youtu.be/2TjISUURC5A>]
  - 29 N. Carroll, 'Nonfiction film and postmodernist skepticism', in: D. Bordwell & N. Carroll (red.), *Post-theory: reconstructing film studies*, University of Wisconsin Press, Wisconsin 1996, p. 283-306.
  - 30 D. Linssen, 'Ari Folman over WALTZ WITH BASHIR. De chronologie van genocide', in: *Filmkrant*, november 2008; <http://www.filmkrant.nl/av/org/filmkran/archief/fk304/folman.html> (geraadpleegd 25-06-2012).
  - 31 P. Wells, *Understanding Animation*, Routledge, Londen/New York 1998, p. 27-28.
  - 32 Zie 'Production notes' en 'Interviewees' op de WALTZ WITH BASHIR-website: <http://waltzwithbashir.com/film.html> (geraadpleegd 25-06-2012).
  - 33 Presskit WALTZ WITH BASHIR.
  - 34 P.K. Denslow, 'What is animation and who needs to know?: an essay on definitions', in: J. Pilling (red.), *A reader in animation studies*, John Libbey & Company, Londen etc. 1997, p. 2.
  - 35 L. Manovich, 'Digital cinema and the history of a moving image', in: P. Simpson, A. Utterson & K.J. Shepherdson (red.), *Film theory: critical concepts in media and cultural studies* volume I, Routledge, Londen/New York 2004, p. 290.
  - 36 J.P. Ekker, 'Tekenen wat niet verfilmd kan worden', in: *de Volkskrant*, 24 november 2007; D. Linssen, 'IDFA toont vernieuwing documentaire', in: *NRC Handelsblad*, 22 november 2007; (geraadpleegd 25-06-2012); [http://vorige.nrc.nl/kunst/articler855066.ece/IDFA\\_toont\\_vernieuwing\\_documentaire](http://vorige.nrc.nl/kunst/articler855066.ece/IDFA_toont_vernieuwing_documentaire).
  - 37 Wanneer we kijken naar de onderwerpen van de geanimeerde documentaires die werden vertoond op het IDFA 2007, valt op hoeveel films aan dit kenmerk voldoen. *A IS FOR AUTISM* (Tim Webb, 1992) bijvoorbeeld gaat over de beleevingswereld van autistische kinderen en volwassenen; in *ABDUCTEES* (Paul Vester, 1995) komen verschillende personen aan het woord die beweren te zijn ontvoerd door buitenaardse wezens.
  - 38 Een beeld dat telkens terugkeert bij Folman is de herinnering [fragment: [http://youtu.be/wgZ\\_qA88Kno](http://youtu.be/wgZ_qA88Kno)] waarin hij met andere militairen in zee dobbert en ze vervolgens gezamenlijk het strand op lopen. Wanneer hij deze herinnering voorlegt aan de oud-soldaat die op dat moment bij hem zou zijn geweest, ontkent deze dat die gebeurtenis heeft plaatsgevonden.
  - 39 Caruth, *Trauma*, p. viii.
  - 40 Caruth, *Trauma*, p. 9.
  - 41 Caruth, *Trauma*, p. 151.

- 42 Caruth, *Trauma*, p. 153.
- 43 M.G. Levine, 'Necessary stains: Art Spiegelman's *Maus* and the bleeding of history', in: D.R. Geis (red.), *Considering Maus: approaches to Art Spiegelman's 'survivor's tale' of the Holocaust*, University of Alabama Press, Tuscaloosa/Londen 2003, p. 71.
- 44 Caruth, *Trauma*, p. viii.
- 45 Walker, *Trauma cinema*, p. 4.
- 46 Walker, *Trauma cinema*, p. 19.
- 47 Wells, *Understanding animation*, p. 24-25.
- 48 S. DelGaudio, 'If truth be told, can 'toons tell it? Documentary and animation', in: *Film History*, 2, vol. 9, 1997, p. 192.
- 49 [fragment: <http://youtu.be/NZqKwgAGa0U>]
- 50 J. Decabooter, 'Het gekwetste geheugen van Ari Folman. WALTZ WITH BASHIR', in: *Filmmagie*, nr. 587, september 2008, p. 16.
- 51 Van Alphen, *Schaduw en spel*, p. 46-55.
- 52 De geanimeerde documentaire SILENCE [fragment: <http://youtu.be/3VdxIR2rJSQ>] (Sylvie Bringas & Orly Yadin, 1998) is een ander indrukwekkend voorbeeld van de wijze waarop (associatieve) metamorfoses op indringende wijze verbeelden hoe trauma zich op verschillende momenten en in verschillende hoedanigheden blijft opdringen aan de belevingswereld van het traumaslachtoffer.