

bemide) *Triomfeerende Min* getuigen van het doorzettingsvermogen en de kwaliteit van de muziekwetenschap in onze contreien, die vooral het laatste decennium een hoge, internationale vlucht hebben genomen dankzij initiatieven als deze. Als stimulans voor de bezielende activiteiten van de beide Alamires zou de laatste zin uit *De triomfeerende Min* kunnen dienen: 'Maakt deze blyde maar al 't aardryk door bekennt', waarbij ik de suggestie meegeef om de tekst bij *Magister X* in vele talen om te zetten!

*Ignace Bossuyt*

## Eindnoten:

- (1) Zie, over de Alamire Foundation, I. Bossuyt, 'The Alamire Foundation. International Centre for the Study of Music in the Low Countries', in: *The Low Countries. Arts and Society in Flanders and the Netherlands. A Yearbook*, Stichting Ons Erfdeel, 1994-95, p. 297-298.
- (2) Ref.: Johan Van Cauwenberghe / Capilla Flamenca, *Magister X. Een fictief verhaal van een Vlaams polyfonist*, Alamire Muziekuitgeverij, Peer, 1996, 45 blz. (ISBN 906853 111 5) - CD LUG 03
- (3) Recente publicaties zijn: *Anthologie van muziekfragmenten uit de Lage Landen (Middeleeuwen-Renaissance). Polyfonie, monodie en leesteenfragmenten in facsimile* (ed. Ed Schreurs, Leuven-Peer, 1995) en het eerste jaarboek van de Alamire Foundation, met de referaten van het in 1994 in Antwerpen gehouden Orlandus Lassus-colloquium (*Orlando Lassus and his Time. Colloquium Proceedings Antwerpen 24-26.08.1994*, ed. I. Bossuyt, E. Schreurs en A. Wouters, Peer, 1995).
- (4) Dirck Buysero en Carel Hacquart, *De Triomfeerende Min. Vredespel. Gemengt met Zang- en Snaarenspeel, Vliegwerken, en Baletten*. 1680, uitg. door Pieter Andriessen en Tom Sprengers, Alamire Foundation-Alamire Muziek-uitgeverij, Leuven-Peer, 1996, 79 blz.

## Film

### De manipulatie van de werkelijkheid in de documentaire

De allereerste filmbeelden waren documentair van aard. De gebroeders Lumière filmden een aanstomende trein of een familietafereeltje. Onthutste toeschouwers stelden vast dat daar op die bewegende beelden De Werkelijkheid was vastgelegd. Dit wonder liet geen twijfel toe. Maar is de werkelijkheid op een eenduidige manier vast te leggen? Bestaat er zoiets als een objectieve werkelijkheid?

De filmwerkelijkheid is in wezen geabstraheerd, door de filmer ontleend aan de wereld om hem heen en bewerkt met het doel deze beter begrijpbaar en herkenbaar te maken. Want als de mens wil overleven, dan moet hij afzien van de chaotische veelheid van die wereld, zijn natuurlijke selectie-vermogen aan het werk zetten en leren abstraheren. En dit nu bepaalt in hoge mate het werk van documentaire filmmakers die, gelegitimeerd door het motto 'Niemand sieht das Ganze' uit het door hen waargenomene een keuze te maken.

Voor de Eerste Wereldoorlog was het geloof in de waarheid van filmbeelden nog ongeschokt. Al snel na de komst van de cinematografie werden in Nederland zogeheten 'actualiteiten' gemaakt. Vooral door Willy Mullens die aan het eind van de vorige eeuw samen met zijn broer Albert een reisbioscoop exploiteerde. Mullens' oprechte, simpele film-journaals evolueerden tot commercieel succesvolle documentaires, veelal gemaakt in opdracht van de overheid. En niemand brak er zich het hoofd over of de aanwezigheid van die man met zijn camera de werkelijkheid die hij zo argeloos registreerde mogelijk vertekende.

Wel had de overheid snel in de gaten dat het jonge medium een belangrijke propagandistische rol kon spelen. Censuur van de beelden was de eerste stap, manipulatie de tweede. In Mullens' leger- en vlootfilms *Holland neutraal* en *Onze vloot* (1916) ontbraken bijvoorbeeld beelden van verkleumde dienstplichtigen in de modder, hetgeen tot krachtige protesten leidde van SDAP (Sociaal Democratische Arbeiders Partij) en anti-militaristen. Hier en daar stak de eerste argwaan de kop op. Maar het grote publiek bleef elk filmbeeld accepteren als de vastgelegde werkelijkheid.

In de Tweede Wereldoorlog werden speel-filmmakers uit Hollywood aangetrokken om het ongewone gewoon te doen lijken. Zo regisseerde Roy Boulting de film *Desert Victory* en Frank Capra de serie *Why We Fight*. Een medewerker van Capra merkte op: 'De zogenaamde documentaire film-methode is de meest gearticuleerde fase binnen het vermogen van film als propagandamiddel. Het wordt geaccepteerd als waar, omdat de camera op de werkelijkheid wordt gericht en niet op acteurs die een afspiegeling van de realiteit geven'.

De tactiek bleef dezelfde maar de methode werd brutaler en geraffineerder. Zoals Nenad Pejic, tot 1992 hoofd programmering van Sarajevo televisie, duidelijk aantoonde met een enkele anekdote uit vele: 'Terwijl televisie-zenders overal ter wereld tienduizenden vluchtelingen lieten zien die een Bosnische stad ontvluchtten na zware bombardementen en

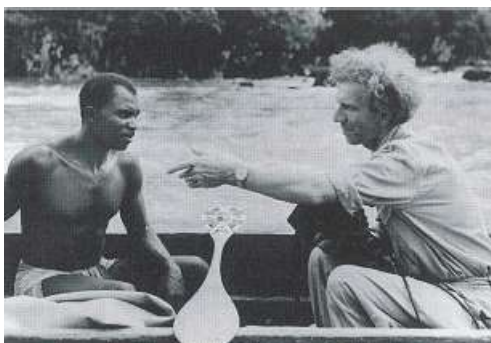
oorlogsmisdaden door Servische troepen, gebruikte de Servische televisie dezelfde beelden om aan te tonen dat de mensen op weg terug naar huis waren nadat het Servische leger de stad had bevrijd!

Door de technologische ontwikkeling naar mobiele, lichtgewicht apparatuur kon in rechtstreekse verslagen de illusie van een niet-gemanipuleerde werkelijkheid gewekt worden. Zeker op de televisie is de grens tussen reportage en documentaire vervaagd. Slechts een enkele roepende in de woestijn blijft volhouden dat de documentaire meer wil dan het uitsluitend rapporteren van een gebeurtenis.

Sterker dan ooit zijn 'suspicious minds' nodig. Want er was met uitzondering van Vietnam in deze eeuw geen enkel oorlogconflict waarin filmmakers ongehinderd hun werk konden doen. Toch zien nog steeds veel kijkers in een gecreëerd beeld de werkelijkheid, hetgeen niet alleen door oorlogvoerende naties wordt uitgebuit maar ook door filmmakers zelf. Het voorbeeld van Leni Riefenstahls *Triumph des Willens* (1934), het suggestieve verslag van een massale nazi-bijeenkomst, mag duidelijk zijn, maar ook in de documentaire *Battle Of The Somme* uit 1916 zijn al volop geënceneerde scènes gestopt, terwijl de film wordt gezien als een realistische weergave van de loopgravenoorlog.

Naast de vertekening van de werkelijkheid in oorlogstijd zijn er de minder evidente voorbeelden van manipulatie (in tijden van relatieve rust). Zo liet de gerespecteerde documentarist Robert Flaherty voor zijn film van *Man Of Aran* uit 1934 de bewoners van een eiland voor de Ierse kust in een klein bootje met een harpoen op haaienjacht gaan, terwijl zij deze primitieve methode al een halve eeuw eerder hadden afgezworen.

In feite heeft altijd de definitie gegolden die de Schotse documentaire filmer John Grierson - grondvester van de Britse documentaire uit de jaren dertig en veertig - gaf van zijn vak: 'Documentaires maken is het creatief omgaan



Herman van der Horst 'regisseert' zijn werkelijkheid.

met de werkelijkheid'. En het hangt maar van de scrupules van de filmer af tot hoever de creativiteit gaat.

Bijna geen enkele documentarist pretendeert nog een objectieve werkelijkheid te tonen. Joris Ivens sprak al in de jaren dertig: 'Bij authenticiteit alleen is geen waarheid, men moet een verdieping van de waarheid bij het filmen weten te vinden. Het feit dat een rivier mooi is en van links naar rechts stroomt, zegt niets naders over die rivier - het gaat erom hoe diep hij is en of vissen er gelukkig in zijn'.

Bij het zoeken naar de waarheid werd deze filmmaker, als vele anderen voor en na hem, regelmatig overmand door een drang tot manipulatie in esthetische zin. Tijdens het opnemen van *Regen* in 1929 schreef hij zijn co-regisseur Mannus Franken: 'De camera is me te machtig bijna'. En ruim een maand later: 'Ik zal mijn camera-wellust wat temmen'. Voor alles was Ivens bezig met 'een zuivere, eerlijke vormgeving' van zijn eigen ideeën. Daartoe experimenteerde hij enige tijd met de Ik-film, opgenomen met een subjectieve camera. In *Regen* laat hij 'de toeschouwer' fietsen, in *De Zuiderzeewerken* volgt de camera de beweging van arbeiders en loopt als een van hen met ze mee. In het verlengde hiervan ligt zijn opmerking tijdens het maken van *Borinage*: 'Mijn camera wordt verlegen bij het zien van deze ellende'.

Naast deze letterlijke en Ivens' ideologische subjectiviteit of het meer gewetenloze op-

portunisme van het staatsbelang, is er ook nog zoiets als een religieuze creativiteit in het omgaan met de werkelijkheid. Zo werd in 1934 door filmmaker Jan Hin een Roomsch-Katholieke Filmstudio gesticht met het doel 'met het zelf vervaardigen van goede films een stuk lekenapostolaat te vervullen'. Men hoopte als het ware 'op overtuigende wijze te demonstreren hoe de katholieke moraal beleefd diende te worden' en de toenmalige bisschop van Den Bosch was niet te beroerd om 'gaarne een geestelijke als censor aan te stellen'.

Het doet denken aan de behartenswaardige woorden van Frederic Wiseman, regisseur van gerenommereerde Amerikaanse documentaires als *Law And Order*, *Hospital*, en *Near Death*: 'Objectiviteit bestaat niet. Ieder aspect van filmmaken is manipulatie: de keuze van het onderwerp, het camerastandpunt, de lens, de lengte, de montage. Hoe kun je over objectiviteit spreken? Het bedrog van de documentaire schuilt niet in de tegenstelling objectief-subjectief. Die schuilt in het vertekenen van het materiaal om het in te passen in een vooropgestelde ideologische visie'.

Tot op zekere hoogte golden deze woorden ook roemruchte voorgangers van de Hollandse Documentaire School als Bert Haanstra en Herman van der Horst. Hun bedrog is weliswaar klein en niet gepleegd vanuit een ideologie of religie, maar toch werd hun camera wel degelijk gestuurd door het wederopbouw-optimisme en vooropgezette uitgangspunten. Hoewel Bert Haanstra in zijn documentaire *Alleman* (1963) een ultieme objectiviteit leek te bereiken met een voor het eerst gebruikte verborgen camera, merkte schrijver Anton Koolhaas terecht op: 'Elke filmer moet denken in beelden om een wereld te scheppen die de bestaande documenteert, maar Haanstra wordt vaak door de beelden die hij voor ogen heeft geïnspireerd om een wereld te zoeken die deze beelden documenteert'.

De filmmaker vond deze wereld vooral via Poedowkins stelling: 'De grondslag van de filmkunst is de montage'. Maar ook in ander opzicht ging de filmmaker ver in een optimale documentatie van zijn gezochte wereld. Zo liet hij zich voor een treffend beeld van de kust-vloedlijn in *De stem van het water* (1966) aan een helicopter binden met een camera in de hand. De communicatie met de piloot mislukt. De filmmaker tolde machteloos als een dolle rond en staakte zijn pogingen. Een gebroken man, omdat demoraliserende praktische omstandigheden het verhinderden een ideaalbeeld van de vloedlijn vast te leggen.

Herman van der Horst liet zich in storm op zee met een camera aan de mast van een vissersboot vastbinden om overtuigende beelden te kunnen maken van een hard bestaan. Of wachtte voor een poëtisch portret van een stad uren, nee dagen op het wegvliegen van een duif die als vastgenageld op een dakgoot zat. Films als *Amsterdam* (1964) of *Toccata* (1968) verwijzen door zijn manipulatie naar een ver verleden in plaats van naar de werkelijkheid waarin hij leefde. 'Liever creëerde hij een streng geregisseerde eigen wereld', aldus zijn collega Hans Keller in zijn filmportret van de illustere voorganger.

Een andere vorm van manipulatie beoefent Johan van der Keuken, een filmmaker die zich zonder omhaal in zijn films presenteert als betrokken partij die in zijn documentaire werk 'aan de werkelijkheid een moment van abstractie hoopt te ontfutselen' en in zijn fictiefilms tracht 'een documentaire werkelijkheid te betrappen'. Voortdurend manifesteert hij zich als een zoekende geest die in zijn films zelf de werking van zijn beelden ter discussie stelt. In *Het oog van de put* (1988) kijkt een Indiase bedelaar de camera en daarmee de kijker langdurig strak aan, waarmee Van der Keuken beoogt 'de conventie te doorbreken van een werkelijkheid die daar alleen maar ter consumptie ligt zonder iets terug te kunnen doen'.

En nog altijd gaat het bij de documentaire om de menselijke interpretatie van de realiteit, om het creatief omgaan met de werkelijkheid. De verwarring is alleen groter geworden naarmate het begrip 'documentaire' meerduidiger werd. Het voornaamste kenmerk van de nieuwe documentaire traditie is dat het geen specifieke kenmerken heeft. Van televisie-reportages tot hoogstpersoonlijke impressies tot met fictie en archiefmateriaal verrijkte beschouwingen of found footage-films vallen onder de noemer 'documentaire'. En soms, zoals bij het op ware gebeurtenissen gebaseerde docu-drama *In naam der wet* (1991) van Barbara den Uyl, ontdekt een medewerker: 'Het navrante is dat de werkelijkheid veel meer op fictie lijkt dan we zouden willen geloven'.

Gerdin Linthorst