

Beelden zonder overredingskracht

François Stienen Zelden zal een film zo geroemd zijn om zijn stijl als gelaakt om zijn expliciete, politieke boodschap als de documentaire *Fahrenheit 9/11* van de Amerikaanse filmmaker Michael Moore. Moore positioneert zich als filmmaker in een rijke traditie van documentaires op het raakvlak van kunst en engagement.

‘Dit is voor je film, niet voor de boodschap ervan’, benadrukte juryvoorzitter Quentin Tarantino toen hij vorig jaar de Gouden Palm in Cannes uitreikte aan Michael Moore, voor zijn documentaire *Fahrenheit 9/11*. Een vreemde toelichting van de man die volgens zijn fans de speelfilm, zowel cinematografisch als inhoudelijk, naar een hoger plan getild heeft.

Tarantino geeft met zijn statement natuurlijk blijk van een klassieke misvatting. Alleen in een van die zeldzame gevallen, veel zeldzamer dan algemeen wordt aangenomen, wanneer vorm en inhoud een noodzakelijke twee-eenheid vormen, is er sprake van een kunstwerk. In dat ultieme geval vloeien beide elementen noodzakelijk uit elkaar voort, de ene component dicteert en inspireert de andere, in een cyclisch proces. Film en boodschap zijn dan niet te scheiden, hoe onwelgevallig je de politieke strekking ook is. In *Fahrenheit 9/11* wordt een actuele en urgente stellingname gecombineerd met een eigenzinnige,

visuele stijl die de film eerst tot het gespreks-onderwerp van het festival, en later tot media-item van het jaar maakte.

Documentaires winnen doorgaans niet de hoofdprijs van het meest prestigieuze filmfestival ter wereld. In Cannes bekroont men veelal speelfilms die thematisch en cinematografisch verrassend of vernieuwend zijn. En misschien maakte Tarantino zijn misstap ook wel omdat hij onvoldoende thuis is in een filmgenre dat vanaf het allereerste begin opereert op de grens van journalistiek en kunst, altijd de balans zoekend tussen informeren en interpreteren, en de laatste jaren niet zelden de kijker meesleurend naar het schemergebied waar feiten, ficties en fakebeelden moeilijk van elkaar te onderscheiden zijn.

Profeten, advocaten en katalysatoren
In het standaardwerk *Documentary, a history of the non-fictional film* (1993) beschrijft Erik

Barnouw op verhelderende wijze de verschillende posities die makers van documentaires in de loop der tijd hebben ingenomen. Van de 'profeet' Louis Lumière uit de beginjaren, aan het einde van de negentiende eeuw, via de 'advocaat' John Grierson in de jaren dertig, tot de provocerende 'katalysator' Jean Rouch, die met *Chronique d'un été* (1961) aan de basis stond van de befaamde *cinéma vérité*-stroming.

Rouch is in relatie met Moore misschien wel een sleutelfiguur. Zijn aanpak was revolutionair in de wijze waarop hij de realiteit bespeelde, namelijk door antwoorden uit te lokken en actief te participeren tijdens de opnamen van de film. In *Chronique d'un été* zien we hoe een interviewster in Parijs mensen op straat aanklampt en persoonlijke vragen stelt, zoals 'bent u gelukkig'. De documentairemaker was in Rouch' optiek niet langer een objectieve waarnemer, eerder een betrokken provocateur. Alleen door kunstmatig in te grijpen in de werkelijkheid kon de waarheid boven tafel komen. Het is een extreem ideaal, dat door makers eigenlijk maar zelden op vergelijkbare wijze in praktijk wordt gebracht. Dit ondanks de vermeende populariteit van *cinéma vérité*. Meestal is er eerder sprake

van *direct cinema*, een in feite tegenovergestelde benadering waarbij de maker zich volstrekt passief opstelt en als een zogenaamde *fly on the wall* de werkelijkheid 'slechts' registreert.

Een groot aantal documentairemakers, onder wie zeker ook Moore, is verder schatplichtig aan de misschien wel belangrijkste theoreticus op het gebied van de documentaire, de legendarische John Grierson (1898–1972). Deze van origine Schotse documentairemaker

De documentaire is een filmgenre dat vanaf het allereerste begin opereert op de grens van journalistiek en kunst

was in de jaren dertig een onvermoeibaar en veelzijdig pleitbezorger voor de documentaire als de nieuwe en vitale kunstvorm. Grierson hield er daarbij uiterst sociaal-revolutionaire ideeën op na. Hij was een idealist voor wie films het onrecht in de wereld moesten bestrijden en iets goeds moesten bewerkstelligen. 'Ik zie de cinema als mijn spreekgestoelte', stelde hij onomwonden en het woord propaganda bezorgde hem geen nare smaak in de mond.

Zijn film *Drifters* (1929) is een indrukwekkend en meesterlijk gemonteerd portret van het harde bestaan van een groep haringvisseren. Door het feit dat eenvoudige werklieden voor het eerst in de Britse filmgeschiedenis als helden werden afgebeeld, kreeg de film een volgens Barnouw 'bijna revolutionaire impact'.

Griersons invloed op de ontwikkeling van de documentaire kan moeilijk overschat worden. Zijn omschrijving van de documentaire als '*the creative use of actuality*' is waarschijnlijk de

bekendste en meest aangehaalde definitie van het genre. Al verschillen de meningen over hoe zij geïnterpreteerd dient te worden: sommige critici vinden het bijvoorbeeld een te algemene en daarom betekenisloze definitie. Michael Moore is daarentegen als geen ander een representant van de categorie documentairemakers die de formulering *'the creative use of actuality'* zo letterlijk mogelijk tracht toe te passen. Geconfronteerd met een actuele, hem verontrostende, maatschappelijke werkelijkheid, gebruikt hij alle hem beschikbare middelen om de achterliggende waarheid op zo origineel mogelijke wijze te doorgronden en te duiden.

Nederlands engagement

Voor Joris Ivens (1898–1989), de controversiële grondlegger van de Nederlandse documentaire, de man ook naar wie de hoofdprijs van het internationaal toonaangevende IDFA is vernoemd, behoorde zowel kunst als engagement tot het wezen van zijn roemruchte oeuvre, hoe men over zijn communistische sympathieën ook moge denken.

Ivens begon zijn carrière als filmmaker met een primair kunstzinnige inslag. Korte films als *De brug* (1918) en *Regen* (1929) zijn visuele hoogstandjes die hem internationale erkenning opleverden en een plek tussen de experimenterende kunstenaars uit de beginjaren van de film. Onder hen makers als Fernand Leger en Walter Ruttmann, die film als een beeldend medium benaderden. 'Schilders' waren het, volgens de eerder genoemde Barnouw, die speelden met vormen, ritmes en met licht en schaduw.

Pas later ontroppte Ivens zich tot een activist met links-radicalen voorkeuren. Zo was de politieke heisa die ontstond rond zijn film *Indonesië roept*, uit 1946, over de hele wereld voorpaginanieuws. In die documentaire nam hij het op voor de toen naar zelfstandigheid hunkerende Indonesiërs. Nederlandse kranten

noemden Ivens een verrader en de Nederlandse regering hield zwaar ontstemd enige tijd zijn paspoort achter.

Tot in zijn tenen geëngageerd was zeker ook de in 2001 overleden documentairemaker Johan van der Keuken, in wiens inborst de politieke idealist en de beeldend kunstenaar voortdurend om voorrang streden. Met films als *I love \$* (1986) en *Het oog boven de put* (1988) toonde hij aan dat een symbiose van beide karaktertypen tot opzienbarende films kan leiden.

Navelstaanderij

Over de al dan niet aanwezige maatschappelijke betrokkenheid van de huidige generatie Nederlandse documentairemakers is de laatste jaren nogal wat te doen geweest. Toen het IDFA in 2002 een discussieavond organiseerde met als motto 'De wereld staat in brand, maar zit daar wel een documentaire in', vlogen de aanwezige Nederlandse documentairemakers en de vertegenwoordigers van fondsen en omroepen elkaar in de haren.

Het gemis aan Nederlandse documentaires die een maatschappijkritische stellingname verwoorden en verbeelden, werd door iedereen wel erkend, maar over de oorzaak liepen de meningen nogal uiteen. Volgens de makers lag de schuld bij de omroepen die het niet zouden aandurven om politieke films te produceren. Marijke Jongbloeds vergevorderde plan voor een film over Pim Fortuyn werd volgens haar op het allerlaatste moment afgeblazen. Barbara den Uyl verklaarde die avond dat ze niet eens meer de moeite had genomen om een plan in te dienen over de omwentelingen in het politieke klimaat in Nederland. Ze verwachtte hiervoor toch geen geld te ontvangen.

Lijnrecht tegenover deze constatering stonden de opvattingen van de vertegenwoordigers van de omroepen en fondsen. Volgens de aanwezige Raymond van den Boogaard, lid van de documentaire adviescommissie van het Neder-

lands Fonds voor de Film, zouden er nauwelijks voorstellen voor politieke documentaires worden ingediend. Hij ging zelfs zover Nederlandse documentairemakers te verwijten dat ze geen risico's meer durven te nemen en uitsluitend 'knusse, esthetische films' maken. Het kwam die avond niet meer goed tussen beide partijen.

Een jaar later werd het vuurtje nog eens flink opgestookt door een artikel in *Vrij Nederland*, waarin Kees Rijninks, hoofd documentaire van het Nederlands Fonds voor de Film, en Ally Derks, directeur van het IDFA, aan het woord kwamen. Met name Derks' uitspraak dat Nederlandse documentairemakers uitblonden door 'navelstaarderij' zou nog lang, eigenlijk tot op heden, blijven nagalmen.

Er gaapt onmiskenbaar een gigantische kloof tussen een film als *Jo de Roo* – een portret van een oud-wielrenner – en *Stand van de maan* – een documentaire over de Indonesische samenleving en tevens winnaar van de Joris Ivens Award. Het zijn twee willekeurig gekozen Nederlandse films die vertoond werden op het afgelopen IDFA. Navelstaarderig zijn ze niet te noemen, maar evenmin geëngageerd, in de zin dat er een uitgesproken stellingname tot uitdrukking wordt gebracht. Nederlandse documentairemakers lijken zich over het algemeen eerder te laten inspireren door hun persoonlijke passies en interesses – met een lichte voorkeur voor exotische landen en excentrieke (muziek-)persoonlijkheden – dan door actuele, politieke onderwerpen. Een houding die door Jos de Putter in het filmnummer van *Boekman* (2004) aldus verdedigd werd: 'Je moet geen films maken omdat de wereld in brand staat, je moet filmen omdat je zelf ergens vlam voor hebt gevat.'

De (internationale) politiek komt echter wel degelijk regelmatig aan bod in Nederlandse documentaires, getuige films als *The making of a new empire* (Jos de Putter, 1999, over een Tsjetsjeense warlord), *Ford Transit* (Hany Abu-Assad, 2002, over het Palestijnse conflict) en

Kamp Vught (Sarah Vos, 2003, over minderjarige illegalen). Politiek geïnspireerd was zeker ook *Submission, part I* (2004), de veelbesproken film van Theo van Gogh en Ayaan Hirsi Ali. Van Gogh vond het zelf 'geen artistiek meesterwerk', wat natuurlijk een understatement van de eerste orde is. Door de moord op Van Gogh kreeg dit slechts tien minuten durende filmische 'pamflet' uiteindelijk een politieke lading die de pathetische inhoud en belabberde vormgeving ervan naar de achtergrond verdroog. Het is trouwens nog maar de vraag of de moordenaar de film überhaupt gezien heeft.

In feite is *Submission* eerder een soort non-film te noemen. Bedenker en inspirator Hirsi Ali heeft noch een vooropleiding, noch talenten als filmmaakster, en over haar gebruik van een film voor politieke doeleinden valt te discussiëren. Volgens cultuurtheoreticus Barend van Heusden is Hirsi Ali zelfs een typisch voorbeeld van een actievoerder die in de politiek verzeild is geraakt. Zij gebruikt beelden volgens hem op oneigenlijke wijze om haar politieke actiepunten door te drukken. 'Het woord is niet voor niets het medium van de politiek. Met beelden kun je niet debatteren. Want een beeld is geen begrip', aldus Van Heusden.

Onvervalst stemadvies

Een geëngageerd filmmaker met de allure van Michael Moore hebben we in Nederland voorlopig niet. Moore verwierf in 2002 voor het eerst bekendheid bij een groter publiek met *Bowling for Columbine*. Deze al net zo succesvolle en veelbesproken voorganger van *Fahrenheit 9/11* is een satirische aanklacht tegen de Amerikaanse angstcultuur en hekelt de Amerikaanse manie voor wapens die mede de oorzaak was van het gruwelijke drama op de Columbine Highschool. *Bowling for Columbine* won wereldwijd talloze prijzen, waaronder de publieksprijs op het IDFA en een jaar later de Oscar voor beste documentaire.

Zijn intenties met *Fahrenheit 9/11*, de film die vorig jaar alle bezoekersrecords voor een documentaire brak, heeft Moore nooit onder stoelen of banken gestoken. Bush mocht niet tot president van Amerika herkozen worden. Punt uit. *Fahrenheit 9/11* is een politiek statement, van begin tot einde. Moore noemde zijn werkstuk zelf 'een *wake-up call* voor Democratische kiezers', een onvervalst stemadvies dus, waarschijnlijk de eerste en zeker de enige in zijn soort.

Het Amerikaanse filmtijdschrift *Cineaste* (herfst 2004) reageerde verrukt toen uit de enorme bezoekersaantallen bleek dat documentaires weer een belangrijke rol speelden binnen het nationale, politieke discours. '*Multiplex politics*' was het nieuwe label dat de redactie van het blad op dit soort films plakte.

Wat Moore nastreefde, was de Amerikaanse kiezer de ogen te openen. Hij hoopte dat ze aan de hand van zijn kritische vragen en onthullende beelden eindelijk zouden inzien wat voor doortrapte, hypocriete en leugenachtige figuur hun huidige president George W. Bush eigenlijk is.

Fahrenheit 9/11 is een twee uur lang durende caleidoscopische film. Een indrukwekkende potpourri van achter en onder elkaar door gemonteerde archiefopnames, nieuws-

Moore
kan
filmen
wat
hij wil,
hij zal
in een tv-
cultuur
domweg
geen
invloed
kunnen
hebben

beelden, interviews, animaties en zelf geschoten scènes, aan elkaar gepraat door een de kijker met vragen, bedenkingen, suggesties en extra feiten bestokende voice-over, de stem van Moore zelf. Moore is als documentairemaker een 'entertainer', een nieuwe typering die je aan de lijst van Erik Barnouw zou kunnen toevoegen.

Wat Moore boven alles motiveert in deze als eenmansguerrilla vormgegeven film is het onderuithalen van de twijfelachtige verklaringen van de aanslagen op 11 september 2001, die zijn regering, in ongekende eensgezindheid met opvallend kritiekloze media, naar buiten bracht. De mediawerkelijkheid die ze hem en de rest van het Amerikaanse volk sindsdien voorschotelt, ervaart hij als een droom, maar zeker niet als de befaamde *American dream*.

De film is op te vatten als een openlijk en bijna persoonlijk gevecht met de in Amerika almachtige massamedia. Moore is een Don Quixote van de beeldcultuur. Hij richt zijn lans op de 'mediazeepbel' die Amerika, nog sterker dan de rest van de wereld, in haar macht heeft. Zelf zei hij hierover in een interview: 'In onze film doen we aan demanipulatie, de Amerikaanse media bezondigen zich aan manipulatie. Zelfs het grootste leeghoofd beseft dat tv-journaals alleen dingen tonen die in het voordeel spreken van Bush, de rest komt nauwelijks aan bod.'

Los van de politiek correcte uitspraak van voorzitter Tarantino kan de beslissing van de jury in Cannes niet anders gezien worden dan een ultieme ode aan de documentaire als geëngageerde kunstvorm. Er spreekt de overtuiging uit dat het medium makers de mogelijkheid biedt om de retoriek en misleidende beeldtaal van machthebbers te ontmaskeren. Documentairemakers zouden, zo luidt ook de algemene overtuiging, in staat zijn om een kritisch kunstwerk te creëren dat niet alleen onze kunstzin prikkelt, maar vooral ook onze ogen opent.

François Stienen

is freelance filmjournalist, essayist
en tekstschrijver

Beeld- of woordcultuur

Moore heeft zijn doelstelling, zoals bekend, niet gehaald. Ondanks een ongekend grote media-aandacht voor *Fahrenheit 9/11*, met name in Amerika zelf, maar ook elders in de wereld, werd Bush herkozen.

De vraag waarom Moore niet slaagde in zijn opzet is in dit kader niet onbelangrijk en voert tot het wezen van film en tv als visuele communicatiemiddelen. Moores boodschap was helder, indiscutabel en voor Bush' reputatie ronduit vernietigend. Toch kwam hij bij de kiezers niet of onvoldoende over.

Zou het kunnen zijn dat beelden helemaal geen geëigend middel zijn om een rationeel keuzeproses te beïnvloeden? Kunnen beelden mensen eigenlijk wel op andere gedachten brengen? In een eerste reactie op *Fahrenheit 9/11* schijnt de befaamde Franse filmregisseur Jean-Luc Godard gezegd te hebben: 'Bush is minder slecht dan Moore denkt, en Moore is maar half zo intelligent; hij maakt geen onderscheid tussen een beeld en een tekst.' (Decabooter 2004)

Het epistemologisch wezenlijke verschil tussen 'het woord' en 'het beeld' vormt de kern van het verontrustende, nog immer actuele, boek *Amusing ourselves to death* (1985) van Neil Postman. Volgens Postman is de Amerikaanse samenleving verder dan enig andere samenleving gevorderd in een proces waarin het geschreven en gesproken discours vrijwel volledig wordt vervangen door een beelddiscours. Dit heeft volgens hem vergaande consequenties voor het intellectuele, en dus ook politieke, debat. Een nieuw medium als tv doet een beroep op andere intellectuele vaardigheden; het geeft een andere invulling aan wat intelligentie en wijsheid is en het vraagt om een andere invulling van het aanbod.

Postman: 'In een cultuur waarin het gedrukte woord dominant is, wordt het publieke discours gekarakteriseerd door een coherente, gestruc-

tureerde verzameling van feiten en ideeën.' In een tv-beeldcultuur zal, volgens hem, kennis noodzakelijk verworden tot een vorm van 'trivial pursuit', nieuws tot entertainment en politiek tot showbusiness. Het zijn misschien overbekende constatering, maar de vernietigende doorwerking ervan op het culturele en intellectuele niveau van een samenleving wordt nog steeds alom veronachtzaamd, gerelativeerd of zelfs ronduit ontkend.

Wanneer entertainment de maat voor alles is, spelen rationele argumenten op den duur geen enkele rol meer. Dan leidt een goed tv-programma of een confronterende documentaire hooguit tot applaus, maar niet tot kritische reflectie.

Moore kan dus filmen wat hij wil, hij zal in een tv-cultuur domweg geen invloed kunnen hebben. Zelfs niet wanneer zijn film in de bioscoop vertoond wordt.

Literatuur

- Barnouw, E. (1993) *Documentary, a history of the non-fictional film*. New York, Oxford: Oxford University Press.
 Postman, N. (1985) *Amusing ourselves to death*. Londen: Methuen.
 Decabooter, J. (2004) 'Fahrenheit 9/11 verhit de hele planeet'. In: *Film en Televisie*, nr. 543, 23.
 The editors (2004) 'Michael Moore's summer blockbuster'. In: *Cineaste*, fall 2004, 1.
 Twaalfhoven, A. (2004) 'Een venster op de werkelijkheid?'. In: *Boekman* 60, jrg. 16, 96-99.