

FILM ALS HISTORISCHE BRON

j.h.th. jansen

In 1898 schreef de Rus Boleslaus Matuszewski zijn brochure "Une nouvelle source de l'histoire (Création d'un depot de cinematographe historique)" naar aanleiding van de eerste filmvoorstellingen. Hij wees daarin vooral op het belang dat historici in de toekomst zouden gaan hechten aan films, bewaard in archieven. Allerlei zaken konden nu "uit eigen aanschouwing" door hen worden bestudeerd. Zijn enthousiasme, dat nu eindelijk ook voor historici een "objectief" registratiemiddel beschikbaar kwam, is niet alleen tekenend voor een tijd waarin het begrip "objectief" nog onbevlekt hoog in het vaandel van de wetenschappelijke geschiedbeoefening stond geschreven. Matuszewski kon niet voorzien dat deze eenvoudige uitvinding aanleiding zou zijn tot het ontstaan van één van de belangrijke industrieën in een moderne samenleving. De stormachtige ontwikkeling van deze maatschappelijke sector, die tegenwoordig dikwijls aangeduid wordt met de term "bewustzijns industrie" verliep niet langs de gewenste wetenschappelijke opvattingen maar volgens puur economische spelregels. Harde politiek-economische gevechten om octrooirechten, productie- en distributiemogelijkheden, monopolieposities, afzetgaranties zijn reeds in de eerste helft van deze eeuw duidelijk waar te nemen. Als gevolg van deze financieel-economische investeringen, werd van de film de grote uitvinding voor de reproduceerbare illusie gemaakt en werd zij niet het instrument voor de "wetenschappelijke objectiviteit" zoals Matuszewski had gehoopt.

In zijn artikel over de ontwikkeling van het Britse filmjournaal schrijft Nicolas Pronay hierover onder meer: "The fact that it was a novel form of amusement by optical illusions that commercial capital came to be applied to the development of film led to the initial primacy of those two forms of film which most particularly utilise its power to create illusions".(1) Door deze ontwikkeling veranderde het enthousiasme van de

historici (2) in een afwijzende apathie, een houding waarin zij werden versterkt nadat de film een propaganda instrument bij uitstek werd. Wat historici in het algemeen in dezen kan worden verweten, is niet zozeer dat zij schrokken van het ideologische aspect in een film, maar wel dat zij vasthielden aan de noodzakelijke 'objectiviteit' en vooral aan de authenticiteit van de filmopnamen en meenden dat alleen op deze wijze benaderd film als "bewijsstuk" kon worden gehanteerd. Andere waarderingsnormen, zoals die reeds lang werden toegepast bij de bestudering van bronnen uit de Middeleeuwen of uit een nog vroegere periode werden blijkbaar vergeten.

Maar deze verkeerde opvatting schijnt nog steeds niet te zijn uitgestorven. In 1962 gebruikt de Deense historicus Børge Outze twee foto's uit een filmfragment als bewijsstuk en komt van een koude kermis thuis. (3) Een controversieel punt in de Deense geschiedschrijving is dan nog steeds de vraag of de koning nu wel of geen afstand van zijn troon had moeten doen, na de capitulatie van Denemarken. Verdedigers van het besluit van de koning om ondanks de Duitse bezetting aan te blijven, komen met de theorie dat de Duitse legerleiding hoopte, dat de koning zou aftreden, zodat een Duitse militaire dictator kon worden aangesteld. In dit verband wordt dan wel eens de naam genoemd van de Duitse generaal Heinrich von Stülpnagel. Børge Outze publiceert in zijn standaardwerk twee foto's van een parade uit een filmfragment, waarop een onbekende Duitse generaal in luchtmachtsuniform voorkomt. Het draaiboek van de Deense documentaire, waarin het genoemde filmfragment voorkomt, dateert de opnamen op 9 april 1940. Outze's verdere naspeuringen, waarin hij ondermeer de 'onbekende' generaal door Duitse Bundeswehr-officieren liet 'identificeren', wees uit, dat het hier zou gaan om generaal Heinrich von Stülpnagel. Omdat diens aanwezigheid in

Denemarken op 9 april 1940 nergens in de beschikbare Duitse militaire bronnen werd genoemd, concludeerde Børge Outze, dat Von Stülpnagel op een uiterst geheim gehouden missie in Denemarken was; top-secret gehouden omdat hij was aangewezen als de toekomstige militaire dictator. Uit nader onderzoek van schriftelijke bronnen werd al gauw duidelijk dat Outze slordig te werk was gegaan. Uit de beschikbare foto's van Von Stülpnagel, een generaal van de infanterie, was af te leiden, dat de "onbekende generaal" in het geheel niet duidelijk was te identificeren. De grootste fout had Outze echter gemaakt bij zijn naspeuringen naar de herkomst van het filmmateriaal. Kritiekloos had hij aangenomen dat de datering 9 april 1940 van het filmmateriaal, door de Deense cineast Theidor Christensen juist was. Deskundigen bekend met archief-filmmateriaal konden echter al gauw vaststellen dat Christensen een compilatie had gemaakt van filmmateriaal afkomstig uit - ook in tijd - verschillende UFA-journaals. Het duurde echter nog tot 1976 voordat men in de archieven het betreffende filmfragment had teruggevonden en geïdentificeerd. Het ging om een filmfragment van een militaire parade in Kopenhagen op 20 april 1940, gehouden ter gelegenheid van de éénnenvijftigste verjaardag van Hitler. De "onbekende generaal" was de luchtmacht-generaal Kaupisch, opperbevelhebber van de Duitse troepen op dat moment. Het is een schoolvoorbeeld van het gevaar dat schuilt in het gebruiken van filmmateriaal als "bewijsstuk".

Ongetwijfeld verdient de historicus Outze blaam voor de wijze, waarop hij te werk ging, maar de cineast Christensen heeft, gelukkig voor de historici, nooit geprobeerd om te bewijzen, dat Von Stülpnagel op 9 april in Kopenhagen was geweest. Was dit wel het geval, dan hadden met een grote waarschijnlijkheid ook de archief-deskundigen geen oplossing kunnen bieden. Film als uiteindelijk product van een "editing"-proces is één van de meest onbetrouwbare instrumenten.

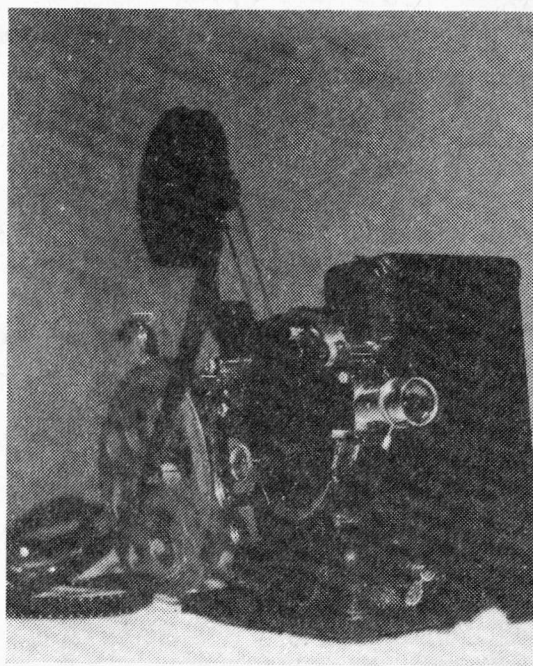
Gelukkig is na de jaren '50, voornamelijk onder invloed van de sociale wetenschappen, een meer zinvolle belangstelling voor de film te constateren. Na de aanvankelijke apathie of overwaardering is langzamerhand een evenwicht gevonden. Wel kan hierbij worden opgemerkt dat naast film ook andere bronnen "massaal" beschikbaar zijn. Documenten over de filmorganisaties, hun opvattingen en bedoelingen, de filmkritieken, het aantal bezoekers; het zijn gegevens die nog dikwijls moeilijk

toegankelijk zijn voor de onderzoeker, maar ze worden bewaard en zijn aanwezig.

drie benaderingen van film

De manieren waarop de historicus film kan gebruiken voor onderzoek zijn ruwweg in drie categorieën te verdelen. (N.B. tenzij anders vermeld, wordt onder "film" verstaan het uiteindelijk product dat ontstaat na het "editing"-proces)

1. Hij kan film zien als middel dat informatie geeft over "feiten", dat "objectief" direct (dat wil zeggen niet geïnterpreteerd) visuele data verschaft over de gefilmde werkelijkheid.
2. Hij kan film gebruiken als de unieke mogelijkheid om personen, zaken en gebeurtenissen te "ervaren": géén andere bron, behalve in geval van voorwerpen (kunst/techniek), geeft de mogelijkheid het bestudeerde onderwerp te "zien". Het zijn vooral de hierboven genoemde be-



naderingen, waar historici oog voor hebben gehad, vooral vóór de tweede wereldoorlog maar ook wel daarna. Er is echter een derde benadering die steeds meer als belangrijk wordt gezien, vooral onder invloed van de sociale wetenschappen:

3. Hij kan film zien als een massa-medium in het proces van waardenoverdracht, met

andere woorden, film als reflectie van opvattingen, attitudes en images.

De eerste twee benaderingen zijn voor onderzoek in het algemeen weinig zinvol. De betekenis van de film wordt in beide gevallen afhankelijk gemaakt van een discussie over wel of geen "meerwaarde" ten opzichte van andere bronnen. Hierover een enkele opmerking: Slechts de aspecten van de werkelijkheid - die deel uitmaken van een zeer algemene ervaring - kunnen met een voor iedereen bevredigende "objectiviteit" op beeld worden overgebracht. Voor een historische waardering gelden echter in dit geval alleen criteria als technisch adequate weergave. Het zijn uit hun aard trivialiteiten, die ontkomen aan vertekeningen in hun reproductie, maar ook trivialiteiten - hetzij zonder ironie gezegd - hebben soms waarde. Daarbij weerspiegelen de filmvoorraden in de archieven tot op zekere hoogte de "official mind" van de maatschappij in de periode, waarin de films zijn gemaakt. Er zijn talloze films over het koninklijk huis, parades, staatsbezoeken, hooggeplaatste personen in hooggestemde situaties. De elite kon zich het gewenste image laten geven. (Hitler droeg op latere leeftijd vaak een bril, maar in de journaals ziet men hem er nooit mee) Cameramensen anticipeerden zelfs wel op zo'n image: niet alleen zijn er geen journaals waarin Roosevelt (die aan kinderverlamming had geleden) op een spreekgestoelte werd gehesen maar het is bekend dat cameramensen dat eigener beweging niet opnamen.

Het beeld van de sociale werkelijkheid is ook van eenzijdige aard. Films over armoede, crisis, werkloosheid, woon- en leefomstandigheden komen betrekkelijk weinig voor (Ivens was in Nederland een uitzondering). Meestal geven de films, die deze onderwerpen "behandelen" bovendien een beeld zoals de elite van de maatschappij dat wilde geven. Een enkele keer zijn opnamen van krotten etcetera gemaakt vooral als stimulans om bij voorbeeld deel te nemen aan de drankbestrijding, vakantie-fondsen voor stadskinderen of werkkampen van de overheid.

Beschouwt men de film als massamedium, de derde benadering, dan ontleent het document zijn betekenis aan de wijze waarop het in concrete historische situaties heeft gefunctioneerd. Door middel van audiovisuele signalen draagt de film - tijdens een massacommunicatiesituatie - een deel van de werkelijkheid op een be-

paald gestructureerde manier over aan een zo groot mogelijk aantal mensen met een bepaalde bedoeling en een bepaalde functie. Door de grote afbeeldingsprecisie (iconiteit) die het als medium heeft en de omstandigheid dat het communicatieproces automatisch verloopt via "objectieve" chemische en natuurkundige wetten, ontstaat over het filmdocument de mythe van de objectiviteit. De geïnterpreteerde visies in de film op de werkelijkheid, waarin vaak meer verbeeld dan afgebeeld wordt, kunnen in de ogen van de ontvangers gemakkelijk doorgaan voor een geregistreerd stuk werkelijkheid.

Het is niet te vermijden dat een film subjectief is. In alle stadia van het productieproces, het filmmaken, moet een keuze worden gemaakt. De maker moet bepalen wat wel en niet wordt opgenomen, met welke perspectieven en objectieven wordt gewerkt. Bij de montage moet onder meer beslist worden hoe lang men een bepaalde opname vertoont, in welke volgorde de opnamen worden geplaatst en op welke wijze het geluidskanaal (muziek, commentaar, binnenbeeldsgeluid etc.) wordt gebruikt. Door dit beslissingsproces worden waarderingen en accenten in de film gelegd. Wordt de filmmaker aan de ene kant gedwongen om voortdurend een keus te doen, aan de andere kant kan hij niet vrij beschikken over alle mogelijke filmische vormgevingsmiddelen. Maatschappelijke normen, het zijn niet alleen esthetische normen, der filmvormgeving beperken hem in zijn keuze. Zonder de "kijkgewoontes" die in het communicatieproces zijn ontstaan kan de filmmaker met zijn film géén boodschappen overbrengen; hij moet daar rekening mee houden anders wordt zijn visie niet begrepen of geaccepteerd. De Duitse "mediakundige" Bernard Wember spreekt in dit verband van een "Zwang zur Subjektivität" die inherent is aan het gebruik van het medium film. Dit geldt niet alleen bij propagandafilms maar zeker ook bij films van een meer documentair karakter.

In het licht van deze overwegingen miskent de historicus de ware aard van het medium en zijn betekenis, als hij zich in zijn onderzoek laat leiden door de veronderstelling dat film alleen gebruikt kan worden als secundaire bron voor een reconstructie van de werkelijkheid. In de al eerder genoemde reader "The historian and the film" schrijft de Engelse historicus Paul Smith over

het gebruik van speelfilms in het historisch onderzoek:

- "We have to consider it not only in terms of the reality it pictures but also in terms of that it embodies... The reality constituted by film is just as much a proper object of the historians attention as that apparantly percieved on the film"(onderstreping JJ).

Hij voegt daar aan toe:

- "It is quite often a far more important one".

twee onderzoeksgebieden mogelijk

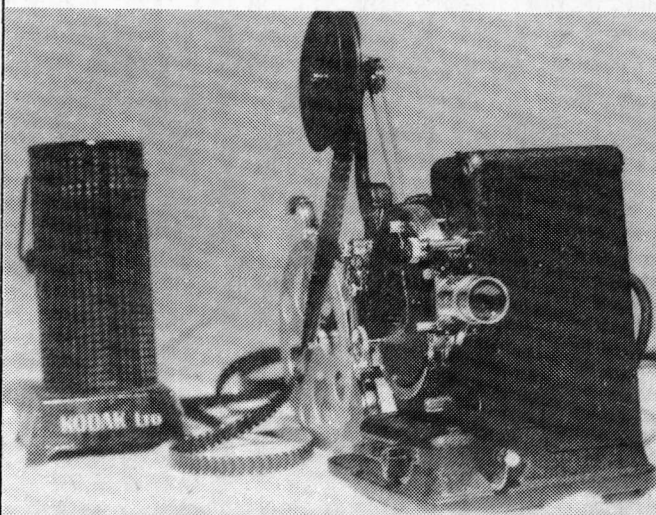
A.

Het eerste gebied betreft onderzoek naar de maatschappij waarbinnen film als een factor heeft gefunctioneerd en naar de organisaties die nauw verbonden zijn met productie, distributie en vertoning. Het gaat niet alleen om het verklaren van de sociale functie van de film in het historisch proces, maar ook om concrete antwoorden op vragen als: wie waren de opdrachtgevers, welke afhankelijkheid bestond er tussen opdrachtgever en publiek of tussen opdrachtgever en overheid. Daarnaast spelen ook inhoudelijke vragen mee in deze structurele aanpak: welke waarden en verwachtingen worden waarom, door wie, hoe en met welk gevolg overgedragen aan een groot publiek via het medium film. Op deze wijze verkrijgt de historicus een inzicht in maatschappelijke instellingen en attitudes en wordt hij geconfronteerd met groepen en de maatschappij waarin zij leefden.

B.

Het tweede terrein dat is te herkennen, hoewel beide gebieden elkaar overlappen, heeft betrekking op het onderzoek van de afzonderlijke documenten. De vragen naar de aard van de relaties tussen film en maatschappij zijn echter nog niet opgelost. Dit mag ons er niet van weerhouden de betekenis van de in de film-documenten gegeven visies op de werkelijkheid aan een nader onderzoek te onderwerpen. Hoe is de werkelijkheid filmisch gestructureerd, wat zijn de betekenissen die aan de gestructureerde en gesymboliseerde werkelijkheid gehecht kunnen worden vanuit de situaties en referentiekaders van productie- en publieksgroepen.

In het communicatieproces weerspiegelen zich de maatschappelijke instellingen en attitudes, waarbij nieuwe waarden en normen worden geschapen of oude versterkt. Om dit potentieel van betekenissen te onderzoeken kan onder meer gebruik worden gemaakt van de filmsemiotiek. In het kader van dit artikel is het onmogelijk om zelfs maar een beknopte samenvatting te geven van het werk der semiologen. Wel kan het begrip semiotiek kort worden



samengevat als onderzoek dat zich bezig houdt met de bestudering van tekens, tekensystemen en structuren en betekenisprocessen. De filmsemiotiek beperkt zich, uitgaande van algemene semiotische principes, tot die tekens en tekensystemen die specifiek zijn voor het medium film.

In het algemeen kan op dit moment geconstateerd worden dat de filmsemiotiek nog voornamelijk theorievormend bezig is. Een minder gespecialiseerde techniek is de kwantitatieve filmanalyse. In een protocol wordt in tijd gemeten hoe lang een beeld of een beeldenreeks wordt aangehouden. Naast de beeldinhoud zijn ook de verschillende camerastanden van belang. Ook van de geluidsfragmenten wordt de duur opgespoord, terwijl naast de inhoud van de verbale informatie ook soort en aard van het geluid wordt genoteerd (soort muziek, achtergrondgeluiden en dergelijke). Beeld en geluid worden naast elkaar beschreven om hun onderlinge relaties zichtbaar te maken. Op deze wijze kunnen accenten, waardeningen en zwaartepunten in de film worden opgespoord die hun betekenis ontleenen

aan de historische situatie waarin de film werd geproduceerd en vertoond. Enige ervaring met dit werk heeft geleerd dat met deze arbeidsintensieve methode de filmstructuur kan worden opgespoord en inzicht wordt verkregen in de sociale functie van de film in het historisch proces.

Het woord arbeidsintensief is gevallen. Met enige nadruk mag dit nog een keer herhaald worden. De onderzoeker moet er zich van bewust zijn dat hij een werkterrein heeft gekozen waarin nog weinig "spit- en graafwerk" is verricht. Een zekere pioniersgeest mag hem niet vreemd zijn; het overgrote deel van het materiaal is nog ongeordend en moeilijk toegankelijk. Daarbij komt nog het feit dat er relatief zo weinig (of in het geheel geen) onderzoek is verricht naar de positie van de filmorganisaties en opdrachtgevers, verantwoordelijk voor productie en distributie; het eerst genoemde onderzoeksterrein.(4)

Samenwerking is op dit moment praktisch onvermijdelijk; daarom werd in december 1977 opgericht de werkgroep "Filmstudie en onderzoek in Nederland". Voor inlichtingen over opzet en doel van deze werkgroep kan men zich wenden tot het Secretariaat: Drs. J.W. Drukker - Vakgroep Economische en Sociale Geschiedenis, Postbus 800, Groningen.

Noten:

1. "The Historian and the film". Cambridge, 1976.

Deze twee filmvormen zijn de actuele film (onder andere journaals) en de trucage film (onder andere cartoons). Dit zijn volgens Pronay de twee meest pure filmvormen waarmee illusies kunnen worden geschapen.

2. Na de eerste wereldoorlog toonden ook een aantal historici belangstelling voor film. Verscheidene zittingen van de Iconografische Commissie van het Internationale Congres van Historici werden hier in de jaren 1926-1932 aan gewijd. Het uitgangspunt was, dat de film niet gebruikt zou mogen worden voor propaganda-doeleinden, maar zou moeten dienen "à l'enseignement de l'histoire vraie".

3. Outze's publicatie "Danmark under den anden Verdenskrig" (Denemarken gedurende de tweede wereldoorlog) Kopenhagen, 1962-1965 in vier delen, wordt nog steeds beschouwd als een standaardwerk en veel gelezen in Denemarken.

4. Een voorzichtige poging om enig inzicht te verkrijgen in de situatie in Nederland tussen 1940-1945 en op basis hiervan filmmateriaal te ordenen:

"De Nederlandse film in de jaren 1940-1945: een filmografie gebaseerd op een verkennend onderzoek naar de gevolgen van de Duitse bezetting voor productie, distributie en censuur". (Uitgave SFW-Audiovisueel Archief, Postbus 9550, Utrecht.)

vervolg van pag. 6

ren afkomstig van germanisten, die dan vaak wat zuur kwamen melden dat hij een bepaald citaat had gebruikt.

Een belangrijk verschil tussen auteurs en bijvoorbeeld toneelspelers is volgens Ferron het contact met het publiek. "Een toneelspeler kan duidelijk naar applaus toewerken en dat krijgt hij dan ook. Als schrijver ervaar je dat niet. Je bent in feite slechts aangewezen op recensies. Een dialoog tussen schrijver en publiek bestaat eigenlijk niet. Er is nu natuurlijk wel belangstelling bij studenten Nederlands op universiteiten. Die houden zich dan wel in werkgroepen met mijn romans bezig, maar toch is er ook dan geen sprake van een wezenlijke gedachtenwisseling met mij. Ze ontleiden mijn werk en halen er dan soms veel meer uit dan ik zelf weet. Grappig is dat wel.

Van de kant van historici heb ik tot nu toe geen enkele reactie gehad. Er is gewoon enig *dédain* tegen wat een romanschrijver doet. In wetenschappelijke kring vindt men het erg moeilijk te verteren dat hij zich bepaalde vrijheden veroorlooft. Het gevolg is dat men je niet helemaal serieus schijnt te nemen. Ik vind dat wel jammer ja, want natuurlijk wil ik wel degelijk gelezen worden. En serieus genomen worden ook".