

DE MANIFESTO'S VAN WALTER BENJAMIN EN FILMPIONIERS DZIGA VERTOV EN JEAN PAINLEVÉ

Sarah Vanagt

Documentairemaakster Sarah Vanagt dook de filmgeschiedenis in op zoek naar denkers en makers die kunst en documentaire met elkaar confronteren. Elk van hen komt tot zijn eigen conclusies. Filosoof Walter Benjamin ontwikkelt zijn dertien thesen tegen snobs en wordt door theatermaker Pieter de Buysser en recensent Wouter Hillaert van antwoord gediend. Dziga Vertov filmt een visueel manifesto en Jean Painlevé schetst de tien geboden van de Cinéma Vérité.

'This experimental work aims at creating a truly international absolute language of cinema based on its total separation from the language of theater and literature.'

(DZIGA VERTOV)

Dziga Vertov's meesterwerk uit 1929, *Man with a Movie Camera*, begint met een waarschuwing aan de kijker: aan de hand van zes gebalde tekstkaders verklaart Vertov dat hij een nieuwe, internationale filmtaal wil ontwikkelen. Het moet een 'absolute' taal zijn met een eigen grammatica en vooral een eigen ritme, los van de gekende hulpmiddelen uit het theater en de literatuur (zie volledige tekst op deze pagina). De openingstekst uit de film wordt beschouwd als een klein manifesto op zich, naast de talrijke andere stellingen en programma's die Vertov schreef en publiceerde. Maar het is de film zelf die het eigenlijke manifesto vormt; een *visueel* manifesto waarin Vertov aan de hand van louter

filmische middelen tegelijk de lof zingt van de grootstad Moskou, van haar hardwerkende inwoners én van het maakproces van de film. *Man with a Movie Camera* is wellicht de eerste film die bewust over het filmmaken zelf gaat, of beter over het filmen van de *werkelijkheid*. De figuur van de man met de camera duikt op doorheen de film en ook zijn vrouw Yelizaveta Svilova komt regelmatig in beeld terwijl ze de film aan het monteren is. *Man with a Movie Camera* is dan ook een oerfilm voor de meeste documentairemakers, hoewel de documentaire op dat moment nog niet als een op zich staand genre werd gezien. Het was Vertov om cinema *tout court* te doen.

'You will seek reality without aestheticism.'

(JEAN PAINLEVÉ)

Ook voor de Franse filmmaker-wetenschapper-surrealist Jean Painlevé (1902-1989) bestond er geen onderscheid tussen fictie, documentaire, wetenschappelijke film of pedagogische film. Vanuit zijn laboratorium in een Parijse kelder vermengde hij probleemloos elementen uit verschillende genres. Hij maakte meer dan 200 films, waaronder *Acéra ou le bal des sorcières*, *Oursins*, *Les Assassins d'eau douce*, *Les danseuses de la mer*, *Histoires des crevettes* en *Les amours de la pieuvre*. In zijn films gaan kunst en wetenschap steeds hand in hand. Het zijn lyrische, soms absurde en tegelijk informatieve exploraties in de wonderlijke wereld van de natuur. Klinische observaties worden vaak op een humoristische wijze vermengd met poëtische beeldassociaties en avant-garde muziek. Painlevé's bekendste film is zonder twijfel

L'Hippocampe (Het Zeepaardje) uit 1934. Als een van de eersten dook Painlevé onder water om de onwezenlijke schoonheid van de onderzeese wereld op het witte doek te brengen. Om onder water te kunnen filmen werd een speciale waterdichte doos ontworpen, één van de eerste onderwatercamera's uit de filmgeschiedenis.

Volgens André Bazin schuilt het 'mirakel' van de films van Painlevé in hun onuitputtelijke paradox:

'In de meest extreme uithoeken van het nieuwsgierige, utilitaire onderzoek, onder het absolute verbod van esthetische doeleinden, ontwikkelt cinematografische schoonheid zich als een bijkomend, bovennatuurlijk geschenk. Alleen de camera is in staat dit universum te ontsluiten, waar opperste schoonheid tegelijkertijd samenvalt met natuur en toeval.'¹

'I am kino-eye, I am mechanical eye, I, a machine, show you the world as only I can see it.'

(VERTOV, MANIFESTO OF THE BEGINNING, 1922)

Man with a Movie Camera kijkt naar Moskou vanop hoge schoorstenen, onder treinsporen, op de grond van een druk kruispunt, vlak boven een immense dam,... Net als in de onderwaterfilms van Painlevé komt de immer bewegende camera van Vertov op plaatsen waar het blote menselijke oog nooit kan komen. Het is deze vervreemdende blik die eigen is aan de films van Painlevé en Vertov. Dankzij het mechanische oog van de camera tonen beide pioniers van de documentaire de magie en het mysterie van de werkelijkheid. 'You alone stand as a competitor to Our Lady of Lourdes, as far as miracles are concerned...', schreef Sergei Eisenstein in een brief aan Painlevé. Ook Werner Herzog maakt in zijn documentaires gebruik van helicoptershots, ruimtevaartbeelden, microscopische opnames, onderwateropnames, enzovoort. Zijn film *Lessons of Darkness*, bijvoor-

beeld, bestaat uit een reeks luchtopnames van brandende olievelden in Koeweit vlak na de eerste Golfoorlog. Herzog scheidt een apocalyptisch beeld van een brandende wereld zonder levenden, bezaaid met kadavers en uitgebrande machines. Deze film – die mijlenver van de feitelijke berichtgeving verwijderd is en die overloopt van dramatische ingrepen zoals operamuziek en bijbelcitaties – vliegt rakelings over de waanzin van de (Golf)oorlog. Herzog nodigt de kijker uit om de fysieke gevolgen van de oorlog langzaam en nauwgezet te bekijken en maakt zo plaats vrij voor meditatie. Ook hier schuilt de kracht van de film in een paradox: terwijl de documentaire beelden van brandende olievelden een onwezenlijk, voorhistorisch, mythisch universum oproepen, dompelen ze de kijker, meer dan menige 'klassieke' documentaire, volledig onder in de rauwe realiteit van de oorlog.

'Trickery will be of no use unless
the audience is your confidant.'

(PAINLEVÉ)

Er bestaat in de documentaire-wereld een stroming van cinéma vérité-puristen met een erg strak en streng credo: de camera mag enkel de werkelijkheid registreren, hij mag de gefilmde werkelijkheid daarbij niet beïnvloeden (alsof dat mogelijk is!), de regisseur mag niets ensceneren, tijdens de montage mag er geen externe muziek worden toegevoegd (enkel wanneer er muziek klonk tijdens de gefilmde scenes), montagetechnieken als split-screens en vertragingen zijn uit den boze,... Uit de cinéma vérité-stroming zijn enkele verbluffende films voortgekomen. Dziga Vertov, Jean Painlevé, en na hen documentairemakers als Chris Marker, Werner Herzog, Harun Farocki en vele anderen, werken echter vanuit een heel andere optiek. Door het gebruik van alle mo-

gelijke trucs (veranderende camerasnelheid, split-screen, prismatische lenzen, veranderende ritmes in de beeldmontage, niet-synchrone klankband, tekstka- ders,...) trachten ze dicht bij de door hen waargenomen en doorleefde realiteit te komen. Werner Herzog stelt in zijn manifesto uit 1999 dat cinéma vérité 'feit' en 'waarheid' door elkaar haalt² en dat 'waarheid' enkel bereikt kan worden door manipulatie, stileren, constructie en verbeeldingskracht. Painlevé brengt hierbij een belangrijke nuance aan: de ingrepen zullen slechts werken indien de kijker de intenties van de filmmaker aanvoelt en vertrouwt. Zolang die vertrouwensband bestaat tussen maker, film en kijker is alles mogelijk, is alles toegestaan.

Het documentaire gebaar

'In wezen zijn de grenzen van de wetenschapsfilm even onduidelijk als die van de documentaire,' schrijft André Bazin over het werk van Painlevé, 'maar wie kan dat iets schelen? Het komt er tenslotte niet op aan wetenschapsfilms te definiëren, maar ze te maken.' De discussie over de grenzen van de documentaire bestaat sinds het begin van de filmgeschiedenis en leidt onvermijdelijk tot de vraag naar de definitie van de documentaire als genre. Juist omdat het zo'n open genre is –als het al een genre is– zou er voor iedere afzonderlijke (goede) documentaire een eigen definitie moeten worden geformuleerd. Eén van de mooiste, meest omvattende en toch open omschrijvingen is die van de Belgische criticus Patrick Leboutte. Zijn 'definitie' belicht –geheel in de lijn van Vertovs visueel manifesto– alle stadia van het maak- en kijkproces en doet daarbij recht aan de

intrinsieke hybride vorm van de documentaire. Het is veelzeggend dat Leboutte zich niet uitspreekt over de documentaire als genre, maar eerder een klein manifesto van het 'documentaire gebaar' formuleert.

'Documentair gebaar: handeling die ingrijpt op de wereld en het beeld dat de wereld uitdrukt, waarbij het filmende subject alles vergeet wat het op voorhand wist over het gefilmde onderwerp, zodat een nieuwe relatie kan ontstaan vanuit de cinematografische handeling zelf, in een kader van opname en montage, in het klaarstaan voor hun verrassingen; waarbij het werk van de film die op dergelijke manier geconcipieerd werd, naarmate hij wordt samengesteld, juist datgene is dat tegelijk de wereld, de cinema, de cineast en, uiteindelijk, de kijker voor een scherm documenteert.'³

1 André Bazin, 'Le film scientifique: Beauté du hasard', in: *L'écran français* (21 oktober 1947)

2 W. Herzog, *Minnesota Declaration: Truth and Fact in Documentary*. Zie www.wernerherzog.com voor volledige tekst

3 Patrick Leboutte, *Ces films qui nous regardent. Une approche du cinéma documentaire*, Brussel: La médiathèque, 2002, p. 11