

GEDEELDE TEKSTUELE AUTORITEIT IN DE *FOUND FOOTAGE* DOCUMENTAIRE

DE CASUSSEN THE MAELSTROM: A FAMILY CHRONICLE EN GRIZZLY MAN¹

Onder *found footage* wordt in brede zin verstaan: ieder gebruik van eerder gemaakt materiaal.² Hierbij kan gedacht worden aan eerder opgenomen film-, video-, foto- en/of audio materiaal, bijvoorbeeld amateurfilmpjes, familiefoto's, archiefbeelden en outtakes. In een *found footage* documentaire wordt dergelijk 'gevonden' materiaal door een andere filmmaker op een nieuwe wijze gebruikt. Hoewel een groot aantal *found footage* documentaires vooral de schoonheid van dit vaak vervallen materiaal benadrukt, zoals *LYRISCH NITRAAT* (Peter Delpeut, 1991) en *DECASIA* (Bill Morrison, 2002),³ speelt *found footage* ook een aanzienlijke rol in het tastbaar maken van het verleden en functioneert het als een belangrijk middel voor het vertellen van levensverhalen. Documentaires zo uiteenlopend als *FREE FALL* (Péter Forgács, 1996), *THE MAELSTROM: A FAMILY CHRONICLE* (Péter Forgács, 1997), *CAPTURING THE FRIEDMANS* (Andrew Jarecki, 2003), *MY ARCHITECT: A SON'S JOURNEY* (Nathaniel Kahn, 2003), *GRIZZLY MAN* (Werner Herzog, 2005) en *THE WINDMILL MOVIE* (Alexander Olch, 2008) zijn exemplarisch voor een 'meerstemmige' manier van dit soort *found footage filmmaking*. Deze (auto)biografische documentaires zijn samengesteld met gebruik van *found footage*, en dit materiaal ligt ten grondslag aan de *voice* die de documentaire articuleert.⁴ Dit materiaal is echter oorspronkelijk niet gefilmd door de persoon die als regisseur of filmmaker van de documentaire in kwestie wordt geïdentificeerd.

Een *found footage* documentaire zoals *THE MAELSTROM* is bijvoorbeeld grotendeels gebaseerd op *home movies* van de Nederlands-joodse filmmaker Max Peereboom, terwijl het gevonden materiaal dat de basis vormt voor *GRIZZLY MAN* oorspronkelijk gefilmd werd door *eco-warrior* Timothy Treadwell. Deze documentaires zijn echter óók onbetwistbaar een product van hun respectievelijke regisseurs, want zij hebben de *found footage* opnieuw vorm gegeven in het eindproduct. In deze werken zijn twee of meer filmmakers betrokken bij de productie van een (auto)biografische tekst, door middel van een tweeledig proces van

selectie en compositie: zowel de originele filmmaker van de eerder opgenomen beelden als de 'auteur' van de documentaire bepalen (door middel van onder meer montage, de contrastwerking (juxtapositie) van fragmenten, en de selectie en manipulatie van beeld en geluid) wat voor 'voice' de documentaire in kwestie uitdraagt. Deze found footage documentaires kunnen vanwege de inherente kwaliteit van *gedeelde* tekstuele autoriteit en de *diffusie* van meerdere 'voices' in de woorden van Mikhail M. Bakhtin ook wel als 'polyfonisch' (meerstemmig) beschreven worden.⁵ Het inzetten van meerdere 'regie-stemmen' biedt documentairemakers niet alleen buitengewone mogelijkheden om terug te kruipen in het verleden, maar hiermee wordt tevens de scheidslijn tussen autobiografie en biografie overschreden. De bijzondere eigenschap van found footage documentaires om tekstuele autoriteit te kunnen *delen* staat centraal in dit artikel.

De meerstemmigheid van 'voice'

In 1991 omschreef Bill Nichols in het voorwoord van zijn invloedrijke publicatie *Representing Reality* het ontbreken van 'a book-length study of documentary film form' – waarop zijn werk een antwoord vormde – als 'a glaring omission in the fields of journalism, film, media, and cultural studies'.⁶ Naast Nichols gaf Michael Renov met *Theorizing Documentary* (1993) in het begin van de jaren 1990 de aftrap voor een hernieuwde wetenschappelijke interesse in de documentaire film.⁷ Binnen het recente vakgebied *documentary studies* is de oorspronkelijk sterk aanwezige focus op esthetiek en filmgeschiedenis (zoals de geschiedenis van documentaire pioniers) bij het bestuderen van documentaire films echter aan het afnemen. Volgens Renov wordt vandaag de dag eerder de voorkeur gegeven aan de productie van *situated knowledge*, waarbij kennis geproduceerd wordt door culturele representaties binnen de context van meer grootschalige historische en sociale fenomenen te plaatsen. Renov heeft gesteld dat deze nieuwe impuls een teken van deze tijd is.⁸ In het hedendaagse medialandschap worden traditionele scheidingen tussen diverse historische en hiërarchische dichotomieën namelijk op de proef gesteld: de oude barrières tussen fictionele en non-fictionele mediavormen, informatie en entertainment, 'hoge' en 'lage' cultuur, en de wetenschappelijke studie van film en fotografie als aparte disciplines, zijn gestaag aan het vervagen. In overeenstemming met deze tendens stellen polyfonische found footage documentaires grenzen en categorieën binnen én buiten *documentary studies* op de proef.

In de eerste plaats heeft het gebruik van found footage in (auto)biografische documentaires zoals *FREE FALL*, *THE MAELSTROM*, *CAPTURING THE FRIEDMANS*, *MY ARCHITECT* en *GRIZZLY MAN* aanzienlijke consequenties voor het concept van 'voice'. Documentaire films *representeren* een (historische) werkelijkheid. Het feit dat documentaires geen *reproductie* van 'de' werkelijkheid zijn, geeft deze non-fictie werken volgens Bill Nichols 'a voice of their own.'⁹ De 'voice' – of

‘stem’ – van een documentaire is de specifieke wijze waarop de filmmaker een bepaald perspectief overdraagt aan zijn of haar publiek. ‘Voice’ refereert dus niet exclusief aan het gebruik van voice-over commentaar, maar aan alle tekstuele middelen die ingezet worden om de kijker aan te spreken. Hiervoor heeft de filmmaker volgens Nichols minimaal de volgende middelen van representatie tot zijn beschikking: 1) de montage, juxtapositie, compositie, en het kaderen en snijden van beelden; 2) het opnemen van synchroon geluid ten tijde van de filmopname(s) en/of het toevoegen van extra audiomateriaal op een later tijdstip (zoals het indubben van voice-over commentaar, muziek en geluidseffecten); 3) het vasthouden aan een exacte chronologie en/of het herschikken van beelden om een argument kracht bij te zetten; en tenslotte 4) het gebruik van archiefmateriaal of ander aanvullend materiaal (zoals foto’s) en/of het gebruik van beelden die uitsluitend ter plekke door de filmmaker opgenomen zijn.¹⁰ Ik definieer bovenstaande middelen van representatie als middelen van *tekstuele autoriteit*. De ‘voice’ van een documentaire kan volgens Nichols zowel direct (*voice of commentary*) als impliciet (*voice of perspective*) zijn.¹¹ Dit is mogelijk, omdat het perspectief dat de documentaire uitdraagt tot stand gebracht wordt met behulp van diverse middelen van tekstuele autoriteit. Zoals ik in dit artikel zal demonstreren, kan ‘voice’ om deze reden ook tot stand gebracht worden door meer dan één filmmaker.

In de tweede plaats heeft de meerstemmigheid van ‘voice’ in polyfonische found footage documentaires gevolgen voor de representatie van privé- én publieke geschiedenis. Hoewel een deel van de genoemde found footage documentaires – in het bijzonder *THE MAELSTROM* en *FREE FALL* – ook als ‘avant-garde’ of ‘art’ documentaires gezien kunnen worden, analyseer ik deze werken als massamedia teksten. Deze documentaires zijn namelijk door middel van uiteenlopende mediakanalen (zoals film, televisie, internet en DVD) verspreid en fungeren daarmee als bronnen van (historische) kennis voor een groot publiek.¹² Door het prominente gebruik van privébeelden zouden deze (auto)biografische werken op het eerste gezicht enkel een representatie van privégeschiedenis genoemd kunnen worden, omdat ze voornamelijk alledaagse gebeurtenissen, emoties en relaties tonen die normaal gesproken gereserveerd zijn voor een specifieke (selecte) groep mensen, in plaats van het algemene publiek. De beelden, die variëren van de familie Peereboom die gezamenlijk aan de keukentafel dineert in *THE MAELSTROM*, tot Timothy Treadwell die zijn angsten en frustraties aan de camera opbiecht in *GRIZZLY MAN* (een vergelijking kan hier gemaakt worden met David Friedmans camerabekentenis in *CAPTURING THE FRIEDMANS*), kunnen zelfs bijna triviaal genoemd worden vanuit elk ander perspectief dan van familiegeschiedenis. Dit soort found footage documentaires zijn echter reconstructies van de (historische) werkelijkheid, die als een gelijkzijdige verbeelding van privé- én *publieke geschiedenis* gezien dienen te worden.

Met ‘publieke geschiedenis’ bedoelt George F. Custen ‘both (...) the product and (...) the process in which members of the mass public – the “public-at-large”

– obtain their definitions of the symbolic universe from watching and talking about the communications media.’¹³ In polyfonische found footage documentaires zoals *THE MAELSTROM* en *GRIZZLY MAN* wordt ‘gevonden’ materiaal dat oorspronkelijk uit het privéleven afkomstig is continu binnen de context van publieke geschiedenis geplaatst door een andere filmmaker. Door middel van gedeelde tekstuele autoriteit verkrijgt het found footage materiaal in deze polyfonische documentaires hierdoor een emotionele intensiteit én een hernieuwd historisch perspectief dat ten tijde van de originele opname ondenkbaar was.

In dit artikel zal de meerstemmige aanpak die ten grondslag ligt aan polyfonische found footage documentaires gedemonstreerd worden, evenals hoe deze (auto)biografische werken door middel van gedeelde tekstuele autoriteit een gelijktijdige privé- én publieke geschiedenis (re)construeren. Aan de hand van een theoretische en historische analyse van twee verschillende (auto)biografische documentaires, namelijk *THE MAELSTROM* en *GRIZZLY MAN* (inclusief aanvullend visueel materiaal)¹⁴, zal de betekenis van gedeelde tekstuele autoriteit in het gebruik van found footage duidelijk gemaakt worden. Deze twee casestudies verschillen in het gebruik van found footage, en in de mate waarin found footage is toegepast: *THE MAELSTROM* is volledig gebaseerd op gevonden materiaal, terwijl *GRIZZLY MAN* voor ongeveer de helft bestaat uit found footage en voor de andere helft uit voor de documentaire gefilmd materiaal. Ter afsluiting zal ingegaan worden op de vraag hoe polyfonische found footage documentaires categorisch gepositioneerd kunnen worden ten opzichte van traditionele definities van ‘biografie’ en ‘autobiografie’.

Afb. 1 De bruiloft van Max Peereboom en Annie Prins. Hoewel Max in THE MAELSTROM expliciet geïdentificeerd wordt als de enige filmmaker van de Peereboom familiefilms, liet hij soms iemand anders (hoogstwaarschijnlijk een familielid of -vriend) belangrijke gebeurtenissen in het leven van zijn familie filmen, zoals hier op zijn eigen trouwdag. Bron: P. Forgács, DE MAALSTROOM: EEN FAMILIEKRONIEK, uitgezonden VPRO 4 mei 1997, in: coll. Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid



THE MAELSTROM: a family chronicle

Péter Forgács heeft als mediakunstenaar en onafhankelijk filmmaker een lang gevestigde reputatie als de meest creatieve filmmaker van Hongarije. Found footage vormt het ruwe materiaal voor zijn documentaires, waarin privéverhalen hoofdzakelijk als middel worden ingezet om collectieve geschiedenis en cultuur te verkennen. In *THE MAELSTROM* (re)construeert Forgács de geschiedenis van de Nederlands-joodse familie Peereboom in de periode 1933-1942, door de familiefilms van Max Peereboom op een ingenieuze wijze te bewerken – onder meer door beelden in te kleuren, stil te zetten, uit te vergroten, en door muziek, geluid, liederen, dialogen en ondertitels toe te voegen. Het gevonden materiaal wordt in scherp contrast gesteld met andere (amateur)opnames, specifiek de *home movies* van Rijkscommissaris Arthur Seyss-Inquart. Als hoogste autoriteit in bezet Nederland was Seyss-Inquart rechtstreeks verantwoordelijk voor de uitvoering van de antisemitische politiek, waarvan de Peerebooms en vele anderen het slachtoffer werden. Door middel van deze aanpak toont *THE MAELSTROM* hoe het privéleven van de bourgeois familie Peereboom langzaam maar zeker verandert onder de invloed van de Duitse nationaal-socialistische bezetting.

De eerste beelden van de familie Peereboom die wij in *THE MAELSTROM* te zien krijgen, werden door Max Peereboom gefilmd tijdens de zilveren bruiloft van zijn ouders Jozeph en Flora in Amsterdam (januari 1933). In deze scène wordt de familie aan ons voorgesteld door middel van bewegende en bevroren beelden, waarin vrolijke en onbezorgde momenten benadrukt worden: Flora en Jozeph delen een kus en Max' jongste broer Simon lacht met zijn mond vol taart naar de camera. De korrelige beelden uit Max' camera tonen ons vervolgens familie-uitjes naar het strand, Max' trouwerij met Annie Prins, de nieuwe woning van Max en Annie in Vlissingen, en hun kinderen, dochter Flora en zoon Jacques-Franklin, tot uiteindelijk de familie die voorbereidingen treft voor vertrek naar een 'werkkamp' in Duitsland. Wat Max en Annie op dat moment onmogelijk konden weten, was dat zij uiteindelijk in het Duitse vernietigingskamp Auschwitz terecht zouden komen. Met uitzondering van Simon, die in



Afb. 2 Simon Peereboom. Na de oorlog zou een onverwachte ontmoeting tussen Simon en Chris (de winkelhulp die aan het begin van *THE MAELSTROM* kort geïntroduceerd wordt) ertoe leiden dat Simon het filmmateriaal van zijn broer Max terugvond. Simon zou dit materiaal later opslaan in de archiefcollectie van het Smalfilmmuseum, inmiddels onderdeel van Beeld en Geluid in Hilversum. Bron: P. Forgács, *DE MAELSTROOM: EEN FAMILIEKRONIEK*, uitgezonden VPRO 4 mei 1997, in: coll. Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid

1945 uit Buchenwald bevrijd werd, zouden de andere familieleden de oorlog niet overleven. Om deze reden (re)presenteert *THE MAELSTROM* een verloren familie én een verloren cultuur.

Max' beeldmateriaal bestond oorspronkelijk uit ongeveer vier uur film. Forgács heeft in de 38 minuten die geselecteerd zijn voor *THE MAELSTROM* getracht de originele chronologie in stand te houden. *THE MAELSTROM* kan een bewegend fotoalbum genoemd worden, iets wat benadrukt wordt door de familiebeelden te tinten in 'fotoalbum' kleuren, zoals sepia. Naast het feit dat een chronologische beeldvolgorde bewaakt wordt, vermengt én contrasteert Forgács de door Max gefilmde privégeschiedenis met ondertitels, beeldmateriaal en audiofragmenten die betrekking hebben op de Nederlandse en Europese geschiedenis in de periode 1933-1942. Zo worden beelden die gefilmd zijn op Annie's sportclub vergezeld door het oorspronkelijke radiocommentaar van Tinus Osendarps beroemde 100 meter sprint die een bronzen medaille opleverde op de Olympische Spelen in Berlijn, 1936. Hierbij wordt een scène van Annie die aan het hoogspringen is direct opgevolgd door een gelijksoortige opname van touwtjespringende meisjes. Beide aanvullende opnames lijken echter een soort 'voorbode' te zijn: de filmbeelden blijken gemaakt te zijn in een Jeugdstorm kamp van de Nationaal Socialistische Beweging (een ondertitel geeft aan dat de beelden afkomstig zijn van een Nederlandse nazi-amateurfilm uit 1935). Tinus Osendarp was niet alleen een beroemde Nederlandse atleet, maar later ook berucht omwille van zijn lidmaatschap van de NSB en de Germaanse ss.

Omdat Forgács aan de ene kant Max Peerebooms oorspronkelijke beeldvolgorde zo veel mogelijk in stand houdt, en deze beelden aan de andere kant binnen het kader van historische ontwikkelingen plaatst, is het voor de kijker haast onmogelijk om de impact van de zogenaamde *Endlösung der Judenfrage* los te zien van de privélevens van de familie Peereboom. Door het tonen van aanvullend materiaal zoals de Jeugdstorm scènes, trainingssessies van de Weerbaarheidsafdeling (de geüniformeerde paramilitaire afdeling van de NSB) in Terborg, clandestiene opnames van een joodse familie in Leeuwarden die door de politie uit hun huis werd gezet, een oorspronkelijk radioverslag over Hitlers aankomst in Wenen in 1938 en een interview met ss-dokter Van der Hoeven die over rassenhygiëne spreekt, introduceert Forgács gaandeweg de dreigende 'buitenwereld' van de nazi's, 'om deze te laten botsen op het steeds kleiner wordende wereldje van de Peerebooms.'¹⁵

Deze *botsing* is het sterkst zichtbaar wanneer de Peereboom-familiefilmpjes in contrast gesteld worden met de home movies van Seyss-Inquart. Terwijl de Seyss-Inquarts zich ontspannen op het Haagse landgoed Clingendael en tennis spelen met Heinrich Himmler, zijn de Peerebooms gedwongen hun zomervakantie op het dak van hun woning door te brengen. Er kan een zekere symmetrie in de beelden van beide families gevonden worden. Zo zijn er overeenkomsten in de gefilmde onderwerpen (de *pater familias*, kinderen, klein-

kinderen, en de aanleg van bouwwerken – de familie Peereboom bouwt een huis, terwijl de Seyss-Inquarts een tennisbaan aanleggen) en, zoals Renov heeft opgemerkt, zijn ook de typische home movie *tropes*, zoals het lachen, zwaaien en pronken met het kroost voor de camera, aanwezig in de familiefilms van beiden.¹⁶ Het grootste verschil is echter dat aan Max' materiaal de nietsvermoedende onschuld van een toekomstig slachtoffer ten grondslag ligt, terwijl de familiefilms van Seyss-Inquart het 'dominerende zelfvertrouwen' van een overwinnaar uitstralen.¹⁷

Op deze manier wordt de geleidelijke indringing van de buitenwereld van de nazi's in het privéleven van de Peerebooms overduidelijk. Deze contrastwerking zorgt ervoor dat, terwijl we zien hoe Max en Annie trouwen en een gezin stichten, een aangrijpende historische onafwendbaarheid deze onschuldige, 'alledaagse' beelden overschaduwet, of zoals Forgács in een interview met Bill Nichols stelt:

'The marriage-house-children plan, as a frame, makes their happiness. (...) This happy moment conjures in our mind other constructions as a deep undercurrent of unconscious expectations – torturous death in a gas chamber – an undercurrent hidden at this film moment to the future victims. It is therefore never realized, made visible, in my films.'¹⁸

De dreigende 'onderstroom' van de *Endlösung* is continu aanwezig in de privé-geschiedenis op het scherm – waarbij de gruweldaden van de Holocaust nooit letterlijk in beeld gebracht worden. Hoewel theoretici als Nichols en Michael S. Roth de verontrustende 'onderstroom'-structuur in Forgács werk als zodanig besproken hebben,¹⁹ dient hieraan toegevoegd te worden dat deze filmische 'onderstroom' uitsluitend mogelijk is door het meerstemmige gebruik van diverse middelen van tekstuele autoriteit in *THE MAELSTROM*.

Een voorbeeld: de Peereboom-familiefilms worden van meet af aan – na een korte sequentie van zeegeluiden – begeleid door een zwaarmoedige jazzorkeststratie door Tibor Szemzö. Deze melancholische tonen werken niet alleen als een omen, maar voorkomen dat het publiek niet door nostalgische gevoelens wordt overweldigd.²⁰ In de tweede helft van de documentaire is het publiek nog steeds deelgenoot van vrolijke momenten in het leven van de familie, maar wordt het gaandeweg steeds meer geconfronteerd met verontrustende anti-joodse maatregelen, die zowel in het Nederlands gesproken of gezongen (als een in opdracht van Forgács en Szemzö vervaardigde 'litanie'), dan wel als Engelse 'ondertitels' de familiebeelden begeleiden. Wanneer de familie Peereboom naar Amsterdam reist voor de bruiloft van Louis, de middelste zoon, laat Forgács ons eerst amateurfilmbeelden van wa-oefensessies in Terborg zien, gevolgd door een felgeel getint shot van een boer die graan aan het oogsten is. Wij lezen op het scherm dat het zomer 1940 is. Vervolgens zien wij een clip van Seyss-Inquarts kleindochter als baby, een shot van een molen vanuit een bewe-

gende trein, en uiteindelijk familiebeelden en foto's van Louis' bruiloft. Deze gehele scène wordt begeleid door de woorden van Artikel 4, een anti-joodse wet van 9 mei 1940. Deze woorden zijn niet alleen in het Engels op het scherm te lezen, maar worden ook in het Nederlands gezongen:

#Een jood is een ieder, die uit tenminste drie naar ras voljoodsche grootouders stamt.

Als jood wordt ook aangemerkt hij die uit twee joodsche grootouders stamt, en hetzij zelf op den negende mei 1940 tot de joodsch-kerkelijke gemeenschap heeft behoord, of na dien datum daarin wordt opgenomen,

hetzij op den negenden mei 1940 met een jood was gehuwd, of na dat oogenblik met een jood in het huwelijk treedt.

Een grootouder wordt als voljoodsch aangemerkt, wanneer deze tot de joodsch-kerkelijke gemeenschap heeft behoord.'#

Terwijl wij deze litanie horen, worden op een groepsfoto (genomen op de bruiloftsreceptie) de hoofden van Louis en zijn kersverse vrouw Lena, van Simon, Annie, Max, Flora en Joseph, evenals van andere familieleden, omcirkeld. Deze juxtapositie en manipulatie van beeld en geluid maakt onmiskenbaar duidelijk wat de implicaties waren van getrouwd zijn met of verwant zijn aan een jood in deze tijdsperiode. Het effect is zeer verontrustend. Tegen het einde van *THE MAELSTROM* zien wij hoe de familie zich voorbereidt op het vertrek naar een 'werkkamp' in Duitsland, nog steeds onbewust van wat dit uiteindelijk zal betekenen. Als kijkers kunnen wij niet anders dan de onschuldige en vrolijke, persoonlijke momenten uit het leven van de familie Peereboom continu binnen het grotere historische kader van de Holocaust plaatsen.

Deze filmische 'onderstroom'-structuur is mogelijk door het meerstemmige gebruik van diverse middelen van tekstuele autoriteit. Allereerst worden onze verwachtingen van de found footage principieel gevormd door de 'voice' van de oorspronkelijke filmmaker (of: 'eerste auteur'), Max Peereboom. Zijn 'voice of perspective' is indirect in deze beelden aanwezig door middel van de oorspronkelijke *in-camera editing*, kadering en compositie van de shots (door middel van natuurlijke belichting, zwart-wit film, *panning*, *tracking* en het stationair houden van de camera), evenals door het bepalen van de oorspronkelijke chronologie van de filmbeelden. Max' gebruik van deze stijlmiddelen heeft geleid tot een directe representatie van vrolijke en persoonlijke momenten uit het dagelijkse leven van zijn familie, waarbij de gefilmde subjecten zich onbezorgd gedragen voor Max' camera. Het gevolg hiervan is dat wij als kijker de beelden ervaren 'alsof wij er zelf bij zijn'. Max' tekstuele autoriteit is evident in hoe hij deze beelden vormgegeven heeft, en hoe de beelden daarbij voor zijn eigen anonimiteit als autobiografische filmmaker 'spreken'.



Zoals Jim Lane heeft beargumenteerd, zijn autobiografische documentaristen vaak onbekende filmmakers die met een laag budget en op zeer lokaal niveau werken. Deze filmmakers zijn géén ‘great men of cinema and history’ en produceren als zodanig een ‘onofficiële’ privégeschiedenis.²¹ Het is daarom de onbekendheid van de auteur die fundamenteel onze verwachtingen van de tekst beïnvloedt. Omdat wij bij aanvang van *THE MAELSTROM* weinig tot niets over Max Peereboom weten, functioneert Max als documentairemaker voornamelijk als een getuige van de gefilmde gebeurtenissen, door Lane ook wel ‘a social agent of historical transmission’ genoemd.²² De kijker schakelt hierdoor voortdurend tussen twee perspectieven: in de eerste plaats ziet de toeschouwer de gefilmde gebeurtenissen ‘alsof hij/zij er zelf bij is’, en in de tweede plaats, vanuit zijn/haar eigen historische positie, jaren later. Max’ home movies zijn voortdurend optimistisch van aard – de werktitel van *THE MAELSTROM* was niet voor niets *IT CAN’T HAPPEN TO US*.²³ Als kijker hebben wij echter kennis van de geschiedenis van de Holocaust, en dit veroorzaakt een grote spanning. Max Peerebooms tekstuele autoriteit vloeit dus principieel voort uit zijn existentiële interactie met de gefilmde historische gebeurtenissen, en om deze reden is de ‘onderstroom’-structuur voor de kijker zowel effectief als verontrustend.

Afb. 3. De familie Peereboom is opgeroepen voor werkverruiming in Duitsland en bereidt zich op deze avond voor op hun vertrek.

Bron: P. Forgács, DE MAALSTROOM: EEN FAMILIEKRONIEK, uitgezonden VPRO 4 mei 1997, in: coll. Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid

De tweede voorwaarde voor deze filmische ‘onderstroom’-structuur is dat de autobiografische inhoud van het found footage materiaal, de privégeschiedenis op het scherm, in polyfonische werken ‘gefilterd’ is door middel van de ‘tweede auteur’ (in dit geval Forgács). Forgács zet hier een grote diversiteit aan middelen van tekstuele autoriteit in, waaronder muziek, oorspronkelijke radio-opnames, liedteksten, dialogen, ondertitels, en het inkleuren, stilzetten en uitvergroten van Max’ beelden. In de eerste plaats wordt zo de *historiciteit* van de beelden benadrukt. Forgács kiest er vaak voor om gebeurtenissen en personen duidelijk te identificeren, door middel van ondertitels en *freezeframes*. In de tweede plaats zorgt deze filmische aanpak voor het creëren van *emoties*. Dit gebeurt onder meer door het tinten van beelden, bijvoorbeeld in de scène waarbij Annie aan het hoogspringen is, en deze beelden direct opgevolgd worden door een gelijksoortige opname van touwtjespringende meisjes in een NSB-Jeugdstorm kamp. Deze laatste beelden zijn in een koude, donkerblauwe tint gekleurd, en vormen daarmee een sterk contrast met de voorgaande, felgeel gekleurde sequentie op Annie’s sportschool. Alle genoemde middelen van tekstuele autoriteit zijn echter even belangrijk voor Forgács, want ‘[e]ach of these is like an instrument in an orchestra.’²⁴

Ook in het geval van Forgács kunnen we van ‘voice of perspective’ spreken, aangezien zijn ‘stem’ is verankerd in alle middelen van representatie *behalve* in expliciet geschreven of gesproken commentaar. Deze tactiek onthult Forgács’ interesse in het zichtbaar maken van de culturele betekenis en historische informatie die ten grondslag ligt aan de geïncorporeerde found footage. Als filmmaker is hij zowel geïnteresseerd in de zogenaamde *surface reality*²⁵ van de found footage (de informatie aan de oppervlakte, hoe het materiaal er uit ziet) als in de diverse lagen die onder dit materiaal verborgen liggen. Forgács is in hoge mate geïnteresseerd in de interesses en doelen van de originele filmmaker, de rol die deze ‘eerste auteur’ speelde in de (activiteiten rondom) het filmen van het materiaal, en bovenal de persoonlijke, innerlijke ervaring op het witte doek. Dit zorgt ervoor dat Max Peerebooms ‘voice’ als filmmaker niet alleen bewaard is gebleven en uit dit materiaal kan ‘spreken’, maar tevens een voorwaarde is voor de effectieve werking van Forgács kenmerkende ‘onderstroom’-structuur.

Om deze reden kunnen we in *THE MAELSTROM* spreken van een (postume) samenwerking tussen de ‘voice’ van Max Peereboom en Péter Forgács.²⁶ Door deze meerstemmige aanpak worden cruciale gebeurtenissen in de Nederlandse en Europese geschiedenis verstrengeld met de persoonlijke geschiedenis van de familie Peereboom, waarbij de impact van de Endlösung altijd op de achtergrond aanwezig is. De found footage heeft een nieuw historisch perspectief én emotionele intensiteit gekregen, die er ten tijde van de originele opname niet was. Op deze manier voelt het publiek vooral mee met wat het betekende om een Nederlands-joodse familie te zijn in de jaren ’30 en ’40 van de twintigste eeuw. *THE MAELSTROM* weet hierdoor een meer *innerlijke* blik op het verleden

weer te geven dan conventionele vormen van publieke geschiedenis. Publieke geschiedenis is een onderdeel geworden van privégeschiedenis, en vice versa.

GRIZZLY MAN

THE MAELSTROM vertoont overeenkomsten én verschillen met de polyfonische found footage documentaire GRIZZLY MAN, waar privégeschiedenis ingezet wordt als middel om inzicht te verkrijgen in *human nature*. In GRIZZLY MAN stelt de Duitse filmmaker Werner Herzog het leven en de dood van grizzlybeer-expert Timothy Treadwell centraal, die dertien zomers lang ongewapend tussen de grizzlyberen in het Katmai National Park in Alaska leefde – totdat hij en zijn vriendin Amie Huguenard na een aanval door een grizzlybeer in oktober 2003 dood aangetroffen werden. Treadwell had zijn laatste vier zomers in het Katmai National Park op video gedocumenteerd, en dit materiaal heeft de basis gevormd voor GRIZZLY MAN. Herzog heeft altijd een bijzondere interesse gehad in persoonlijke verhalen van buitenstaanders en paria's, en Treadwell typeert als geen ander de Herzogiaanse excentriekeling, die de heersende maatschappij verwerpt ten gunste van een bestaan in afzondering. Deze documentaire is daarbij het summum van twee centrale thema's die Herzog zijn hele internationale carrière al bezighouden: een fascinatie voor de schaduwzijde van onze menselijke natuur, en het ter discussie stellen van de relatie tussen mens en natuur.



Afb. 4. Timothy Treadwell en Amie Huguenard in Alaska.
Bron: Lionsgate Entertainment, Lionsgate Publicity – Grizzly Man, <http://www.lionsgatepublicity.com/epk/grizzly> (geraadpleegd 15 februari 2009)

Afb. 5. Timothy Treadwell met videocamera in Katmai National Park.
Bron: Lionsgate Entertainment, Lionsgate Publicity – Grizzly Man, <http://www.lionsgate-publicity.com/epk/grizzly> (geraadpleegd 15 februari 2009)



Net als Herzog was Treadwell zich zeer bewust van het feit dat hij een film aan het maken was. Treadwells eigen 'voice' als filmmaker is altijd aanwezig in de found footage: zowel direct ('voice of commentary'), door gebruik van voice-over commentaar, als indirect ('voice of perspective'), door middel van de oorspronkelijke kadrering en compositie van de shots (door het gebruik van een stationaire dan wel *hand-held* videocamera, kleurenfilm en natuurlijke belichting). Treadwell nam synchroon geluid op ten tijde van de opnames, en bepaalde de oorspronkelijke chronologie en tijdsduur van het *in-camera* gemonteerde materiaal. Treadwells filmmateriaal lijkt op het eerste gezicht hoofdzakelijk een representatie van zijn werk op Katmai National Park voor het beoogde publiek, namelijk Amerikaanse schoolkinderen. Hierbij positioneert Treadwell zichzelf vaak als verteller binnen het frame met zijn subject, de grizzlyberen, duidelijk aanwezig op de achtergrond – een filmische aanpak kenmerkend voor natuurfilms. Het doel van dit materiaal is het bestuderen van de grizzlyberen en hun bescherming te bevorderen. In *GRIZZLY MAN* zijn echter vele scènes uit Treadwells filmmateriaal door Herzog in zijn geheel geïncorporeerd, waardoor de kijker nieuwe inzichten in Treadwells werk als filmmaker krijgt.

Uit het materiaal blijkt dat Treadwells manier van filmen rigoureuus (haast obsessief) methodisch was, maar ook verbazingwekkend impulsief. Zelfs bij de meest simpele opnames – bijvoorbeeld van een eenvoudig shot waarbij hij een heuvel afloopt – nam Treadwell vaak wel 15 takes, waarbij hij verschillende kleuren bandana's (!) droeg. Zo kon Treadwell dit materiaal later altijd als tussenshot monteren. Bovenal deed Treadwell veel moeite om zich in zijn filmmateriaal als eenzame patroon van de grizzlyberen te presenteren,



en zich het imago van ‘the lone guardian of the grizzlies’ aan te meten. In een scène waarin Treadwell door een watervliegtuig van voorraden wordt voorzien, stelt hij dat op film te zien moet zijn dat hij alléén de voorraden aan land brengt: ‘Oh, no. I’m gonna do all this stuff, because I’m supposed to be alone.’ Er zijn echter ook elementen in Treadwells filmmateriaal aanwezig, waarbij zijn werk in hoge mate geïmproviseerd is. De scène waarin Treadwell zijn kijkers op één van de grizzlyberen in Katmai National Park wijst (‘I’m here with one of my favourite bears. It’s Mr. Chocolate’) en Spirit de vos en haar welpjes spontaan het frame in komen rennen, is exemplarisch. Herzog beschrijft deze scène in GRIZZLY MAN als een ‘inexplicable magic of cinema’.

Aan de ene kant is Treadwells ‘voice’ in dit filmmateriaal op deze wijze ‘publieker’ dan bijvoorbeeld Max Peerebooms ‘voice’ in *THE MAELSTROM*, aangezien Treadwell zijn materiaal filmde met een groot publiek in gedachten. De aard van Treadwells found footage materiaal is aan de andere kant ook als bijzonder privé te bestempelen. Waar de familiefilmpjes van Max Peereboom oorspronkelijk bedoeld waren voor een select publiek en ‘gewone’, alledaagse gebeurtenissen verbeelden, kan Treadwells materiaal in de eerste plaats letterlijk ‘privé’ genoemd worden, aangezien niemand anders dan Treadwell dit ongeveer 100 uur durende ruwe filmmateriaal ooit eerder gezien had.²⁷ In de tweede plaats is Treadwell tijdens zijn jaarlijkse verblijf in Alaska de camera steeds meer gaan zien als compagnon én als biechtmiddel. Hoewel zijn levenswerk oorspronkelijk bedoeld was om de grizzlyberen in hun natuurlijke habitat te bestuderen, is Treadwell de camera steeds meer gaan gebruiken om zijn eigen ik nauwkeurig onder de loep te nemen. Uit dit filmmateriaal blijkt dat

Afb. 6. Timothy Treadwell en Spirit de vos, die spontaan het shot in komt rennen.
Bron: Lionsgate Entertainment, Lionsgate Publicity – Grizzly Man, <http://www.lionsgatepublicity.com/epk/grizzly> (geraadpleegd 15 februari 2009)

Treadwell geplaagd werd door innerlijke demonen en hij deze probeerde uit te drijven door almaar verder de berenwereld in te dringen en zich tegelijkertijd steeds meer af te sluiten voor de mensenwereld. Herzog beschrijft dit materiaal in zijn voice-over als een representatie van 'human ecstasies and darkest inner turmoil'. Zulk extreem en gevaarlijk gedrag fascineerde de Duitse filmmaker al in eerder werk, wat bijvoorbeeld zichtbaar is in de figuur Don Lope de Aguirre in de speelfilm *AGUIRRE, DER ZORN GOTTES* (Werner Herzog, 1972).

Herzog toont ons in *GRIZZLY MAN* daarom diverse 'bekenentissen' van Treadwell die duidelijk *niet* voor zijn beoogde doelgroep bedoeld zijn, maar eerder de intense emotionele ervaring van catharsis tot doel hebben:

Treadwell: 'I was troubled. I drank a lot. (...) And it was killing me until I discovered this land of bears and realized that they were in such great danger that they needed a caretaker, they needed someone to look after them. But not a drunk person. Not a person messed up. So I promised the bears that if I would look over them, would they please help me be a better person and they've become so inspirational, that I did, I gave up the drinking. It was a miracle.'

Herzog heeft dit materiaal vaak ongerept in *GRIZZLY MAN* geïncorporeerd, omdat 'no one could edit that better than it was in the camera – raw, uncut. It was sometimes very stunning to be allowed to look so deep into the abyss that is the soul of everything a human being is.'²⁸ Wanneer Treadwell een tirade afsteekt tegen allerlei hogere machten (van Jezus en Allah tot 'Hindu floaty thing') omdat er niet genoeg regen valt voor zijn geliefde beren, is het geluid van de wind op de microfoon niet digitaal weggewerkt, maar zoals oorspronkelijk gefilmd te horen. De grote variëteit aan persoonlijke emoties die Treadwell *on-camera* demonstreert – van zijn liefde voor dieren tot gevoelens van eenzaamheid, narcisme, frustratie en paranoia – wordt in *GRIZZLY MAN* op internationale schaal tentoongespreid. Herzog maakt daarbij Treadwells meest innerlijke 'ik' – inclusief schaduwzijden – publiek.

In *GRIZZLY MAN* worden de mogelijkheden die verscholen lagen in Treadwells privé-materiaal geopenbaard. Treadwell krijgt van Herzog hierbij (net als Max Peereboom in *THE MAELSTROM*) de ruimte om zijn eigen werk voor zich te laten 'spreken', maar dit weerhoudt Herzog er niet van om Treadwells acties voortdurend te becommentariëren. Deze postume samenwerking heeft daarom de vorm van een *debat*, en *GRIZZLY MAN* is door Conrad Geller ook wel als een 'metafysisch debat' omschreven.²⁹ De debatstructuur in *GRIZZLY MAN* is mogelijk gemaakt door het meerstemmige gebruik van diverse middelen van tekstuele autoriteit. Naast Treadwells 'voice' is Herzogs 'voice' letterlijk in dit postume debat aanwezig via voice-over commentaar, en ook impliciet via de selectie en compositie van Treadwells materiaal (inclusief het weglaten van materiaal, zoals de geluidsopname van Treadwells dood) en het toevoegen van interviews met Treadwells familie, vrienden, collega's en ecologen.

Herzogs 'voice' geeft het publiek niet alleen inzicht in Treadwells *eigen* complexe natuur, maar ook worden diverse aspecten van Treadwells persoonlijke leven, waar hij geheimzinnig of zelfs onoprecht over was geweest, geopenbaard. Uit Herzogs voice-over en de selectie van het materiaal blijkt namelijk dat Treadwells imago als de eenzame patroon van de grizzlies onjuist was (bepaald hand-held materiaal kon bijvoorbeeld niet door Treadwell gefilmd zijn, dit is waarschijnlijk door zijn vriendin Amie Huguenard opgenomen), en door het toevoegen van interviews met familie en vrienden blijkt dat Treadwell ook veelvuldig over zijn achtergrond en verleden gelogen heeft.³⁰ Tegelijkertijd verbindt Herzog Treadwells privégeschiedenis aan bredere kwesties van natuurbehoud en milieupolitiek. Het debat tussen Treadwell en Herzog wordt hierbij gekenmerkt door een felle tegenstelling wat betreft de wezenlijke relatie tussen mens en natuur. Wanneer Treadwell bijvoorbeeld een poot van een berenwelpje tegenkomt, dat door een mannetjesbeer afgebeten is, aait hij dit en zegt huilend: 'Oh, God! I love you and I don't understand. It's a painful world.' Herzog 'antwoordt' hierop met de volgende voice-over:

'Here, I differ with Treadwell. He seemed to ignore the fact that in nature there are predators. I believe the common denominator of the universe is not harmony, but chaos, hostility and murder.'

Herzogs 'voice' gaat met Treadwells 'voice' in debat en levert daarbij vooral kritiek op Treadwells romantische en idealistische wereldbeeld. Herhaaldelijk worden de gevaren van inmengen in de natuur en antropomorfiseren benadrukt in Herzogs voice-over en in de selectie van materiaal. Een voorbeeld is de scène waarin Treadwell een rivierbedding aanpast zodat 'zijn' beren makkelijker vis kunnen vangen, en Herzog zijn acties direct als een 'interference with nature' beschrijft. Uit de selectie en compositie van het filmmateriaal komt daarbij naar voren dat Treadwell zich niet altijd als een 'fly on the wall' gedroeg, in tegenstelling tot wat hij beweert in de openingsscène van *GRIZZLY MAN*. Ook uit de door Herzog toegevoegde interviews spreekt de duidelijke boodschap dat wanneer mensen de onzichtbare grenzen van de natuur overtreden, dit meer kwaad dan goed doet. Zo stelt Sven Haakanson (Alutiiq Museum, Alaska) bijvoorbeeld in *GRIZZLY MAN*:

'He [Treadwell] tried to act like a bear, and for us on the island, you don't do that. You don't invade on their territory. (...) To me, it was the ultimate of disrespecting the bear and what the bear represents. (...) Because when you habituate bears to humans, they think all humans are safe. (...) If I look at it from my culture, Timothy Treadwell crossed a boundary that we have lived with for 7000 years.'

Op deze manier wordt Treadwells materiaal in een breder maatschappelijk kader van mens-natuurrelaties geplaatst, en door Herzog ingezet om de toe-

schouwer hierover kennis bij te brengen. Hierdoor functioneert de privé/ publieke geschiedenis in *GRIZZLY MAN* ook als bron van informatie voor het grote publiek.

Hoewel deze (auto)biografische documentaire uit een aanzienlijke hoeveelheid filmmateriaal van Timothy Treadwell bestaat, is deze documentaire exemplarisch voor Herzogs oeuvre. Niet alleen qua thematiek – aangezien het metafysische debat tussen Herzogs en Treadwells ‘voice’ wordt ingegeven door Herzogs jarenlange fascinatie voor de relatie tussen mens en natuur en de schaduwzijde van *human nature* – maar ook qua omgeving is *GRIZZLY MAN* een klassieke Werner Herzog film. Katmai National Park, met zijn rotsachtige heuvelpartijen en gletsjers, representeert Herzogs fascinatie voor natuurkrachten en extremiteiten – een landschap dat volgens Herzog ‘in turmoil’ is, net als Treadwells ziel. Het found footage materiaal in *GRIZZLY MAN* geeft diepgaande inzichten in Treadwells privéleven, zijn werk als filmmaker én zijn innerlijke bewustzijn en maakt daarbij een eerder verscholen privégeschiedenis publiek. Was Treadwells materiaal oorspronkelijk bedoeld om de grizzlyberen te bestuderen en hun bescherming te bevorderen, deze (auto)biografische documentaire is door middel van gedeelde tekstuele autoriteit een herschreven privé- én publieke geschiedenis geworden. *GRIZZLY MAN* functioneert, evenals *THE MAELSTROM*, op een alternatieve wijze als een bron van (historische) informatie voor een groot publiek.

In beide documentaires heeft de found footage dankzij de polyfonische aard van de documentaire een nieuw historisch perspectief en een emotionele intensiteit gekregen, die er ten tijde van de originele opname niet was. Door het gebruik van meerdere ‘regie-stemmen’ remediëren dit soort werken niet alleen de grenzen van privé- en publieke geschiedenis, maar tevens de grenzen van autobiografie en biografie.

‘Polyfonische’ found footage documentaires: autobiografie of biografie?

Traditionele definities van ‘biografie’ en ‘autobiografie’ stellen dat levensverhalen in biografieën gedocumenteerd en geïnterpreteerd worden vanuit een *extern* perspectief, terwijl in autobiografieën het eigen levensverhaal *persoonlijk* opgetekend wordt.³¹ ‘Polyfonische’ found footage documentaires als *THE MAELSTROM* en *GRIZZLY MAN* problematiseren echter wat wij onder een autobiografische of biografische documentaire verstaan. Een aanzienlijk deel van beide documentaires bestaat namelijk uit materiaal dat persoonlijk is gefilmd door (en verhaalt over) respectievelijk Max Peereboom en Timothy Treadwell, maar de personen die dit materiaal ‘gefilterd’ hebben en als filmmaker geïdentificeerd worden zijn onomstotelijk iemand anders: namelijk Péter Forgács en Werner Herzog. Dit ‘probleem’ is door hedendaagse academici opgelost door zulke werken als een *hybride vorm* van de autobiografische en biografische docu-

mentaire te beschrijven, genaamd de auto/biografie of de (auto)biografische documentaire.³² Het gebruik van leestekens geeft in dit geval de nauwe verbandenheid tussen autobiografie en biografie aan. Polyfonische found footage documentaires zijn echter méér dan slechts (auto)biografie.

In found footage documentaires zoals *THE MAELSTROM*, *GRIZZLY MAN* en soortgelijke werken zoals *FREE FALL*, *CAPTURING THE FRIEDMANS* en *THE WINDMILL MOVIE* zijn twee of meer filmmakers betrokken bij de productie van een (auto)biografische tekst door middel van het proces van *gedeelde tekstuele autoriteit*, en zijn om deze reden polyfonisch of ‘meerstemmig’ te noemen. Naar mijn mening dienen found footage documentaires die deels gebruik maken van fictionele elementen om een (auto)biografische tekst te produceren – zoals *BONTOC EULOGY* (Marlon Fuentes, 1995) en *THE WINDMILL MOVIE* – óók onder deze omschrijving geschaard te worden. Dit geldt tevens voor documentaires die meer autobiografisch zijn aan de kant van de persoon die doorgaans als ‘filmmaker’ geïdentificeerd wordt, en meer biografisch zijn aan de kant van het benutte found footage – zoals *MY ARCHITECT*. Door hun meerstemmige aard stellen deze found footage documentaires categorieën binnen én buiten documentary studies op de proef: in het bijzonder de grenzen van privé- en publieke geschiedenis, en het concept van ‘voice’. In een found footage documentaire met een polyfonische aard kan ‘voice’ door meer dan één filmmaker tot stand gebracht worden. ‘Gevonden’ materiaal, dat oorspronkelijk uit het privéleven afkomstig is, wordt hierbij continu binnen de context van publieke geschiedenis geplaatst door een andere filmmaker – en vice versa. Door middel van gedeelde tekstuele autoriteit wordt aan found footage een nieuwe historische betekenis toegekend, en kan de found footage documentaire een plaats van zowel auto-biografische als biografische activiteit zijn – zonder, om James Olney te parafaseren, ‘een autobiografie’ of ‘een biografie’ te zijn.³³

Noten

1 Dit artikel is gebaseerd op de MA thesis *Shared textual authority in the found footage documentary: A theoretical and historical analysis of THE MAELSTROM, GRIZZLY MAN and MY ARCHITECT*, die van de jury voor de facultaire scriptieprijs 2007-2008 (Universiteit Utrecht, Faculteit Geesteswetenschappen) een eervolle vermelding kreeg. Een analyse van *THE MAELSTROM* gebaseerd op Hagedoorn's thesis in de Engelse taal is te vinden in: B. Hagedoorn, "Look what I found!": (Re-)crossing boundaries between public/private history and biography/autobiography in Péter Forgács' *THE MAELSTROM*.", in: *Studies in Documentary Film*, jg. 3, nr. 2, 2009, pp. 177-192.

2 Op basis van de *Visible evidence xv International documentary studies* conferentie, specifiek het panel 'Extra-factual: Found footage and documentary knowledge' (University of Lincoln, Engeland, 5 augustus 2008) geef ik de voorkeur aan deze flexibele definitie van found footage, en maak hierbij geen nader onderscheid tussen enerzijds *found footage* en anderzijds *archival footage*.

3 Zie voor meer voorbeelden van deze 'recycled cinema': W.C. Wees, *Recycled images: The arts and politics of found footage films*, New York 1993; S. MacDonald, *A critical cinema 4: Interviews with independent filmmakers*, Berkeley/Los Angeles 2005, p. 289.

4 Het concept van 'voice', dat verderop in dit artikel diepgaander verklaard wordt, is door Bill Nichols gedefinieerd als de specifieke wijze waarop de filmmaker een bepaald perspectief weergeeft in een documentaire. B. Nichols, *Introduction to documentary*, Bloomington/Indianapolis 2001, p. 43.

5 M.M. Bell & M. Gardiner, *Bakhtin and the human sciences: No last words*, Londen 1998, p. 207-208.

6 B. Nichols, *Representing reality: Issues and concepts in documentary*, Bloomington/Indianapolis 1991, p. ix.

7 M. Renov, *Theorizing documentary*, New York 1993.

8 M. Renov, 'Documentary horizons: An afterword', in: J.M. Gaines & M. Renov (eds), *Collecting visible evidence*, Minneapolis 1999, p. 317-318, 321.

9 Nichols, *Introduction to documentary*, p. 43.

10 Idem, p. 46.

11 Idem, p. 46.

12 Bijvoorbeeld: terwijl GRIZZLY MAN internationaal in de bioscoop vertoond is (totale opbrengst wereldwijd: \$ 4.061.305, zie: Box Office Mojo, 'Grizzly Man', <<http://www.boxoffice-mojo.com/movies/?id=grizzlyman.htm>>, geraadpleegd 9 april 2009) en in 2006 op DVD uitgebracht werd, is THE MAELSTROM (geproduceerd door Lumen Film voor VPRO TV) meerdere malen op de Nederlandse publieke omroep en in de bioscoop vertoond (Filmmuseum, Amsterdam en Nederlandsche Schouwburg, Amsterdam). Beide films zijn op internationale filmfestivals te zien geweest en hebben meerdere filmprijzen gewonnen. GRIZZLY MAN (geproduceerd door Lions Gate Films en Discovery Docs) is meerdere malen uitgezonden op het Discovery Channel. Het digitale tv-kanaal Holland Doc heeft THE MAELSTROM uitgezonden en delen van THE MAELSTROM zijn op internet te bekijken (via Forgács' eigen website, zie: P. Forgács, *Péter Forgács Homepage*, <<http://www.forgacs-peter.hu/english/films/The+Maelstrom/15>>, geraadpleegd 15 februari 2009). Ten slotte ontving Forgács voor zijn oeuvre in 2007 de Erasmusprijs, omdat hij volgens de Stichting Praemium Erasmianum 'een documentair oeuvre van grote betekenis' heeft geproduceerd en daardoor 'ons begrip van het verleden [heeft] verdiept.' Stichting Praemium Erasmianum, 'Uitreiking Erasmusprijs aan Péter Forgács, 29 november 2007', <<http://www.erasmusprijs.org>>, geraadpleegd 10 april 2009.

13 G.F. Custen, *Bio/Pics: How Hollywood constructed public history*, New Brunswick 1992, p. 12.

14 Onder aanvullend visueel materiaal wordt verstaan: aanvullend *found footage* materiaal dat gemaakt is door de 'originele' filmmakers, maar uiteindelijk niet gebruikt is door resp. Forgács en Herzog in het eindproduct: specifiek materiaal uit SNEEUW VLISSINGEN (Max Peereboom, datum onbekend), DIVERSE OPNAMEN (Max Peereboom, 1934-1942) en GRIZZLY DIARIES (Timothy Treadwell, 1999).

15 H. van Gelder, 'Met familiefilmpjes teruggaan in de tijd', in: *NRC Handelsblad*, 3-4 mei 1997, p. 29.

16 M. Renov, 'Historische Diskurse des Unvorstellbaren: Péter Forgács' THE MAELSTROM', in: *Montage/AV*, jg. 11, nr. 1, 2002, p. 36.

17 B. Nichols, 'The memory of loss: Péter Forgács' saga of family life and social hell', in: *Film Quarterly*, jg. 56, nr. 4, 2003, p. 3.

18 Idem, p. 6.

19 Idem, p. 6; M.S. Roth, 'Ordinary film', in: *Raritan*, jg. 25, nr. 2, 2005, p. 1-2.

20 Van Gelder, 'Met familiefilmpjes teruggaan in de tijd', p. 29.

21 J. Lane, *The autobiographical documentary in America*, Minneapolis 2001, p. 5.

22 Idem, p. 4.

23 MacDonald, *A critical cinema* 4, p. 317.

24 Idem, p. 315.

25 Idem, p. 294.

26 J. Walker, 'Directed reading & research', Film and Media Studies, University of California Santa Barbara, Santa Barbara 2006.

27 Hoewel het bekend is dat Treadwell zijn levenswerk – kosteloos – presenteerde op Amerikaanse scholen, is het belangrijk om te benadrukken dat het grootste gedeelte van het filmmateriaal dat de basis vormt voor GRIZZLY MAN voorafgaand aan GRIZZLY MAN nog niet eerder uitgezonden of gezien was door iemand anders dan Treadwell zelf. Toen Herzog het materiaal voor het eerst zag stond hij dan ook perplex: 'We could not believe it. It couldn't have been our wildest fantasy to find something like this. (...) It was one of the great experiences I've ever had with film footage.' W. Herzog, *Werner Herzog Homepage*, <www.wernerherzog.com>, geraadpleegd 29 november 2008.

28 Idem.

29 C. Geller, 'GRIZZLY MAN', in: *Cineaste*, jg. 31, nr. 1, 2005, p. 53.

30 Treadwell had zelfs tegenover zijn beste vrienden gelogen over zijn achtergrond. Hij had zich voorgedaan als een wees uit Australië (inclusief accent), en zelfs informatie over een afgelegen stadje uit de Australische outback opgezocht om zijn verhaal overtuigend te laten klinken. In werkelijkheid was hij echter afkomstig uit een middenklasse gezin in New York.

31 S. Smith & J. Watson, *Reading autobiography: A guide for interpreting life narratives*, Minneapolis 2001, p. 1-4.

32 Zie bijvoorbeeld: L. Marcus, *Auto/biographical discourses. Criticism, theory, practice*, Manchester 1994; Smith & Watson, *Reading autobiography*, p. 184.

33 J. Olney, *Autobiography: essays theoretical and critical*, Princeton 1980, p. 250.