



## **Het Nederland van *Alleman* en #*Alleman***

Een scriptie over de relatie tussen vorm en inhoud in een documentaire over het  
Nederlandse volk en zijn remake

MA thesis

MA Media Studies: Film and Photographic Studies

Universiteit Leiden

Mascha Arkink s1221507

Begeleider: Dr. P. Hesselberth

Tweede lezer: Dr. E.C.H. de Bruyn

Datum: 23 juni 2015



**Universiteit  
Leiden**

## Inhoud

Voorwoord	2
Inleiding	3
Hoofdstuk 1: <i>Alleman</i>	10
Nederland van <i>Alleman</i>	11
Cinematografie. <i>Menselijk maar op afstand</i>	14
Montage. <i>Metaforisch boven indexicaal</i>	17
Voice-over. <i>Geen voice of God maar gewone man</i>	19
Filmvertoning. <i>The dark cube</i>	22
Hoofdstuk 2: <i>#Alleman</i>	26
Nederland van <i>#Alleman</i>	28
Cinematografie. <i>De geblurde Nederlander</i>	33
Montage. <i>De context van het beeld</i>	39
Geluid en live elementen. <i>De meerwaarde van het live aspect</i>	42
Conclusie	53
Nawoord	61
Literatuur	62
Figuren	66

## Voorwoord

Voor u ligt de master scriptie die ik schreef voor de studie MA Media Studies: Film and Photographic Studies aan de Universiteit Leiden waar ik in september 2013 aan begon. Na een zomer, herfst en winter van onderzoek en schrijven presenteer ik nu, aan het begin van de zomer van 2015, het eindproduct van een studie waar ik enorm veel van geleerd heb, zowel als academicus en als mens. Mijn dank gaat uit naar de docenten die betrokken zijn bij MaFPS, met in het bijzonder mijn scriptiebegeleider Dr. Pepita Hesselberth, die mij enorm geholpen heeft in het vinden van de juiste insteek voor mijn onderzoek en mijn schrijven keer op keer van uiterst nuttig commentaar voorzag waardoor ik tot dit resultaat kon komen.

## Inleiding

*“Hier wonen we, met z’n twaalf miljoenen. Rustige mensen, geen praters, geen zangers, geen dansers. Onze politieke hartstochten mogen eens in de vier jaar oplaaien en doen het dan niet. Toch zijn we het meest verdeelde volk van de wereld. Maar alles gaat hier goed, als we maar ons eigen bijzondere onderwijs hebben, en onze eigen omroepzuil en, als het even kan, onze eigen voordeur. Twaalf miljoen individualisten zijn we, maar erg verdraagzaam. Dat moet wel want we zijn zo klein behuisd. We wonen mannetje aan mannetje, maar we willen toch graag op ons eigen zijn. Wat gebeurt er met ons tussen de wieg en het graf?”<sup>1</sup>*

In de eerste gesproken zinnen uit de documentaire *Alleman* uit 1963 worden heel wat kenmerken van de Nederlander van toen uiteengezet. De gemiddelde Nederlander was rustig, graag op zichzelf, verdraagzaam tegenover de medemens en klein behuisd. En de Nederlandse samenleving werd sterk verdeeld door de toen nog heersende Verzuiling. De laatste zin van bovenstaand citaat uit *Alleman* bevat de hoofdvraag waar de rest van de film als het ware antwoord op geeft. Wat kenmerkt het leven van de gemiddelde Nederlander, van ‘jan en alleman’? *Alleman* leidt ons langs verschillende thema’s in het leven van de Nederlander. Enerzijds zijn dat universele thema’s zoals geboorte, liefde, geloof en de dood. Anderzijds zijn het thema’s die de Nederlander van toen typeren, zoals zijn bedrijvigheid, kuisheid, zindelijkheid en nuchterheid. Langs deze thema’s ontvouwt zich in *Alleman* een specifiek beeld van het Nederland van eind jaren vijftig, een periode waarin welvaart en vrije tijd gestaag groeiden en het trauma van de Tweede Wereldoorlog nog op de achtergrond aanwezig is. De regisseur van *Alleman*, Bert Haanstra (1916-1997), heeft voor *Alleman* Nederland vastgelegd met een verborgen camera in een tijd waarin camera’s schaars aanwezig waren in het dagelijks leven, waardoor *Alleman* vaak omschreven wordt als een ‘uniek inkijkje in het dagelijks leven van de Nederlander van toen’. Het presenteert en reflecteert op de identiteit van de gemiddelde Nederlander eind jaren vijftig. Wat is kenmerkend voor de Nederlander van die tijd? Wat is typisch of eigenaardig aan het Nederlandse volk? Haanstra zet met *Alleman* een bijzonder tijdsbeeld neer dat expliciet tot uitdrukking komt in het soms poëtische voice-over commentaar in de film, dat geschreven en ingesproken is door de schrijver Simon Carmiggelt. *Alleman* was een groot succes in Nederland, net als vele andere documentaires van Haanstra.<sup>2</sup> In de jaren vijftig en zestig was

---

<sup>1</sup> *Alleman*, 1963.

<sup>2</sup> Het bezoekersaantal van *Alleman* is het hoogste dat ooit voor een avondvullende non-fictie film in Nederland is gehaald. Schoots, 2009, 165.

documentaire sowieso een populairder genre dan de speelfilm.<sup>3</sup> De periode van 1945 tot 1965 kan volgens mediawetenschapper Bert Hogenkamp beschouwd worden als de glorie tijd van de Nederlandse documentaire.<sup>4</sup> In de decennia ervoor groeide het medium film op; er werd naar erkenning gezocht van het medium in het algemeen en film als kunstvorm in het bijzonder.<sup>5</sup> Daarnaast vond de ingrijpende overgang van stomme film naar geluidfilm plaats en werd er volop geëxperimenteerd met filmtechnieken. Tot in de jaren zestig verdienden documentairemakers hun geld met het maken van opdrachtfilms, subsidie vanuit de overheid bestond nog niet. De documentairstijl die in deze decennia werd gevormd, door onder andere de filmmakers die verbonden waren aan de in 1927 opgerichte Filmliga, heeft zijn weerklink gehad in de periode waarin Haanstra uitgroeide tot één van de belangrijkste cineasten van Nederland. Zijn *Alleman* wordt nog steeds gezien als één van de beste Nederlandse documentaires en vormt een belangrijk document van de Nederlandse samenleving.

In 2013 beleefde *#Alleman*, een hommage aan de iconische documentairefilm *Alleman*, zijn première. Deze voorstelling van theatermaker en acteur Bert Hana (1982) is een *remake* of hedendaagse versie van *Alleman*. In *#Alleman* wordt Nederland en de Nederlander van nu verbeeld in het licht van *Alleman*. Deze blik op Nederland is gebaseerd op *Alleman* maar heeft een duidelijk andere productie- en presentatievorm. In plaats van een documentairefilm heeft Hana een theatervoorstelling gemaakt waarin de muziek en het voice-over commentaar deels live worden uitgevoerd op podia van filmtheaters. Daarnaast wordt in *#Alleman* haast uitsluitend stilstaand beeld gebruikt. Het visuele aspect bestaat uit een slideshow, een opeenvolging van stilstaande beelden, geprojecteerd op een bioscoopscherm. Deze beelden zijn niet door Hana zelf gemaakt, maar zijn afkomstig uit de digitale omgeving Google Street View. De slideshow is opgebouwd uit beelden van toevallig vastgelegde Nederlanders die Hana zorgvuldig selecteerde in Google Street View. Google Street View is een navigatie *app* van Google waarbij je niet een kaart van bovenaf ziet, zoals bij Google Maps het geval is, maar waarbij gebruikers op straatniveau door een fotorepresentatie van de gewenste locatie kunnen bewegen. Zo'n tweeënhalve jaar lang 'liep' Hana online door Google Street View om de beelden voor *#Alleman* te verzamelen.<sup>6</sup> De foto's waaruit Google Street View is

---

<sup>3</sup> Beerekamp, 2011, 7-8.

<sup>4</sup> Hogenkamp, 2003, 10.

<sup>5</sup> Film werd in de beginjaren gezien als plat vermaak. Om deze reden wilden documentairemakers zich afzetten tegen de speelfilm. Het begin van erkenning van het documentairegenre kwam toen men inzag dat door het vastleggen van belangrijke gebeurtenissen interessante informatie over Nederland werd gedocumenteerd. Documentaire had nut in de letterlijke zin van het woord: als document. Willy Mullens en Polygoon waren de eerste die zich toelegden op het filmen van actualiteiten voor bioscoopjournaals in de jaren twintig. Hogenkamp, 1988, 12, 14.

<sup>6</sup> Promotie interview met Bert Hana over *#Alleman* in het Nederlandse tv-programma *De Wereld Draait Door*. [Http://dewerelddraaitdoor.vara.nl/media/303607](http://dewerelddraaitdoor.vara.nl/media/303607), laatst geraadpleegd op 10 december 2014.

opgebouwd zijn panorama's van driehonderdzestig graden, overwegend gefotografeerd vanaf een auto met daarop een bol bestaande uit acht tot vijftien fotocamera's. Deze camera's nemen automatisch foto's volgens een bepaalde interval en worden daarna aan hun specifieke locatie gekoppeld met behulp van GPS-signalen en informatie over de snelheid en richting van de auto. De foto's worden vervolgens aan elkaar geplakt, inclusief een kleine overlap, zodat er geen gaten tussen de panorama's ontstaan. Op deze manier bouwt Google een bijna totale digitale representatie op van straten overal ter wereld. Google Street View werd in 2007 in de Verenigde Staten gelanceerd en heeft inmiddels informatie verzameld op alle continenten.<sup>7</sup> Het nemen van foto's doet Google bij voorkeur op zonnige dagen en als er weinig mensen op straat zijn. De mensen die per ongeluk zijn vastgelegd worden in Google Street View onherkenbaar gemaakt met behulp van een automatisch herkenningsprogramma dat een digitale waas over hun gezicht legt (zie *Figuren*).<sup>8</sup> Een andere maatregel om de privacy van mensen te behouden in Google Street View is de mogelijkheid om specifieke locaties te laten verwijderen, zoals beelden van huizen. Deze worden op verzoek ook voorzien van een waas. Dit zijn enkele voorbeelden van reacties van Google naar aanleiding van de wereldwijde ophef die ontstond na de komst van Google Street View.

Het centrale onderwerp in *Alleman*, de gewone man, staat ook in *#Alleman* centraal. En ook de thema's waarin dit onderwerp is onderverdeeld keren in de remake terug. Maar waar *Alleman* een film is bestaande uit bewegende beelden, is *#Alleman* een theatervoorstelling waarin het visuele aspect bestaat uit stilstaand, reeds bestaand beeld. Hana voert de commentaarstem in *#Alleman* live uit op het toneel, terwijl een stroom van Google Street View-beelden achter hem geprojecteerd wordt. Het commentaar in *#Alleman* is geschreven door schrijfster en columniste Sylvia Witteman en toont overeenkomsten met het commentaar in *Alleman* vanwege de ogenschijnlijk simpele bewoordingen, de literaire insteek, de ironische lading en de poëtische manier van voordragen. De begeleidende muziek, een soort opgewekte muzak, lijkt ook op de muziek in *Alleman* die werd gecomponeerd door Otto Ketting, maar wordt in *#Alleman* live op het toneel gesampled door Chop Wood. De slideshow in *#Alleman* wordt deels live aangestuurd door Floortje Zonneveld. Deze aspecten vormen een oppositie met *Alleman*, waarin alles vooraf is vastgelegd. De componenten beeld, voice-over en muziek worden in *Alleman* als één gepresenteerd, maar zijn in *#Alleman* van elkaar gescheiden en worden door verschillende personen deels live uitgevoerd.

<sup>7</sup> <https://www.google.nl/intl/en-US/maps/about/behind-the-scenes/streetview/>, laatst geraadpleegd op 22 september 2014.

<sup>8</sup> Er zijn door Google talloze mooie landschappen, gewelddadige taferelen en grappige situaties per ongeluk vastgelegd voor Google Street View. Deze beelden worden op allerlei websites verzameld. Zo zette de Canadese kunstenaar Jon Rafman het fotoproject 'The Nine Eyes of Google Street View' op, dat onder andere te volgen is via [www.9-eyes.com](http://www.9-eyes.com). Verdachte situaties die Google zelf ontdekt worden net als gezichten van een digitale waas voorzien.

In deze scriptie – waarin *Alleman* en *#Alleman* centraal staan – onderzoek ik de verhouding tussen deze documentaire uit 1963 en zijn remake, waarbij ik me richt op de relatie tussen vorm en inhoud in een vergelijkende analyse. De eerste stap in de analyse bestaat uit het onderzoeken van de manier waarop Nederland en de Nederlander in *Alleman* en *#Alleman* verbeeld worden. De tweede, meest omvattende stap is de uitgebreide analyse van de invulling van de meest prominente vormelementen in *Alleman* en *#Alleman*. Op basis hiervan vindt de vergelijking plaats waarin de belangrijkste verschillen en overeenkomsten tussen *Alleman* en *#Alleman* naar voren komen. De invulling van bepaalde vormelementen in *#Alleman* is duidelijk gebaseerd op *Alleman*, maar in een aantal opzichten is deze invulling uitvergroet of versterkt in *#Alleman*. Deze vergelijking leidt tot een concluderende uitspraak over de manier waarop *Alleman* en *#Alleman* van elkaar verschillen in de relatie tussen de invulling van vormelementen en de verbeelding van Nederland. Dit heeft alles te maken met de interessante dubbele laag in *#Alleman*: naast een direct verteld verhaal over Nederland wordt op impliciete wijze een meer kritisch beeld van Nederland en het huidige tijdperk gepresenteerd. Dit tweeledige verhaal zorgt voor een complexe vorm-inhoud relatie die in *Alleman* niet aanwezig is. Om de verhouding tussen *Alleman* en *#Alleman* in haar volledigheid te onderzoeken formuleer ik de volgende onderzoeksvraag:

Wat zijn de verschillen en overeenkomsten in de invulling van vormelementen in *Alleman* en *#Alleman* en hoe verhoudt deze invulling zich op een complexe manier tot het verbeelden van Nederland in het heden en in een tijd waarin media een heel andere rol vervulden?

Zowel *Alleman* als *#Alleman* kennen een aantal vernieuwende aspecten die in deze scriptie via de analyse van vormelementen onderzocht worden. In het geval van *Alleman* is er sprake van een voor die tijd vernieuwende vorm omdat Haanstra experimenteerde met een verborgen camera, een techniek die nog niet wijdverbreid was tijdens Haanstra's carrière.<sup>9</sup> De alomtegenwoordigheid van camera's en de mediabewustzijn die we nu kennen speelden toen nog geen rol, waardoor het onbewust vastleggen van mensen gemakkelijker was. Daarnaast was het maken van een eigen, lange documentaire een uitzondering op de regel in een tijdperk waarin documentairemakers vooral films in opdracht maakten. Hierin was het gebruikelijk om mensen slechts een metaforische rol te geven.<sup>10</sup> Ook in Haanstra's eerdere werk komen persoonlijkheden van gefilmde mensen niet aan bod. In *Alleman* stond voor het eerst de mens centraal. Haanstra gaf de Nederlander een gezicht, een karakter. Opvallend is wel dat personen menselijk worden neergezet, maar op afstand worden

---

<sup>9</sup> Hogenkamp, 2003, 211.

<sup>10</sup> Hogenkamp, 2003, 10.

gehouden door geen interviews in de film op te nemen. Kortom, *Alleman* was voor zijn tijd vernieuwend vanwege het experimentele karakter van de verborgen camera en de veranderde rol van de mens. *#Alleman* is op een heel andere manier vernieuwend. Hana verheft in *#Alleman* beelden van Google Street View, beelden die we gebruiken als navigatiemiddel maar waar we geen esthetische waarde aan hechten, tot document van de Nederlandse identiteit. Hij plaatst functionele fotografie in een andere context, namelijk die van documentair subject. Hana ziet het bijzondere in het alledaagse ofwel de schoonheid of het ongewone in de normale, alledaagse dingen om ons heen. Hierdoor doet zijn werk denken aan schrijver, fotodetective en voormalig fotograaf Hans Aarsman. Aarsman analyseert nieuwsfoto's tot in detail waarmee hij telkens de *truth status* die deze foto's hebben weet te weerleggen. Hij is bovendien enorm gefascineerd door foto's die mensen maken van hun huis voor online woningadvertenties.<sup>11</sup> Niemand keek nog naar 'Fundafoto's' zoals Aarsman doet, die geniet van de patronen die hij weet te ontdekken in de manier waarop mensen hun huis fotograferen. Zowel Aarsman als Hana maken creatieve producties bestaande uit een voor veel mensen oninteressante beeldstroom. Ze kijken op een andere manier dan hun maker bedoeld heeft naar beeldmateriaal en verheven daarmee het alledaagse tot kunst. In onderstaande quote, afkomstig van de website van creatief communicatiebedrijf KesselsKramer, wordt de schoonheid zien in alledaags beeldmateriaal perfect omschreven.

*“Cut out a photograph from a wholesale butcher's brochure, hang it over your bed, and a year later you still won't be bored of it. It is precisely these photographs we are confronted with daily, without even being aware of it, that can hold our interest for an astonishingly long time. Photography from sales catalogues, instruction manuals, packaging, brochures and textbooks. Anonymous, because what photographer expects to create a furore with a chicken breast photo? As soon as the images are taken out of their original context and placed in a new one, they can produce interesting results”<sup>12</sup>*

Zoals in bovenstaand citaat wordt omschreven geeft het in een andere context plaatsen van beelden die we dagelijks in grote getale voorbij zien komen, beelden met een functioneel of marketing doeleinde, een bijzonder effect. Het isoleren van beelden waar we normaal geen aandacht aan

<sup>11</sup> Interview met Hans Aarsman over zijn fascinatie voor amateur vastgoedfoto's in het Nederlandse tv-programma *De Wereld Draait Door*. <http://dewerelddraaitdoor.vara.nl/media/88702>, laatst geraadpleegd op 10 december 2014.

<sup>12</sup> Van de website van het tijdschrift *Useful Photography* van KesselsKramer. <http://www.kesselskramerpublishing.com/catalogue/useful-photography-1/>, laatst geraadpleegd op 9 oktober 2014.



besteden laat ons het beeld op een andere manier waarderen. Denk bijvoorbeeld aan afbeeldingen in een handleiding, foto's in een reclamefolder of in schoolboeken. De gedachte waarmee het beeld werd gemaakt laten we achterwege en we waarderen het op esthetische gronden. In deze scriptie heb ik de functionele beelden van Google Street View onderzocht die in *#Alleman* in een totaal andere context geplaatst zijn. De specifieke beeldtaal van deze beelden draagt vooral bij aan dat wat impliciet wordt verteld over Nederland in *#Alleman*; het verhaal buiten het gesproken commentaar. Tegelijkertijd grijpen ze in de thema's die ze op metaforische wijze verbeelden duidelijk terug op *Alleman*. Een ander vernieuwend gegeven is dat de slideshow in *#Alleman* bijna volledig bestaat uit bestaand materiaal in de vorm van functionele fotografie, wat zeer ongebruikelijk is binnen het documentaire genre. Hana filmde zijn onderwerpen niet zelf, maar gebruikte de observaties van een ander die de beelden met een totaal ander doeleinde maakte. Dit vormt al een interessant verschil met *Alleman*, waarin alle beelden speciaal voor de film door een cameraman zijn gefilmd. Daarenboven liggen in *#Alleman* live elementen besloten, waardoor de productie zich niet zomaar onder de noemer 'documentaire' laat plaatsen. Hana daagt door de live elementen het begrip documentaire uit. Vanuit bepaalde opzichten neigt *#Alleman* naar een documentaire, vanuit andere opzichten juist naar een voorstelling of live performance. Maar de vraag binnen welk genre *#Alleman* valt is een onbelangrijke, slechts het gegeven dat *#Alleman* niet te plaatsen is, is interessant. Het daagt de gevestigde orde uit, tast de grenzen van genres af en doet het anders dan zijn voorgangers, terwijl het tegelijkertijd teruggrijpt op een documentaire van vijftig jaar terug. Ook hieruit blijkt het vernieuwende karakter van *#Alleman* dat wordt onderzocht in deze scriptie.

Zoals gezegd is het doel van dit onderzoek het uitdiepen van de verschillende verhouding die vorm en inhoud hebben in de originele documentaire *Alleman* en in de remake van deze film, *#Alleman*. Dit vraagt om een onderzoek met een vergelijkende opzet die in de laatste sectie van deze inleiding wordt toegelicht. Als eerste onderzoek ik hoe Nederland wordt verbeeld in *Alleman* en *#Alleman*. Daarna vindt de analyse plaats van de belangrijkste vormelijke aspecten van *Alleman* en *#Alleman* zodat de verhouding tussen de invulling van deze aspecten en het beeld dat van Nederland wordt gepresenteerd blootgelegd wordt. De vormelementen die centraal staan in deze analyse zijn cinematografie, montage en voice-over commentaar en geluid en live elementen. Het onderliggende gegeven dat deze onderzoeksopzet motiveert is dat inhoud onlosmakelijk verbonden is aan vorm. Het feit dat in *#Alleman* live elementen besloten liggen en in *Alleman* niet is één op één verbonden met het verhaal dat in deze producties over Nederland verteld wordt. De manier waarop de producties zijn gemonteerd, de manier van filmen, het soort beeld dat wordt gebruikt, et cetera, vertelt even veel over wat Nederland typeert volgens *Alleman* en *#Alleman* als het letterlijk vertelde

verhaal in het (voice-over) commentaar. Het feit dat vorm en inhoud onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn, geeft echter niks vrij over de manier waarop ze verbonden zijn. Deze relatie is soms eenduidig, maar kan ook veel complexer van aard zijn. Het bevragen van die onlosmakelijke verbondenheid tussen vorm en inhoud is de leidraad in de vergelijking tussen *Alleman* en *#Alleman*.

De eerder geformuleerde hoofdvraag wordt onderverdeeld in twee subvragen die verdeeld zijn onder twee hoofdstukken. Deze subvragen vormen de twee pijlers in de vergelijking tussen *Alleman* en *#Alleman*. Het eerste hoofdstuk richt zich volledig op *Alleman*, het tweede hoofdstuk op *#Alleman*. Beide hoofdstukken zijn in vier corresponderende secties verdeeld. In de eerste, vooral descriptieve sectie wordt ingegaan op het beeld dat van Nederland gepresenteerd wordt, in de secties die daarop volgen vindt de analyse van de genoemde vormaspecten plaats. In deze secties wordt telkens de invulling van één vormelement onderzocht. Sectie twee richt zich op de cinematografie, sectie drie gaat in op de montage en in de vierde sectie worden geluidselementen zoals de voice-over en muziek besproken. Hoofdstuk 1 kent nog een vijfde sectie die zich richt op de vertoningcontext van *Alleman*, die vooral interessant is in het licht van de live elementen in *#Alleman*, die bij de vierde sectie in hoofdstuk 2 betrokken worden. In iedere sectie wordt steeds antwoord gegeven op de vraag hoe de invulling van dat vormelement bijdraagt aan het gepresenteerde beeld van Nederland dat in de eerste sectie behandeld is. Deze inhoud gaat echter niet geheel op voor het tweede hoofdstuk, omdat gaandeweg duidelijk zal worden dat er een discrepantie bestaat tussen dat wat expliciet verteld wordt en het meer impliciet kritische aspect in *#Alleman*. Uiteindelijk komen de twee hoofdstukken in de conclusie samen in een vergelijkende sectie waarin de overeenkomsten en verschillen tussen *Alleman* en *#Alleman* op een rij worden gezet. De vergelijking tussen *Alleman* en *#Alleman* geeft uiteindelijk inzicht in de complexe vorm-inhoud relatie die vooral *#Alleman* kenmerkt.

## Hoofdstuk 1: *Alleman*

Het grote publiek reageerde enthousiast op de in 1963 uitgebrachte documentairefilm *Alleman* waarin ze zichzelf herkende. Meer dan anderhalf miljoen Nederlanders kwamen kijken naar de film en in 1964 won de film een Zilveren Beer op de Berlinale. De reacties in de pers waren gemengd. Er waren critici die de film bewonderden vanwege de montage en het feit dat Haanstra hiermee zijn stempel op de film drukte, zoals kenmerkend was voor Haanstra's werk. Andere critici vroegen zich af waar de afspiegeling van de werkelijkheid stopte en het creëren van een filmwerkelijkheid door middel van montage begon.<sup>13</sup> Ze geven aan dat *Alleman* een combinatie is van een afspiegeling van de werkelijkheid en een werkelijkheid die niet buiten de film bestaat. In de jaren dertig definieerde de Schot John Grierson documentaire als “*the creative treatment of actuality*”<sup>14</sup>. Deze definitie laat in het midden wat de verhouding is tussen de werkelijkheid en de manier waarop de documentairemaker de werkelijkheid toepast.<sup>15</sup> Belangrijk hierbij is de onderliggende aanname dat documentaire niet de reproductie van de werkelijkheid is. Representaties van de werkelijkheid worden in documentaire ingezet om een bepaald perspectief op de wereld te presenteren. Zo ook in *Alleman*. In *Alleman* wordt een bepaald beeld van het alledaagse leven in Nederland gepresenteerd. Om uit te zoeken hoe dit verbonden is aan de invulling van de vormelementen in deze documentaire worden in dit hoofdstuk de belangrijkste vormelementen van *Alleman* onder de loep genomen. Dit omvat het eerste deel van de vergelijking tussen *Alleman* en *#Alleman*. Om uiteindelijk de hoofdvraag te kunnen beantwoorden die in de inleiding is geformuleerd dient de volgende subvraag gesteld en beantwoord te worden:

Hoe draagt de invulling van de vormelementen cinematografie, montage en voice-over commentaar bij aan het beeld dat van Nederland wordt gepresenteerd in *Alleman*?

In het tweede hoofdstuk zullen dezelfde vormelementen onderzocht worden in het vervolg op *Alleman* uit 2013. Op deze manier krijgen de vergelijking en de analyse van *Alleman* en *#Alleman*

---

<sup>13</sup> Hogenkamp, 2003, 212.

<sup>14</sup> Grierson in Nichols, 2010, 6.

<sup>15</sup> Nichols, 2010, 6. Voor theoreticus Bill Nichols vormde de definitie van John Grierson de aanleiding om een verband te leggen tussen fictie en non-fictie. De ‘creatieve behandeling’ neigt naar fictie, en ‘actuality’ naar non-fictie. Echter, Olivier Lugon laat in zijn artikel “‘Documentary’: authority and ambiguities” zien dat in de documentairegeschiedenis meer de relatie tussen vormen van non-fictie, met fotojournalistiek als de laagwaardige vorm en documentaire als de hoogwaardige vorm, en (fotografische) kunst centraal stond. Het was vooral de vraag in hoeverre documentaire toebehoorde aan het domein kunst, en niet wat de verhouding tussen fictie en non-fictie is. Nichols, 2010; Lugon, 2005.

vorm waaruit uiteindelijk het verschil in de vorm-inhoud relaties tussen *Alleman* en *#Alleman* uit afgeleid kan worden. Voordat ik inga op de specifieke invulling van de voornaamste vormelementen in *Alleman*, aan de hand van voorbeelden uit de film, zal ik beschrijven welk beeld van het Nederlandse volk in de film wordt geschetst. Tevens wordt uitgebreider stilgestaan bij de creatieve behandeling in documentaire aan de ene kant en het streven naar een realistische representatie van de werkelijkheid aan de andere kant. In de laatste sectie van dit hoofdstuk zal ik kort stilstaan bij de klassieke cinemacontext waarin *Alleman* ontvangen werd, wat vooral betekenis zal krijgen in de vergelijking met de live aspecten in *#Alleman* die in het tweede hoofdstuk aan bod komen.

### *Nederland van Alleman*

Haanstra presenteert *Alleman* als een waarachtige afspiegeling van het dagelijks leven in Nederland. Uit de filmwetenschappelijke discussies over documentaire weten we echter dat documentaires altijd een bepaald perspectief op de werkelijkheid tonen. Zoals de critici in reactie op *Alleman* al opmerkten: het is onduidelijk waar de afspiegeling van de werkelijkheid stopt en het creëren van een filmwerkelijkheid door middel van montage begint.<sup>16</sup> Om te kunnen bepalen hoe vormkenmerken invulling geven aan de in *Alleman* gepresenteerde realiteit is het van belang eerst na te gaan welk beeld van het Nederlandse volk geschetst wordt in *Alleman*. De film is onderverdeeld in een serie opeenvolgende thema's, zoals: de kerk, het strand, sport, liefde, kinderen, de winter, werk, ofwel "dingen die we allemaal kennen ; die óf een gemeenschappelijk herinnering vormen van alle Nederlanders, óf het verschiet openen van het menselijk herkennen", zoals Anton Koolhaas, die meeschreef aan het scenario van *Alleman*, het verwoordt<sup>17</sup>. Deze thema's zijn stuk voor stuk opgebouwd uit beeldsequenties bestaande uit een opeenvolging van korte stukjes bewegend beeld die symbool staan voor hetzelfde thema. Kijkers van toen herkennen de beeldsymbolen omdat ze het dagelijks leven van die tijd representeren.<sup>18</sup> Zo is er een scène op het strand: het ongemakkelijke omkleden, de kinderen die spelen in de golven, de oude mannen die met omgeslagen pantalon enkel hun voeten verkoelen, de stoere jongemannen, de zonneschermen en het spelen in het zand. De sequentie is opgebouwd uit beelden die zijn opgenomen op verschillende momenten op de standdag en op verschillende plekken in Nederland. Dit maakt het thema universeler, omdat tijd en locatie niet specifiek gemaakt worden. Beelden binnen een sequentie worden aan elkaar verbonden door het thema dat centraal staat en het ritme dat Haanstra in veel van deze verzamelingen gecreëerd heeft

---

<sup>16</sup> Hogenkamp, 2003, 212.

<sup>17</sup> Koolhaas, 1963.

<sup>18</sup> Koolhaas, 1963.

door middel van montage, vaak ondersteund door muziek of ander geluid.<sup>19</sup> Dit ritme zorgt voor *ciné-poème*, door mediawetenschapper Bert Hogenkamp omschreven als de ritmische montage van shots tot een visueel gedicht, wat een belangrijk element was in Haanstra's eerdere werk en in *Alleman* nog steeds duidelijk aanwezig is.<sup>20</sup>

Aan de hand van de volgende thema's wordt een beeld van Nederland in de jaren vijftig gepresenteerd. De film doet meerdere malen een uitspraak over de verdeeldheid onder het Nederlandse volk, wat het gevolg is van de Verzuiling die op vele fronten een scheiding in de samenleving aanbracht. Bij iedere zuil hoorde een eigen kerk, televisie- en radio-omroep, krant, sportvereniging, enzovoorts. Aan het einde van de film horen we de voice-over hierover zeggen: "Twaalf miljoen mensen. Twaalf miljoen individualisten komen thuis. In hun verschillende huizen, waar ze, allemaal op hun eigen, lekker van elkaar mogen zitten te verschillen. Lezend in hun eigen krant, kijkend naar hun eigen omroepvereniging, sluitend hun eigen voordeur achter hun eigen rug"<sup>21</sup>. Deze verdeeldheid wordt verder geïllustreerd aan de hand van het bevolkingsregister, dat in het begin en het eind van de film in beeld komt en waarover de voice-over zegt: "De enige plaats waar alleman allemaal samen en allemaal gelijk zijn"<sup>22</sup>. Maar, tegenover deze verdeeldheid benadrukt de film dat het Nederlandse volk een verdraagzaam volk is, ondanks de verschillen als gevolg van de Verzuiling, en wordt het een fatsoenlijk, nuchter en bescheiden volk genoemd.<sup>23</sup> Ook wordt de Nederlandse arbeidsintensiteit en nijverheid besproken. We zijn harde werkers en echte kooplui, want "als een Hollander wat verdienen kan, steekt 'ie de handen heus wel uit de mouwen"<sup>24</sup>. Naast de Nederlander op het werk komt ook de Nederlander buiten werktijd aan bod. Op zondag gaat heel Nederland naar de kerk en daarna rommelt men wat aan of besteedt men tijd aan een hobby. De elite gaat naar het museum en de massa naar een sportwedstrijd. Op de zeldzame zonnige dagen gaan we graag naar het strand, maar we letten er wel op hoe we gekleed gaan, want we zijn een erg kuis en preuts volk. En na een dagje strand gaat iedereen schoon en netjes weer naar huis. Want – zo wordt ook duidelijk gemaakt in *Alleman* – we zijn een zindelijk volk en dat leren we onze kinderen al vroeg aan. Een ander thema dat in *Alleman* besproken wordt, is de invloed van

---

<sup>19</sup> Het is mogelijk om eenheid in tijd en ruimte weg te laten in documentaires, wat bij fictiefilms niet kan, omdat er al een historische continuïteit bestaat tussen de beelden. Nichols, 2010, 23.

<sup>20</sup> Hogenkamp, 2003, 115.

<sup>21</sup> *Alleman*, 1963.

<sup>22</sup> *Alleman*, 1963.

<sup>23</sup> De verdraagzaamheid van het Nederlandse volk wordt in de volgende passage uit het voice-over commentaar uit *Alleman* besproken: "Toch zijn we het meest verdeelde volk van de wereld. Maar alles gaat hier goed, als we maar ons eigen bijzondere onderwijs hebben, en onze eigen omroepzuil en, als het even kan, onze eigen voordeur. Twaalf miljoen individualisten zijn we, maar erg verdraagzaam. Dat moet wel, want we zijn zo klein behuisd." *Alleman*, 1963.

<sup>24</sup> *Alleman*, 1963.

technologische ontwikkelingen in de jaren vijftig. De auto is zo gewoon geworden als de fiets en de televisie wordt een vast onderdeel in de huiskamer. Ten slotte krijgen het Hollandse landschap en het weer een hoofdstuk toebedeeld in *Alleman*. In de film wordt benadrukt dat het zelden goed weer is, dat Nederland een klein en waaierig land is en dat er meer water is dan grond om op te staan. In echte Hollandse winters bevriest het water en is ons land bedekt met sneeuw. We begeven ons dan op de schaats, waar we erg bekwaam in zijn, zegt de voice-over. Samengevat zijn we een rustig, gemoedelijk volk. We vinden het belangrijk om goed voor de dag te komen, niet te veel op te vallen en geen openlijk kritiek te tonen. En na een dag werken of wat tijdverdrijf gaan we allemaal weer naar huis, want we willen graag “op ons eigen zijn”<sup>25</sup>.

Omdat de film gegoten is in een documentairevorm wordt de kijker uitgenodigd *Alleman* te lezen als een representatie van de werkelijkheid. Filmwetenschapper Bill Nichols stelt dat drie aannames van de kijker van kracht zijn bij het gevoel dat een film een documentaire is. De kijker neemt aan of verwacht dat documentaires over de realiteit gaan, over echte mensen gaan en verhalen vertellen over iets wat echt gebeurd is.<sup>26</sup> Maar, ook al wordt van documentaires vaak gezegd dat ze de dingen onthullen zoals ze in het echt zijn, het zijn geen reproducties van de werkelijkheid, maar representaties ervan.<sup>27</sup> Er wordt in documentaire gebruik gemaakt van representaties van beeld en geluid die een strikte overeenkomst vertonen met iets in de echte wereld. Dit is de indexicale kwaliteit van het beeld of geluid waar de bovengenoemde aannames van de kijker vaak op zijn gebaseerd.<sup>28</sup> Camera's leggen precies vast wat er zich voor de camera bevond. Maar, documentaires bestaan niet enkel uit deze indexicale beelden en geluiden. Nichols, die in zijn *Introduction to Documentary* de basiskenmerken van documentairefilm onder de loep neemt, maakt duidelijk dat deze letterlijke opnames documenten zijn die in documentaires worden ingezet om een bepaald perspectief op de werkelijkheid tentoon te spreiden.<sup>29</sup> Hij benadrukt dat het belangrijk is een duidelijk onderscheid te bewaren tussen het indexicale beeld als bewijs van de wereld en de interpretatie die ervan wordt gegeven, wat in feit overeenkomt met het onderscheid tussen de werkelijkheid en de creatieve behandeling ervan. De creatieve behandeling bestaat uit de manier waarop indexicaal beeld en geluid worden ingezet om een bepaald punt te maken. Ze staan dus in

---

<sup>25</sup> *Alleman*, 1963.

<sup>26</sup> Nichols, 2010, 33.

<sup>27</sup> Nichols, 2010, 13; Lugon, 2005, 65.

<sup>28</sup> Nichols, 2010, 34. Een foto of film is een fysiek spoor van de werkelijkheid en vormt een causale relatie met zijn referent. Van Gelder en Westgeest, 2011, 33.

<sup>29</sup> Nichols, 2010, 34-36. Buiten het documentaire genre hebben documenten hun eigen waarde, waar ze dienen als materiaal en niet als documentaire. Dit zijn bijvoorbeeld registraties of transcripties, zoals opnamen van een bewakingscamera of registraties van een toneelstuk of sportwedstrijd. Dergelijke reproducties waarderen we vanwege de overeenkomst met het origineel. Documentaires waarderen we vanwege het vermaak dat het biedt als iemand een andere kijk op de echte wereld geeft. Nichols, 2010, 2, 13, 34-36.

dienst van de documentairemaker die een actieve betekenisgever en deelnemende getuige is in plaats van een neutrale verslaggever van de werkelijkheid.<sup>30</sup> Nichols beschrijft daarom de dubbele verwachting die de kijker heeft: enerzijds verwacht hij dat er een sterke indexicale link bestaat tussen individuele beelden of scènes en de werkelijke situatie die ze representeren. Anderzijds verwacht hij dat de film meer is dan een document en dat de indexicale link ingezet wordt om een perspectief te geven op de wereld.<sup>31</sup> Het beeld dat van Nederland wordt gegeven in *Alleman* is een specifiek perspectief op de werkelijkheid. Een specifieke kijk op wat typisch Nederlands is, op hoe ons dagelijks leven eruitziet. De manier waarop de film is geproduceerd, de Nederlanders zijn gefilmd, de beelden zijn gemonteerd en de plaats van de voice-over zijn bepaald door wat de film over Nederland moet uitdragen. In de volgende sectie wordt aan de hand van specifieke scènes uit *Alleman* duidelijk wat de relatie is tussen de invulling van deze elementen en het perspectief op Nederland.

#### *Cinematografie. Menselijk maar op afstand*

Ter illustratie van de manier waarop de cinematografie van *Alleman* bijdraagt aan het beeld dat van het Nederlandse volk wordt gepresenteerd zal een scène uit de film aangehaald worden. De scène, die rond elfde minuut van de film aanvangt, begint met koningin Juliana en prins Bernhard die op Dodenherdenking een krans neerleggen bij het Nationaal Monument op de Dam in Amsterdam. Hierna volgen beelden van stilstaande mensen en stilstaand verkeer tijdens de twee minuten stilte die traditiegetrouw in acht worden genomen op Dodenherdenking (zie *Figuur 1*). Net als heel Nederland tijdens deze minuten laat de film de kijker bewust stilstaan bij de gebeurtenissen van de Tweede Wereldoorlog op een bijna letterlijke manier. Er klinkt geen muziek of ander geluid en de stilstand in het beeld vormt een duidelijk contrast met de dynamiek in de beelden die de boventoon voert in de rest van de film. Deze stilstand loopt naadloos over in stilstaande archiefbeelden uit de Tweede Wereldoorlog. We zien Joden die hun huizen verlaten, een stad die in puin ligt. Beelden van mensen die tijdens de oorlog meer als object dan als mens werden behandeld, wat metaforisch gepresenteerd wordt in het gebrek aan beweging in het beeld. Een ander belangrijk aspect is het feit dat de stilstaande mensen en het stilstaande verkeer tijdens de twee minuten gefilmd zijn in een totaalshot. Door de afstand lijken de mensen meer op platte poppetjes dan op mensen. Ook hier wordt een contrast gevormd met de rest van de film, waarin doorgaans juist op één persoon in een menigte wordt ingezoomd. Op zulke momenten wordt één persoon tot hoofdpersoon van de scène gemaakt zonder dat die persoon zich daar bewust van is, aangezien er gefilmd werd met een

---

<sup>30</sup> Nichols 1985, 260.

<sup>31</sup> Nichols, 2010, 36.

verborgen camera. Hij of zij wordt gevolgd en geobserveerd in zijn of haar manier van bewegen, de gezichtsuitdrukking, de interactie met andere mensen. Door in te zoomen op één persoon, door iemand te isoleren, krijgt die persoon een grotere betekenis. Het menselijk oog zou de aandacht snel van de ene naar de andere persoon in een menigte verleggen, maar de verborgen camera in *Alleman* blijft langer op één persoon gericht door hem of haar uit te vergroten. Onopvallende onderdelen van een massa krijgen zo een persoonlijkheid. Door te isoleren verheft de film de Nederlander en wordt het alledaagse leven gedramatiseerd.<sup>32</sup> De film zoomt in op wat zo herkenbaar is voor kijkers maar wat ons niet opvalt in het echte leven, enerzijds omdat we er letterlijk niet bijilstaan en anderzijds omdat we dagelijkse situaties niet toevoegen aan onze mentale verzameling van gelijksoortige situaties binnen één thema, zoals *Alleman* dat doet met de indeling op thema's.

Dat de gefilmde mensen in *Alleman* zo menselijk of echt overkomen heeft ook te maken met de kennis of aanname dat de gefilmde mensen zich onbespied wanen, wat de indruk wekt dat het gefilmde gedrag authentiek gedrag is, dat wil zeggen niet gespeeld of beïnvloed door de aanwezigheid van de camera. Carmiggelt schreef hier het volgende over: "Hij heeft u en mij en we kunnen niet spelen. Maar wij kunnen iets anders, als we ons onbespied wanen, namelijk ons zelf zijn. Dat verbetert geen acteur ter wereld ons, want 'in ons zelf zijn' hebben we ons als twintig, dertig, veertig jaar geoefend. We doen het volmaakt"<sup>33</sup>. Het feit dat bij het gebruik van een verborgen camera of *candid camera* de camera het gedrag van gefilmde mensen niet beïnvloedt doet denken aan het 'fly on the wall'-principe. Door de ontwikkeling van lichtere en meer wendbare camera's in de jaren zestig kon de cameraman de realiteit vastleggen zonder die te beïnvloeden door zijn aanwezigheid.<sup>34</sup> Op die manier kon de werkelijkheid zo realistisch mogelijk gerepresenteerd worden. De documentaires die uit deze technologische ontwikkeling voortkwamen worden geschaard onder de noemer *direct cinema* of *cinéma vérité*, die in respectievelijk de Verenigde Staten en Frankrijk opkwamen. De Franse variant onderscheidt zich van de Amerikaanse variant door de nadruk op de psychologie van het onderwerp te leggen en de actieve deelname van de filmmaker aan de gefilmde situatie.<sup>35</sup> Direct cinema speelt zich juist af in de derde persoon, 'kijk eens wat hij daar doet of zij daar doen?'. Net zoals bij *Alleman* speelt de filmmaker in direct cinema zelf geen rol in de documentaire en is het duidelijk niet-psychologisch. Cinéma vérité speelt zich af in de eerste persoon meervoud: 'kijk eens wat wij, de filmmaker en de hoofdpersoon, hebben gemaakt'.<sup>36</sup> Direct cinema is

---

<sup>32</sup> Koolhaas, 1963.

<sup>33</sup> Carmiggelt, 1963.

<sup>34</sup> Beerekamp, 2011, 21; Nichols, 1985, 258, 260.

<sup>35</sup> Musser, 1996, 528.

<sup>36</sup> Beerekamp, 2011, 21.



een meer observerende methode, *cinéma vérité* hanteert juist een confronterende benadering.<sup>37</sup> *Alleman* kan geplaatst worden binnen direct cinema, aangezien de filmmaker onopvallend aanwezig is en geen invloed uitoefent op het gedrag van de onderwerpen.<sup>38</sup> Door deze houding wordt het onderwerp op afstand gehouden. *Alleman* wijkt echter weer af van de Amerikaanse direct cinema doordat deze documentaires zich vooral richtten op prominente figuren, wat niet het geval is bij *Alleman*. In die zin sluit *Alleman* meer aan *cinéma vérité* met zijn antropologische insteek.<sup>39</sup> Op basis van de analyse van de cinematografie van *Alleman* lijkt een observatieve benadering gehanteerd te worden. De directheid, de afwezigheid van interviews, het vastleggen van ogenschijnlijk niet-beïnvloede gebeurtenissen in het alledaagse leven neigen naar direct cinema of *cinéma vérité*, net zoals de nadruk op de film als bewijs van historische gebeurtenissen.<sup>40</sup> In de loop van dit hoofdstuk zal echter blijken dat in *Alleman* een combinatie van verschillende benaderingen gehanteerd wordt.

Na de sequentie met archieffoto's wordt zacht de trompetmelodie van de *Last Post* ingezet terwijl beelden van eindeloze witte kruizen op een militaire begraafplaats voorbij razen, die Haanstra waarschijnlijk gefilmd heeft vanuit een rijdende auto.<sup>41</sup> Het tempo waarmee de camera langs de kruizen gaat en het volume van de trompet worden steeds verder opgevoerd. Op het hoogtepunt wordt dit beeld in zes flitsen onderbroken door foto's van mensenlijken. Er wordt een scherp contrast gevormd tussen de snelheid van de beelden van de begraafplaats en de absolute stilstand die niet alleen eigen is aan de foto's, maar ook aan de levenloosheid van de lijken.<sup>42</sup> De kijker wordt op confronterende wijze gewezen op het feit dat deze mensen niet meer leven en waarschijnlijk een gruwelijk levenseinde hebben gekend. Een ander belangrijk aspect van deze beelden is het feit dat ze zo kortstondig in beeld zijn. Zo zijn de herinneringen aan de verschrikkingen van de Tweede Wereldoorlog ook in het Nederlandse volk aanwezig, suggereert de film. Horrorbeelden uit die tijd bevinden zich in het onderbewuste van iedere Nederlander en af en toe komen ze plotseling naar boven. In de Nederlander is een onderhuids nationaal trauma aanwezig. Concluderend kan gezegd worden dat in deze scène een interpretatie van indexicaal beeld en geluid wordt gegeven door middel van de montage ervan, het contrast tussen bewegend en stilstaand beeld en tussen

---

<sup>37</sup> Musser, 1996, 527.

<sup>38</sup> Musser, 1996, 527-528.

<sup>39</sup> Musser, 1996, 528.

<sup>40</sup> Nichols, 1985, 260-261, 263.

<sup>41</sup> Voor de opnamen van *Alleman* reisden Haanstra, regieassistent Kees Hin en cameraman Anton van Munster anderhalf jaar door het land in een Citroën DS-19, waar ze stiekem vanuit filmde. Schoots, 2009, 156-158; De *Last Post* is een melodie die meestal door een trompet gespeeld wordt op herdenkingen van oorlogsslachtoffers en andere militaire aangelegenheden. [Http://en.wikipedia.org/wiki/Last\\_Post](http://en.wikipedia.org/wiki/Last_Post), laatst geraadpleegd op 12 februari 2015.

<sup>42</sup> In de vergelijking tussen film en fotografie wordt fotografie meestal in verband gebracht met de dood en film met leven. Bewegingloosheid en stilte zijn zowel kenmerken van de dood als van foto's. In bewegend beeld kan iemand juist weer tot leven worden gebracht. Metz, 2003 (1984).

ingezoomd en uitgezoomd beeld. Naast een directe link met de werkelijkheid wordt aan het beeld een symbolische waarde toegekend.

De cameravoering, het gebruik van bewegend beeld, en de keuze specifieke personen te isoleren zorgen ervoor dat de gefilmde mensen in *Alleman* daadwerkelijke personen worden. Maar ondanks dat voor het eerst in Haanstra's oeuvre de mens centraal staat leren we de gefilmde mensen niet kennen. Ze staan in dienst van het verhaal van de film. Als zodanig representeren ze niet zichzelf, maar de Nederlander in het algemeen. Met andere woorden, Haanstra benadrukt het menselijke, maar de gefilmde personen blijven anoniem. Aan de ene kant komt de film daardoor heel dicht bij haar subjecten maar aan de andere kant behoudt het een bepaalde afstand. En het is precies op deze manier dat de film erin slaagt om een homogeen beeld te schetsen van het Nederlandse volk en alle beeldfragmenten binnen eerder genoemde universele thema's te passen. Het enige wat niet rijmt met het spreken over hét Nederlandse volk als homogene groep is het feit dat in *Alleman* tegelijkertijd wordt aangestipt dat we een verdeeld volk zijn. Haanstra spreekt zichzelf in zekere zin tegen: hij doet alsof alle Nederlanders dezelfde karaktereigenschappen hebben, maar tegelijkertijd wordt benadrukt dat de samenleving sterk verdeeld is door de Verzuiling.

#### *Montage. Metaforisch boven indexicaal*

Vóór de scène op de Dam en de beelden van de militaire begraafplaats staat het thema 'kooplui' centraal. Er komen beelden voorbij van een rommelmarkt in Amsterdam. Tussen het koopwaar komt een beeldje van het hoofd van Adolf Hitler voorbij. We horen hierbij de reacties van potentiële kopers die langslopen: "Vraag je daar nog geld voor?", "Wie wil zo'n pop nou hebben?", "Blijven je klanten er niet door weg?", "Hij durft je niet recht in je ogen te kijken. Dat durft 'ie niet", "Ik vind het verschrikkelijk, alles komt weer te boven van de oorlog. Wat die man ons aangedaan heeft, dat vergeet je nooit", "Ach, dat is zoveel jaar geleden"<sup>43</sup>. Uit deze reacties blijkt een duidelijke afkeer jegens het beeldje en de persoon dat het verbeeldt. Opvallend in deze sequentie is dat je maar op één moment de spreker op hetzelfde moment ziet als waarop ze haar woorden uitspreekt.<sup>44</sup> In de andere gevallen hoor je de stemmen van mensen, maar deze worden gecombineerd met beelden van niet-pratende mensen. Je weet daardoor niet of de gefilmde mensen in werkelijkheid op dat beeldje reageerden. Deze manier van montage stimuleert de kijker om de stemmen niet aan een

---

<sup>43</sup> *Alleman*, 1963.

<sup>44</sup> Belangrijk om te onthouden is dat in *Alleman* het geluid pas na de montage van de beelden is toegevoegd. Het is niet duidelijk in hoeverre deze geluiden precies de geluiden zijn die bij de beelden horen. Anton Koolhaas schreef hierover: "Ook hier een onophoudelijk wikken en wegen, heen- en terugdraaien van de film, om ieder woord zijn maximale werking in het samenspel met het beeld te verlenen". Koolhaas, 1963.

specifiek persoon te verbinden. In de film wordt gesuggereerd dat de stem van iedereen had kunnen zijn; van alleman. Dit vormaspect draagt op impliciete wijze bij aan het gegeven dat in *Alleman* geen specifieke Nederlanders worden geportretteerd, maar de Nederlander in het algemeen, zoals ik in de vorige sectie concludeerde.

Niet alleen in *Alleman* bracht Haanstra een bepaalde kijk op de wereld over door scènes naar zijn hand te zetten in de montage. In een interview geeft hij aan dat dit ook sterk meespeelde in de productie van zijn film *Zoo* (1962).<sup>45</sup> In *Zoo*, een film over de overeenkomsten tussen mens en dier, wordt gesuggereerd dat een dier reageert op het zien van een mens door specifieke beelden na elkaar te plaatsen, terwijl die interactie in werkelijkheid niet had plaatsgevonden. Haanstra creëerde dus met indexicale beelden en met behulp van een filmische techniek een realistische situatie die waarachtig op de kijker overkomt. Het onderliggende mechanisme dat hierin meespeelt is dat de betekenis van ieder beeld in film mede bepaald wordt door de context van dat beeld. De beelden die voor en na een specifiek frame komen beïnvloeden de manier waarop dat frame geïnterpreteerd wordt. Beelden die na elkaar komen worden door de kijker aan elkaar verbonden. Zo ook in *Alleman*. In de omschreven scène op de markt wordt gesuggereerd dat de onthutste reacties volgen op het zien van het beeldje van Hitler, ook al komen de mensen nooit tegelijkertijd in beeld met het beeldje. De reacties worden echter wel meteen aan het beeldje gekoppeld, omdat beelden van de mensen en beelden van het beeldje precies na elkaar zijn gemonteerd. Bovendien worden de beelden aan elkaar gekoppeld door de geluidsband: de stemmen van de mensen zijn zowel hoorbaar als de mensen in beeld zijn, als wanneer het beeldje in beeld is. Door middel van montage wordt dus een gevoel van realisme opgewekt.

Dat montage in *Alleman* een belangrijke rol speelt in het presenteren van een bepaalde visie op Nederland, aan de hand van indexicaal beeld en geluid, blijkt in de scène met het beeldje van Hitler. Met deze scène wordt in *Alleman* het thema Tweede Wereldoorlog geïntroduceerd. Dit suggereert dat dit onderwerp onderdeel is van Nederland en bovendien heftige reacties teweeg kan brengen. Er wordt gebruik gemaakt van deze specifieke beelden om met behulp van montage iets op een algemener niveau te zeggen over Nederland, wat een algemeen kenmerk is van documentairefilm. Bill Nichols legt in het artikel "The voice of documentary" uit dat in documentaire een spanningsveld ontstaat tussen de poging om algemene uitspraken over het leven te doen en het gebruik van geluiden en beelden die onvermijdelijk verwijzen naar een specifieke historische werkelijkheid.<sup>46</sup> Deze beelden en geluiden krijgen een betekenis opgelegd door hun functie in de

---

<sup>45</sup> Interview met Bert Haanstra en *Zoo* (1961). [http://www.youtube.com/watch?v=\\_YW-ghr4oYg](http://www.youtube.com/watch?v=_YW-ghr4oYg), laatst geraadpleegd op 17 oktober 2014.

<sup>46</sup> Nichols, 1985, 262.

gehele film. Ze brengen dus niet zozeer de historische werkelijkheid over die ze representeren, maar staan in dienst van het punt dat de documentairemaker in de film wilt maken. In *Alleman* is dit kenmerk van documentaire sterk aanwezig door de duidelijk thematische indeling. Ieder beeld representeert hierdoor niet zozeer een specifieke werkelijkheid, maar is meer een metaforische representatie van een thema dat aan de film is opgelegd. De kijker kan dus het gevoel hebben dat hij naar de realiteit kijkt, maar dit is eigenlijk de stem van de maker.<sup>47</sup> Nichols pleit er in het genoemde artikel voor dat documentairemakers openlijk tonen dat in film de zaken niet getoond worden zoals ze zijn, maar dat het een bepaalde visie op de werkelijkheid is.<sup>48</sup> Het opleggen van een bepaalde interpretatie is duidelijk het geval in de beeldsequentie die te zien is zodra de scène met de *last post* afgelopen is. De rust in het beeld keert terug en het beeldje van Hitler op de rommelmarkt komt weer in beeld. Nu reageren voorbijgangers echter niet vol afschuw, maar wordt door de montage gesuggereerd dat ze het beeldje uitlachen. De film benadrukt met deze combinatie van beeld en geluid dat de Tweede Wereldoorlog een nationaal trauma is dat in ons onderbewuste aanwezig is, maar dat we er niet aan onderdoor zijn gegaan. Wie het laatst lacht, lacht het best. Nichols benadrukt dat het in documentaire niet mogelijk is om deze betekenis op te leggen aan indexicaal beeld en geluid als een soort buitenstaander, omdat je als maker zelf onderdeel bent van de geschiedenis die je vertelt. Volgens Nichols is het noodzakelijk om bewust stil te staan bij dit feit, wat hem een voorstander van de zelf-reflexieve documentairebenadering maakt die in de volgende sectie van dit hoofdstuk aan bod komt.<sup>49</sup>

#### *Voice-over. Geen voice of God maar gewone man*

In de scène die volgt op de sequentie op de militaire begraafplaats wordt duidelijk dat het beeld dat van Nederland van *Alleman* wordt gepresenteerd het meest expliciet over wordt gebracht in het voice-over commentaar. Via gesproken commentaar wordt een interpretatie van het beeld gegeven, wat een explicietere vorm van overdracht is dan beeld en de montage ervan.<sup>50</sup> Het commentaar vormt een mogelijke interpretatie van de indexicale beelden; aan de hand van dezelfde beelden kunnen immers verschillende interpretaties worden gegeven.<sup>51</sup> Kenmerken van het Nederlandse volk worden expliciet benoemd door de voice-over, zoals onze preutsheid, zindelijkheid, nuchterheid en vlijtige aard. Nadat in de film door middel van beeld en lokaal geluid duidelijk is gemaakt dat de Tweede Wereldoorlog inmiddels tot het verleden behoort, wordt dit punt nogmaals bevestigd door

<sup>47</sup> Nichols, 1985, 262.

<sup>48</sup> Nichols, 1985, 261.

<sup>49</sup> Nichols, 1985, 263.

<sup>50</sup> Interessant om hierbij in het achterhoofd te houden is dat argumenten beter overkomen in woorden in plaats van beelden. Nichols, 2010, 28.

<sup>51</sup> Nichols, 2010, 35.

zowel de voice-over als het beeld. We zien het Nationaal Monument op de Dam op een zonnige dag. Mensen zitten rond het monument, maar besteden er geen aandacht aan (zie *Figuur 2*). Hiermee wordt al gesuggereerd dat het onderwerp mensen niet echt bezighoudt. Dan klinkt de voice-over: “Het monument van de doden, we leven ermee. De zon schijnt weer, al het oude is teruggekeerd en al het nieuwe begint van voren af aan langs de reeds uitgestippelde weg. We leven weer blij op Neerlands dierbre grond die soms davert van onze stap”<sup>52</sup>. Deze sequenties benadrukken dat de oorlog niet vergeten wordt, maar dat inmiddels alles weer goed gaat in Nederland en we niet te veel terugkijken naar het verleden. Hierin klinkt een optimistische toon die de rest van de film wordt voortgezet. De zon schijnt en het dagelijks leven wordt weer opgepakt. Iedereen heeft werk, een auto en daarnaast ook nog genoeg vrije tijd voor een liefhebberij.

Doordat de interpretatie van de beelden overgelaten wordt aan een voice-over, lijkt deze interpretatie in eerste instantie een door de film uitgedragen dwingende opvatting.<sup>53</sup> De voice-over in documentaire is *assumed to know*, omdat hij zich buiten de filmbare werkelijkheid van de documentaire bevindt. Het is een niet-belichaamde stem, omdat we de bron van de stem niet te zien krijgen en hem niet kunnen plaats in tijd of ruimte. Hierdoor krijgt de stem, zo stelt mediawetenschapper Mary Ann Doane, een bepaalde onbetwiste autoriteit en de macht om het beeld te interpreteren.<sup>54</sup> Vaak heeft de voice-over in documentaires een dominante rol en wilt hij het publiek ergens van overtuigen. Hij speelt de rol van alwetende verteller die geen andere interpretaties toelaat dan die van de film, wat ook wel de *Voice of God* genoemd wordt.<sup>55</sup> De autoriteit van de voice-over kan verspreid worden door interviews, dat wil zeggen door ook andere mensen aan het woord te laten, maar dat wordt in *Alleman* niet gedaan.<sup>56</sup> Door het gebruik van een voice-over en een observerende benadering, wordt in *Alleman* gesuggereerd dat het beeld dat van Nederland wordt neergezet een spiegel van de werkelijkheid is.<sup>57</sup> Dit is ook het resultaat van het soort commentaar dat de voice-over geeft: hij neemt niet zozeer een standpunt in, maar er wordt vooral ruimte gemaakt voor talige spitsvondigheden met soms een ironische ondertoon. Er wordt

---

<sup>52</sup> *Alleman*, 1963.

<sup>53</sup> In hedendaagse documentaires speelt (de stem van) de filmmaker juist wel een grote rol. Steeds vaker komt het voor dat de maker de kijker direct en persoonlijk aanspreekt en praat over zijn ervaringen. Nichols, 2010, 4.

<sup>54</sup> Doane, 1980, 39, 42-43.

<sup>55</sup> Beerekamp, 2011, 17.

<sup>56</sup> Nichols, 1985, 265.

<sup>57</sup> In de geschiedenis van documentaire is altijd de vraag gesteld in hoeverre de hand van de maker voelbaar moet zijn in de film. Moet de maker achter het onderwerp verdwijnen in geveinsde neutraliteit om een betrouwbare representatie van de werkelijkheid te kunnen geven? Moet een documentaire een opeenvolging van bewijs zijn of moet het bewijs gestructureerd worden door de maker? Olivier Lugon stipt deze vragen aan in het artikel “‘Documentary’: authority and ambiguities” en stelt dat deze vragen in de loop van de geschiedenis steeds anders zijn beantwoord. Zodra men dacht de juiste manier gevonden te hebben om de dingen af te beelden zoals ze in het echt zijn, werd deze manier weer onderuit gehaald. Lugon, 2005, 66-67.

niet openlijk getracht de kijker ergens van te overtuigen. Op deze manier wordt de macht die de voice-over heeft gemaskeerd. De ironie in het commentaar komt bijvoorbeeld naar voren in een scène waarin onze liefde voor vogels wordt beschreven. We zien verschillende mensen vogels voeren in een winters landschap. De voice-over klinkt: “De vogels hebben het moeilijk in de winter. Zeer moeilijk. Maar als de nood het hoogst is, merken ze dat ze echt onze gevederde makers zijn. We vergeten ze niet. Ze leren ons kennen van onze barmhartigste kant. Ja, wij houden van onze vogels. Wij zijn lief voor onze vogels. Oh, we kunnen ze wel opvreten!”<sup>58</sup> En plots springt het beeld over naar een kippenlachterij waar kippen aan de lopende band worden afgemaakt. Het commentaar in *Alleman* wordt voorgedragen als een verhaal en er wordt nooit letterlijk naar het beeld verwezen. De woorden van de voice-over kunnen direct aan het beeld verbonden worden, maar uitspraken als “hier zie je de Nederlander op de fiets” of “dit is een goed voorbeeld van onze nuchterheid” ontbreken. Toch slaagt de voice-over erin een wij-gevoel aan te spreken. De stem vertelt wat ons volk kenmerkt om een gevoel van eenheid op te wekken. Opvallend hierbij is, is dat de stem dit doet door zichzelf daarbij te betrekken. In plaats van ‘zij’ gebruikt hij ‘wij’, wat kenmerkend is voor cinéma vérité, de documentairestijl die in de tweede sectie aan bod kwam. Dit gegeven vormt een belangrijk reflexief element in *Alleman*. Het literaire en het wij-gevoel komt in Carmiggel's commentaar meer naar voren dan het overtuigen van het publiek van een specifieke kijk op Nederland. Vaak is de voice-over in documentaire een buitenstaander die een bepaalde kijk op de werkelijkheid op de kijker overbrengt. Volgens Nichols maakt dit de voice-overstijl problematisch: het feit dat een autoriteit boven de geschiedenis probeert te staan.<sup>59</sup> In het geval van *Alleman* is het onmogelijk voor de voice-over om als buitenstaander iets over het Nederlandse volk te zeggen, aangezien de voice-over zelf onderdeel is van dat volk. Dit gegeven wordt in *Alleman* onderkent door in de wij-vorm te spreken en geen overtuigende toon aan te nemen. De voice-over pretendeert niet boven de geschiedenis te staan die hij vertelt. Hier moet echter een kanttekening bij geplaatst worden wanneer het gebruik van de wij-vorm nader onderzocht wordt. De eerste persoon meervoud wordt in *Alleman* alleen gebruikt in algemene uitspraken over het Nederlandse volk. Omdat de voice-over buiten de filmbare werkelijkheid staat, wordt nooit op een directe manier in de wij-vorm gesproken. Hierdoor wordt nog steeds een bepaalde afstand behouden tussen de voice-over en het beeld dat hij schetst, waar hij zelf onontkoombaar aan verbonden blijft.

Op basis van de invulling van de voice-over zou je *Alleman* een (zelf)reflexieve film kunnen noemen, door Nichols omschreven als een benadering waarin de kijker onder andere bewust

---

<sup>58</sup> *Alleman*, 1963.

<sup>59</sup> Nichols, 1985, 265. Volgens Nichols heeft de erkenning van het feit dat gebeurtenissen niet voor zichzelf kunnen spreken – of door één enkele stem verteld kunnen worden – er in de jaren tachtig toe geleid dat interviews in documentaire meer gebruikt werden. Nichols, 1985, 265.

gemaakt wordt van het feit dat we naar een constructie van de werkelijkheid kijken. De filmmaker wordt erin erkend als actieve betekenisgever in plaats van objectieve, alwetende verslaggever, waardoor bewust wordt stilgestaan bij de positie van de maker in de wereld.<sup>60</sup> Nichols uit zich uiterst positief over deze benadering in zijn artikel uit 1985, omdat reflexiviteit zorgt voor een minder problematische relatie tot het neutraal en realistisch representeren van de werkelijkheid. Dit in tegenstelling tot de voice-of-God stijl, cinéma vérité of films waarin interviews centraal staan, die in zwang waren voordat de reflexieve benadering populair werd.<sup>61</sup> In zijn artikel uit 2010 is zijn positie ten opzichte van deze benadering duidelijk veranderd. Daarin stelt hij dat de waarheidsclaim en authenticiteit waar documentaire afhankelijk van is, geschaad wordt als de kijker bewust wordt gemaakt van de creatieve behandeling die Grierson opnam in zijn definitie van documentaire.<sup>62</sup> Deze verandering in opvatting bevestigt Nichols' eigen stelling dat de opvatting over de beste manier om de dingen te representeren zoals ze zijn in de loop van de geschiedenis steeds verandert.<sup>63</sup> Eerst werd bijvoorbeeld gedacht dat een observatieve benadering het meest effectief was, later zag men de gebreken van deze benadering in en werden interviews in documentaires opgenomen. In *Alleman* wordt door middel van een combinatie van een reflexieve benadering en een observatieve benadering – waar direct cinema en cinéma vérité onder vallen – getracht de dagelijkse werkelijkheid van Nederlanders te representeren. De reflexieve benadering is in zekere zin het tegenovergestelde van direct cinema of cinéma vérité zoals omschreven in het tweede deel van het hoofdstuk. Dit blijkt uit de analyse van de invulling van de voice-over, het invoegen van stilstaand beeld en de ciné-poème in *Alleman*. Deze elementen laten de representatie van de werkelijkheid juist niet ongemoeid. Het punt is echter dat alle stijlen en benaderingen er uiteindelijk naar streven om de realiteit bloot te leggen zoals die is. Na verloop van tijd ziet men de beperkingen van de ene benadering in, waardoor de behoefte aan nieuwe combinaties of benaderingen ontstaat. Door dit onderliggende gegeven is iedere documentaire een product van zijn tijd.

### *Filmvertoning. The dark cube*

Tot nu toe is in dit hoofdstuk geen aandacht besteed aan de context waarin *Alleman* werd bekeken. De kijkcontext is vooral interessant in relatie tot het vervolg op *Alleman* dat in het tweede hoofdstuk centraal staat. De kijker van *Alleman* bevond zich in een klassieke cinema setting of *dark cube*, waar de schrijver Julio Cortàzar de belangrijkste kenmerken van omschreef. Ten eerste is de geïsoleerdheid van de bioscoopzaal belangrijk. Samen met de totale donkerte in de bioscoopzaal

<sup>60</sup> Nichols, 2010, 31-32; Nichols, 1985, 260-261.

<sup>61</sup> Nichols, 1985, 259.

<sup>62</sup> Nichols, 2010, 17-18; Nichols, 1985, 260-261.

<sup>63</sup> Nichols, 2010; Nichols, 1985.

zorgt het voor minimale afleiding. Tijdens het kijken van een film heeft de kijker even geen besef van tijd en de stad die buiten de bioscoop voortleeft. Ten tweede zijn de immobiliteit en de stilte van de kijker belangrijk. Er wordt van de kijker verwacht dat hij stilzit en niet praat tijdens de film. Hierdoor wordt het vergeten van de eigen fysieke aanwezigheid bevorderd – “*a bodiless eye, receptive to the stream of images [...]*”<sup>64</sup>. Ten derde maakt de grootsheid van het scherm, wat *larger than life* is, het mogelijk dat de kijker zich onderdompelt in de wereld die zich voor hem ontvouwt. Ten vierde speelt het openbare karakter van de bioscoop een rol, als tegenovergestelde van de huiselijke sfeer van de televisie. Iedereen die een kaartje koopt kan de bioscoopzaal betreden.<sup>65</sup> Deze kenmerken, behalve de laatste, omvatten de reden waarom de kijker in de dark cube passief genoemd kan worden. Door de donkerte in de bioscoopzaal kan de kijker de ruimte en de mensen om zich heen en zijn eigen aanwezigheid in de zaal vergeten om al zijn aandacht te vestigen op de projectie. Door niets of niemand wordt hij afgeleid van het beeld. Het vergeten van je eigen fysieke aanwezigheid houdt ook verband met het feit dat film het tegenovergestelde is van live. De kijker deelt zowel tijd als ruimte niet met degenen die op het beeld te zien zijn.<sup>66</sup> De volgorde van de beelden is onveranderlijk – het is reeds vastgelegd in het verleden – wat interactie onmogelijk maakt. Omdat de kijker geen invloed kan uitoefenen op het beeld of de volgorde van de beelden kan hij rustig achterover leunen in de zachte bioscoopstoel en zich overgeven aan het spektakel op het grote doek.

Vaak is de klassieke cinema setting vergeleken met Plato’s grot. Plato vergeleek ooit de filosoof met een gevangene die vanaf zijn geboorte in een donkere grot vastgeketend zat. De enige vorm van realiteit die hij kende waren de schaduwen op de muren. De bioscoopervaring was als die grot: de kijker die ‘vastgeketend’ in zijn stoel zit en genoeg neemt met een pseudo-werkelijkheid, het licht dat van achteren komt en de silhouetten die vormen van objecten reproduceren.<sup>67</sup> De overtuigende, misleidende en betoverende kracht die van film uitgaat die mede door deze metafoer werd benadrukt, zorgde ervoor dat film steeds meer als kunstvorm werd erkend.<sup>68</sup> Het passieve karakter van de filmkijker in de klassieke cinema setting wordt met de metafoer van Plato’s grot echter niet geheel verklaard. Een tweede vergelijking, afkomstig uit de jaren zeventig van Franse criticus en romanschrijver Jean-Louis Baudry, doet hier wel een uitspraak over. Naar de film gaan is alsof je aan het dagdromen bent of in hypnose wordt gebracht. Zowel in de bioscoop als bij dromen word je in verrukking gebracht, vallen barrières weg en projecteer je jezelf op het droom- of filmbeeld. De kijker wordt in de bioscoop aangezet om zich mee te laten voeren door de *flow* van

---

<sup>64</sup> Pedullà, 2012, 33.

<sup>65</sup> Pedullà, 2012, 23-25.

<sup>66</sup> Wurtzler, 1992, 89.

<sup>67</sup> Pedullà, 2012, 8.

<sup>68</sup> Pedullà, 2012, 8-9.



beelden. De aardedonkere bioscoopzaal, de stilte en de comfortabele stoelen zorgen ervoor dat de kijker zich totaal overgeeft. Het brengt hem in een passieve staat die vergelijkbaar is met iemand die slaapt.<sup>69</sup> De passiviteit die ook werd bevorderd in de filmzaal waar *Alleman* getoond werd, stelt de kijker in staat zich te vereenzelvigen met het geprojecteerde beeld en zich over te geven aan de woorden van de voice-over, de beelden die herkenbaarheid en nostalgie oproepen en de begeleidende muziek, kortom: aan het beeld dat van Nederland werd gepresenteerd. De kijkcontext van *#Alleman* verschilt sterk van die van *Alleman*. Het effect hiervan op de betekenis van de voorstelling en op de kijker, zal uitgebreid besproken worden in het tweede hoofdstuk.

In dit hoofdstuk heb ik onderzocht hoe de vormelementen cinematografie, montage en voice-over commentaar invulling hebben gekregen in *Alleman* om een specifiek beeld van Nederland te presenteren. Hierbij heb ik in de inleiding van dit hoofdstuk de volgende subvraag geformuleerd:

Hoe draagt de invulling van de vormelementen cinematografie, montage en voice-over commentaar bij aan het beeld dat van Nederland wordt gepresenteerd in *Alleman*?

Deze subvraag is gebaseerd op de hoofdvraag die in de inleiding van deze scriptie is geformuleerd die de vergelijkende opzet van deze scriptie motiveert waarvan dit hoofdstuk het eerste gedeelte vormt. Het doel van *Alleman* was om Nederland en haar bevolking om een unieke maar waarachtige manier te verbeelden. Om dit te bereiken wordt Nederland van allerlei kanten belicht in de film door hem in een serie thema's in te delen. Wat duidelijk wordt uit de analyse van de genoemde elementen is dat door de invulling ervan de Nederlander de absolute hoofdrol speelt in *Alleman*. De filmbeelden zijn zo gemonteerd dat ze niet meer verwijzen naar specifieke situaties die erop vastgelegd zijn, maar vooral iets zeggen over Nederland in het algemeen. Het ritme van de montage suggereert bijvoorbeeld dat mensen werkzaam in de binnenvaart een dynamisch en druk bestaan hebben. Of dat het leven in de dorpen op zondag min of meer stilstaat. De absolute hoofdrol wordt ook versterkt in de cameravoering en het gebruik van bewegend beeld. Door in te zoomen op individuen in de menigte en ze stiekem te observeren wordt het alledaagse in *Alleman* gedramatiseerd. Nederlanders

---

<sup>69</sup> Pedullà, 2012, 9-10. Gabriele Pedullà besteedt in zijn boek *In Broad Daylight: Movies and Spectators after the Cinema* veel aandacht aan het falsifiëren van de twee genoemde vergelijkingen. In tegenstelling tot de gevangene in Plato's grot kunnen kijkers in een bioscoopzaal bijvoorbeeld altijd opstaan en weggaan. In tegenstelling tot dromen kan een film ook staand gekeken worden. Een film kan je bespreken met degene die naast je zit, wat niet kan als je aan het dromen bent. Bovendien is de filmkijker zich altijd bewust van het feit dat hij in een donkere ruimte zit. Dit bewustzijn is niet aanwezig als iemand droomt. Als laatste zijn filmbeelden gedetailleerd, in tegenstelling tot droombeelden. Pedullà, 2012, 10-11.

zijn niet simpelweg gefilmd op straat, maar door de cameravoering en de dynamiek in het beeld komen ze tot leven en wordt een kort verhaal verteld binnen het grotere geheel. Maar, om alleman de absolute hoofdrol te geven is het nodig een bepaalde afstand te behouden tot de gefilmde mensen en hun persoonlijke verhalen geen rol te laten spelen. Juist de afwezigheid van interactie en de afwezigheid van interviews zijn belangrijk in *Alleman*. Dit wordt tevens gefaciliteerd doordat Haanstra de situatie voor de camera niet beïnvloedt door zijn eigen aanwezigheid. Dit deel omvat het observatieve in *Alleman*. Alleen van buitenaf wordt het beeld van een expliciete interpretatie voorzien, namelijk door de voice-over. Doordat wel invloed op het beeld wordt uitgeoefend door de cinematografie en montage wordt voorkomen dat er een duidelijke scheiding ontstaat tussen beeld en commentaar. Ook de voice-over, die het wij-gevoel benadrukt en waarin vooral ruimte is voor het literaire in plaats van het overtuigende, maakt van *Alleman* een coherent geheel. Deze elementen omvatten het reflexieve in *Alleman*, waarmee de autoriteit die de voice-over doorgaans heeft wordt afgezwakt en wordt erkend dat documentaire een constructie van de werkelijkheid is. Het creëren van deze absolute hoofdrol door op verschillende manieren afstand tot het onderwerp te bewaren, zorgt ervoor dat in *Alleman* een coherent beeld wordt gepresenteerd van de gemiddelde Nederlander in een specifiek tijdperk. Een beeld waar iedere Nederlander het Nederland van toen in kan herkennen. Juist doordat in *Alleman* iedere Nederlander wordt aangesproken, wordt een gevoel van eenheid aangesproken waar naar mijn idee het succes van *Alleman* in verborgen ligt.

## Hoofdstuk 2: #Alleman

In de remake van *Alleman* uit 2013 wordt net zoals in de originele documentaire een bepaalde kijk op Nederland en het Nederlandse volk gepresenteerd. En net als in *Alleman* wordt in #*Alleman* de Nederlander tot absolute hoofdpersoon gemaakt. Dat het om een remake gaat wordt al duidelijk gemaakt in de promotie en aankondigingen van de voorstelling, maar het blijkt ook uit overeenkomsten tussen de film en voorstelling zelf. De kenmerkende indeling op thema's uit *Alleman* is overgenomen in #*Alleman* en een groot aantal thema's komt opnieuw aan bod. Onderwerpen als religie, het strand, kinderen, fietsen, werk en ontspanning keren in #*Alleman* terug. Voor de meeste thema's komt in #*Alleman* naar voren dat ze een andere betekenis hebben gekregen in Nederland anno 2013, maar soms wordt juist de gelijkenis tussen toen en nu geschetst. Overeenkomsten tussen de remake en het origineel zijn tevens te vinden in specifieke beeldsequenties. Op de eerste beelden van de slideshow in #*Alleman* is bijvoorbeeld een tunnel te zien en wordt de beweging richting het daglicht aan het einde van de tunnel gesuggereerd, net als in *Alleman*. In *Alleman* volgt daarna een sequentie van enorme radars en beelden van Nederland vanuit de lucht, wat terugkomt in #*Alleman*. In #*Alleman* zien we weilanden, vliegvelden en grote parkeervelden van bovenaf. Het logo van Google Earth rechtsonder in beeld verraadt dat de beelden niet gemaakt zijn door Bert Hana of een cameraman, maar door Google. Ook de eerste woorden in #*Alleman* zijn haast identiek aan die in *Alleman*. "Hier wonen we, met z'n twaalf miljoenen" is in #*Alleman* vertaald naar "Hier wonen we, met z'n bijna zeventien miljoenen"<sup>70</sup>. In #*Alleman* wordt het Nederlandse volk van nu getypeerd ten opzichte van het Nederland in *Alleman*. De voorstelling staat in directe verbinding met de documentaire uit 1963 en krijgt zijn specifieke betekenis door de manier waarop hij zich verhoudt tot *Alleman*. Daarom is nu niet alleen de vraag welk beeld van Nederland in #*Alleman* wordt neergezet interessant, maar ook op welke manier dit beeld zich verhoudt tot *Alleman*. Dit hoofdstuk heeft een overeenkomstige opbouw als het eerste hoofdstuk. Eerst wordt beschreven welk beeld van Nederland wordt gepresenteerd in #*Alleman* in relatie tot *Alleman* waarna de invulling van de belangrijkste vormelementen onderzocht wordt in het licht van de analyse van *Alleman* uit hoofdstuk 1. Zo kan ontdekt worden hoe de invulling die de vormelementen in #*Alleman* hebben gekregen bijdraagt aan de verbeelding van Nederland. Hiermee krijgt het tweede gedeelte in de vergelijking tussen *Alleman* en #*Alleman* vorm. In dit hoofdstuk staat de volgende subvraag centraal:

---

<sup>70</sup> *Alleman*, 1963, #*Alleman*, 2013.

Hoe draagt de invulling van de vormelementen cinematografie, montage en geluid- en live elementen bij aan het beeld dat van Nederland wordt gepresenteerd in *#Alleman* en hoe verhoudt zich dit tot de invulling van dezelfde vormelementen in *Alleman*?

Voordat het Nederland van *#Alleman* nader onderzocht wordt, volgt eerst een beschrijving van de voorstelling, zodat hier een duidelijker beeld van ontstaat. De zaal waar *#Alleman* wordt opgevoerd is redelijk klein en is voorzien van een vlakke vloer.<sup>71</sup> Er is dus geen hoger gelegen podium. De slideshow bestaande uit Google Street View-beelden wordt getoond op een groot bioscoopscherm. Voor het scherm bevinden zich in het halfdonker drie mensen. Links zit Chop Wood achter een tafel met een laptop en muziekapparatuur waarmee de soundtrack wordt uitgevoerd. Middenvoor zit Bert Hana op een barkruk waar hij, lezend van papier, het commentaar voordraagt. Rechts op de vloer staat een tweede tafel met daarachter Floortje Zonneveld die via een laptop de slideshow aanstuurt (zie *Figuur 3*). De slideshow is deels voorgeprogrammeerd en wordt deels live aangestuurd, maar voor de kijker is er geen perceptueel verschil; het is niet duidelijk welk deel live is en welk deel voorgeprogrammeerd is.<sup>72</sup> Hana verzorgt vooraf een korte introductie van de voorstelling en stelt hierbij een aantal vragen aan het publiek, zoals “kent u Google Street View?” en “mag ik uw adres opzoeken?” om zo het gegeven kort uit te leggen. Daarna wordt het zaallicht gedoofd en begint de voorstelling. Tijdens de voorstelling is Hana de enige die praat en komen er geen interactieve elementen met het publiek voor. Er bevinden zich geen andere mensen op het podium en de drie mensen die aanwezig zijn verplaatsen zich niet tijdens de voorstelling. De beelden in de slideshow bestaan grotendeels uit beelden van Google Street View. Op vijf momenten verschijnt echter bewegend beeld uit *Alleman* in de slideshow. Dit wordt getoond in een *splitscreen*, met aan de rechterkant een stilstaand Google Street View-beeld en aan de linkerkant bewegend beeld uit *Alleman*. De enige bewegende beelden die voorkomen in *#Alleman*, zijn dus afkomstig uit *Alleman*. Er wordt wel beweging gesuggereerd in het Google Street View-beeld door langzaam in te zoomen op een beeld of door naar links en rechts te bewegen in Google Street View zelf.<sup>73</sup> De enige andere beweging in de slideshow is afkomstig van de cursor van de computer die over het beeld beweegt.

---

<sup>71</sup> Zoals gezien in Lumière Cinema in Maastricht op 10 februari 2014.

<sup>72</sup> Deze informatie werd medegedeeld in een gesprek met Bert Hana en Floortje Zonneveld na afloop van de voorstelling in Lumière Cinema in Maastricht op 10 februari 2014.

<sup>73</sup> Er werd dus gebruik gemaakt van een filmische techniek, inzoomen en uitzoomen, op fotografisch materiaal. Het lijkt alsof wordt ingezoomd met de camera op het moment van opnemen, maar in werkelijkheid is het een externe beweging achteraf, nadat het opnamemoment heeft plaatsgevonden.

### *Nederland van #Alleman*

Net als in *Alleman* wordt in *#Alleman* een bepaald perspectief op de werkelijkheid gepresenteerd. Aan de hand van indexicale beelden wordt een bepaald beeld gevormd dat realistisch overkomt, maar geen kopie is van de realiteit. Een belangrijk verschil met *Alleman* is dat de beelden in *#Alleman* geen bewegende beelden zijn gemaakt door een cameraman, maar automatisch gegenereerde fotografische beelden die in Google Street View tot één digitale omgeving aan elkaar geplakt zijn. Aan de hand van deze digitale beelden die in een slideshow achter elkaar zijn gezet en het commentaar dat live wordt uitgevoerd ontvouwt zich het Nederland van *#Alleman*. Zoals eerder genoemd is het Nederland in *#Alleman* op de meeste vlakken veranderd ten opzichte van het Nederland in *Alleman*, maar er zijn ook overeenkomsten tussen toen en nu te vinden. Zo komt in *#Alleman* naar voren dat Nederlanders nog steeds hard werken voor hun geld en echte kooplui zijn. En we geven ons verdiende salaris niet graag uit, want we zijn een zuinig volk gebleven. Na het werk gaan we nog steeds allemaal graag naar huis, waar we kunnen ontspannen. Vrijtijdsbesteding is net als in *Alleman* een prominent thema in *#Alleman*. We stappen nog altijd graag op de fiets, dat doen Hollanders van jongs af aan, wordt in *#Alleman* gezegd. Beelden van groepjes fietsende mensen in het Nederlandse landschap komen voorbij in de slideshow. Ook onze liefde voor het strand komt terug in *#Alleman*. Hier wordt echter niet onze kuisheid benadrukt zoals in *Alleman*, maar het feit dat we op mooie dagen massaal naar het strand trekken met bolderkarren vol spullen. Om geld uit te sparen nemen we onze eigen boterhammen en strandstoeltje mee (zie *Figuur 4 en 5*). Het thema vrije tijd breidt zich verder uit naar Nederlanders op vakantie en de Nederlander die er een dagje op uit gaat. Hierin wordt hij vooral afgetekend als kneuterig en degelijk. “We nemen alles mee, de was, de televisie, de keurige etenstijden. Nee, de Nederlandse jungle is geen woest avontuur”, zegt de live commentator in *#Alleman*<sup>74</sup>. Er stromen beelden voorbij van caravans, campings en sobere, grijze vakantieaccommodaties (zie *Figuur 6*). Een punt van verschil in de vrijetijdsbesteding in *#Alleman* ten opzichte van *Alleman* komt naar voren in de volgende woorden uit het live commentaar: “Niemand hoeft zich te vervelen. Het kan niet eens, al zouden we willen. [...] Vermaakt willen we worden”<sup>75</sup>. *#Alleman* benadrukt dat massaal vermaak en entertainment overal is in Nederland. De slideshow toont beelden van ouders en kinderen die enigszins doelloos rondlopen in aangelegde parken vol attracties, hekjes, paadjes en bordjes (zie *Figuur 7 en 8*). In *Alleman* moesten kinderen zich zelf zien te vermaken. “Voor je deur kun je ook leuk spelen, als je maar op goeie ideeën komt”, zei de voice-over in *Alleman*<sup>76</sup>. Ten opzichte van *Alleman*, waar Nederlanders hun eigen vermaak rond het huis

---

<sup>74</sup> *#Alleman*, 2013

<sup>75</sup> *#Alleman*, 2013.

<sup>76</sup> *Alleman*, 1963.

creëerden, wordt in *#Alleman* aangestipt dat Nederlanders van nu een dagje uit gaan naar een van de talloze locaties voor groot georganiseerd entertainment.

Sterk verschillend is de plek die religie heeft in het Nederland van *#Alleman*. Waar in *Alleman* iedereen christelijk was, elke zondag naar de kerk ging en etnische diversiteit geen onderwerp was, wordt in *#Alleman* benadrukt dat er een verscheidenheid aan gebedshuizen in Nederland te vinden is en er talloze etnische achtergronden vertegenwoordigd worden in de samenleving. In het door Bert Hana voorgedragen commentaar blijkt wel dat niet iedereen hier blij mee is.

*“De vrijheid van geloof verbouwt uitheemse kerken als sprookjespaleizen in de Hollandse motregen.[...] Niet iedereen is blij met die verscheidenheid aan volkeren in Nederland. Maar, argwaan tegenover onze allochtone buurman willen we af en toe best even inslikken. Omdat zijn meloenen groter, lekkerder en goedkoper zijn dan die van onze eigen groenteboer bijvoorbeeld. Wie houdt er niet van Turkse pizza? En, wat geeft het dat je biefstuk halal is? Daar proef je niks van”<sup>77</sup>.*

De kerk wordt slechts op ondergeschikte wijze genoemd in een opsomming over vrije tijd. “Een concert, de schouwburg, een museum, desnoods naar de kerk, we kunnen zelf kiezen”<sup>78</sup>. En waar in *Alleman* Nederlanders vertrokken uit Nederland – “vroeger gingen we naar Ons Indië, nu naar andermans wereld” – gaat het in *#Alleman* juist over de mensen die naar Nederland toe komen<sup>79</sup>. We zien beelden van havens, vliegtuigen en reisbussen en horen Hana zeggen: “Er komen veel mensen naar Nederland. [...] Sommige omdat ze hier voorgoed willen blijven, en andere alleen maar om even te komen kijken”<sup>80</sup>. Hiermee wordt het thema ‘buitenlandse toeristen in Nederland’ geïntroduceerd, maar terloops zegt het iets over de immigrantenstroom naar Nederland. Beelden van allerlei toeristische attracties in Nederland volgen: het Anne Frankhuis, een kaaswinkel, een coffeeshop, De Keukenhof, de bloemenmarkt in Amsterdam, het Rijksmuseum en molens.

Een ander punt van verschil tussen het Nederland van *Alleman* en van *#Alleman* is ons ontzag voor autoriteit. Waar Nederlanders uit de jaren vijftig als rustige, brave mensen neergezet werden in *Alleman*, wordt in *#Alleman* benadrukt dat we de wet niet altijd naleven. Hana zegt in het commentaar: “Er mag een heleboel niet in Nederland. Vuilnis op de verkeerde dag buiten zetten, wildplassen, graffiti op de muren spuiten. Logisch allemaal, maar we doen het lekker toch”<sup>81</sup>. Hierbij

---

<sup>77</sup> *#Alleman*, 2013.

<sup>78</sup> *#Alleman*, 2013.

<sup>79</sup> *Alleman*, 1963.

<sup>80</sup> *#Alleman*, 2013.

<sup>81</sup> *#Alleman*, 2013.

komen beelden voorbij van (verkeers)borden en wildplassende mannen. Vervolgens klinkt Hana weer: “Nederlanders hebben geen ontzag meer voor oom agent. Ja, bij verkiezingen roepen we om meer blauw op straat. Maar, als dat blauw ons in de weg loopt zeggen we: joh, ga toch boeven vangen”<sup>82</sup>. De Nederlander in *#Alleman* is wars van het land van regeltjes en houdt zich dan ook niet aan de in zijn ogen onnodige wetten. In *Alleman* waren burgers niet zo mondig, wat ook blijkt uit de volgende uitspraak in *Alleman*: “Onze politieke hartstochten mogen eens in de vier jaar oplaaien en doen het dan niet”<sup>83</sup>. Nu dagen we autoriteit uit in plaats van ervoor terug te schrikken, wat geïllustreerd wordt met de beelden die na het commentaar over ‘oom agent’ te zien zijn. Jongeren die provocerend richting de camera van Google lopen, mensen die vastgelegd zijn terwijl ze regels overtreden en de autoriteit die passief en ongevaarlijk overkomt en niet ingrijpt (zie *Figuur 9 tot en met 13*).

Een thema dat niet in *Alleman* voorkwam maar wel in *#Alleman* aan bod komt is winkelen. “Winkelen vinden we allemaal leuk. Gezellig shoppen. In de uitverkoop”<sup>84</sup>. We zien stellen en gezinnen in drukke winkelstraten, tassen met kleding en mannen die voor de winkel wachten totdat hun vrouw uitgekeken is. Hiermee wordt enerzijds gesuggereerd dat we sinds *#Alleman* meer vrije tijd hebben en anderzijds dat onze koopkracht is toegenomen. Via de etalagepoppen in de winkelstraat komen we bij een ander onbesproken thema in *Alleman*, namelijk seks. “Seks is ook leuk. En bovendien te koop”<sup>85</sup>. Er komen beelden voorbij van de ramen op de Wallen en andere bordelen in Nederland. De openheid waarmee over dit onderwerp wordt gesproken was in het kuise Nederland van *Alleman* onmogelijk geweest. De Nederlander van toen deed namelijk grote moeite om het naakte lichaam te verhullen tijdens het omkleden op het strand. In *#Alleman* wordt juist de alledaagsheid van naakt in het straatbeeld getoond. Hierna bespreekt Hana dat alle Nederlanders uniek zijn. Deze uniciteit lijkt aan te sluiten op *Alleman* waarin werd gesproken van een verdeeld volk en van individualisten. Echter, deze uniciteit van het Nederlandse volk in *#Alleman* wordt door de combinatie van woord en beeld doordrenkt met ironie. Hana zegt: “We zijn allemaal uniek, vinden we. En dat is ook zo”<sup>86</sup>. Daarna komen er beelden voorbij waarop juist de overeenkomsten tussen mensen opvallen of waarin een bepaald stereotype wordt geschetst. Oudere echtparen met dezelfde kleur jas aan, twee blonde meisjes in jurkjes met tijgerprint, een familie op een woonwagenkamp, een echtpaar met dezelfde fietsoutfit, een bakfietsmoeder en zakenmannen met hun lunchbroodje (zie *Figuur 14 tot en met 16*). Impliciet wordt gezegd dat we wel uniek willen zijn of denken te zijn,

---

<sup>82</sup> *#Alleman*, 2013.

<sup>83</sup> *Alleman*, 1963.

<sup>84</sup> *#Alleman*, 2013.

<sup>85</sup> *#Alleman*, 2013.

<sup>86</sup> *#Alleman*, 2013.

maar ondertussen allemaal op elkaar lijken. Individualisme werkt in dit geval als homogeniserend principe: we zijn allemaal hetzelfde in het uniek willen zijn. In *Alleman* was individualisme juist een heterogeniserend principe: we willen allemaal hetzelfde zijn, niet afwijken van de norm, maar door de Verzuiling verschillen we toch van elkaar.

Er zijn vijf momenten in *#Alleman* waarop duidelijk de vergelijking met *Alleman* wordt opgeroepen, namelijk wanneer een splitscreen in het beeld van de slideshow is aangebracht. De rechterkant van het beeld bestaat nog steeds uit beelden van Google Street View, maar tijdelijk wordt nu de linkerkant gevuld met bewegend beeld uit *Alleman*. De thema's uit *Alleman* die in splitscreen aan bod komen zijn Dodenherdenking, liefde, spelende kinderen, file naar het werk en thuiskomen. De Dodenherdenking in *Alleman* wordt in *#Alleman* in verband gebracht met gebeurtenissen die tot "collectieve rouw, nationale verontwaardiging en soms massale volkswede" leidden<sup>87</sup>. We zien eenzame kruisen langs wegen waar verkeersslachtoffers zijn gevallen en een bloemenzee op de Linnaeusstraat in Amsterdam op de plek waar regisseur Theo van Gogh in 2004 werd vermoord (zie *Figuur 17*). Daarna komt kort een verkeersbord met daarop 'Strand Nulde' voorbij, dat associaties oproept met de moord op 'het meisje van Nulde' in 2001. Ook is er een beeld van De Punt in Apeldoorn, waar in 2009 een aanslag op de Koninklijke familie plaatsvond waarbij acht mensen om het leven kwamen. De nasleep van de gebeurtenis is nog te zien: een zielig bloemetje en dranghekken waar de beschadigde hekken van het monument zijn verwijderd (zie *Figuur 18*). De commentator zegt hierbij: "Als er iets ergs gebeurt en onze emoties laaien op, dan staan we even stil, met elkaar"<sup>88</sup>. De muziek stopt en de splitscreen begint: links zien we de beelden uit *Alleman* van de twee minuten stilte tijdens Dodenherdenking en rechts een Google Street View-beeld met daarop een groep mensen die voor het stoplicht van een zebrapad staat te wachten (zie *Figuur 19*). De splitscreen duurt twaalf seconden, dan wordt een nieuw thema aangebroken. Vroeger was het collectieve trauma van Nederland de Tweede Wereldoorlog, nu zijn dat aanslagen, moorden en het "zinloos geweld" dat in ieders geheugen staat gegrift. Gebeurtenissen waar heel Nederland van schrok en die leidden tot een massaal gevoel van ontzet, onmacht, woede en verdriet. Zo'n vijftien minuten later komt het tweede splitscreen in beeld. Links zijn de verliefde stelletjes uit *Alleman* te zien, hand in hand lopend of fietsend over straat of zittend op een bankje. En rechts zijn beelden te zien waarop de affectie tussen twee mensen per ongeluk is vastgelegd door Google (zie *Figuur 20*). De splitscreen stopt zodra Hana zegt: "Vaak blijft het niet zonder gevolgen", waarmee het thema kinderen ingeluid wordt<sup>89</sup>. Ook in dit thema bestaat een aantal overeenkomsten met *Alleman*:

---

<sup>87</sup> *#Alleman*, 2013.

<sup>88</sup> *#Alleman*, 2013.

<sup>89</sup> *#Alleman*, 2013.



de geboorte van een kind wordt besproken, het meenemen van kinderen op de fiets, het schoolgaan en het spelen. Daar wordt het derde splitscreen ingelast. Links zijn spelende kinderen op de stoep uit *Alleman* te zien en rechts kinderen op de stoep die door Google zijn vastgelegd (zie *Figuur 21*). Door de overeenkomst in de inhoud van het beeld wordt hier gesuggereerd dat kinderen nog net zo spelen als in de jaren vijftig. Na deze splitscreen, bij een sequentie die over de basisschool gaat, zegt Hana: “Tot vanmiddag, dan kunnen ze weer lekker verder spelen. [...] Of als ze groter worden, verder hangen. Heerlijk hangen. Er moet al zoveel op school. En hangen kun je overal. Je kunt er zelfs bij liggen” (zie *Figuur 22*)<sup>90</sup>. Hangjongeren kwamen niet voor in *Alleman* en worden in *#Alleman* gepresenteerd als een hedendaags verschijnsel. Het vierde splitscreen is maar kort in beeld en is te zien tijdens het thema ‘werk’. We zien links de volle autoweg in *Alleman* en rechts beelden van de snelweg van vandaag (zie *Figuur 23*). Het toont simpelweg dat we nog steeds in de file staan om naar ons werk te komen. Het thema ‘werk’ mondt uiteindelijk uit in een ander punt van overeenkomst tussen het Nederlandse volk in *Alleman* en *#Alleman*, namelijk dat we een zindelijk en vlijtig volk zijn. In het commentaar van *#Alleman* klinkt: “Schilderen en sjouwen, tegels zetten, bukken en weer opstaan. [...] Grasmaaien, dweilen, lappen, soppen, handelen, boren, verkopen en verhuren. We hebben allemaal wat te doen”<sup>91</sup>. Terwijl deze woorden klinken zien we beelden van mensen die allerhande werkzaamheden en klusjes uitvoeren die aansluiten bij het commentaar. Deze sequentie lijkt sterk op een sequentie in *Alleman*, waar we huisvrouwen zien schoonmaken en Carmiggelt horen zeggen: “Het zindelijk gezinsleven in Nederland rust op drie onwrikbare zuilen: schrobben, kloppen en stoffen”<sup>92</sup>. Hierna gaat zowel de Nederlander in *Alleman* als in *#Alleman* naar huis om te ontspannen. Dat de opvatting over wie dé Nederlander is in *#Alleman* veel breder is dan in *Alleman*, blijkt in dit thema. Hana zegt: “We komen thuis. Ergens in Nederland. In een rijtjeshuis, of in een asielzoekerscentrum, of in een paleis...”<sup>93</sup>. Zowel de Koninklijke familie als asielzoekers horen bij het Nederlandse volk dat in *#Alleman* wordt getypeerd. Een dergelijke uitspraak komt niet voor in *Alleman*. In de vijfde en laatste splitscreen zien we links een stukje beeld uit *Alleman* waarop paleis Soestdijk te zien is en rechts hetzelfde paleis vastgelegd door Google (zie *Figuur 24*). Daarna komen links beelden uit *Alleman* voorbij waarop mensen te zien zijn die thuiskomen. Ze doen hun voordeur open en stappen hun huis in. Rechts zijn gelijksoortige beelden te zien uit Google Street View (zie *Figuur 25*). We horen Hana de laatste woorden in de voorstelling zeggen: “We trekken onze eigen voordeur achter ons dicht. Het maakt niet uit. We zijn eindelijk weer thuis. Heerlijk”<sup>94</sup>. Net zoals toen

---

<sup>90</sup> *#Alleman*, 2013.

<sup>91</sup> *#Alleman*, 2013.

<sup>92</sup> *Alleman*, 1963.

<sup>93</sup> *#Alleman*, 2013.

<sup>94</sup> *#Alleman*, 2013.

is de Nederlander van nu nergens liever dan thuis. Concluderend kan gezegd worden dat *#Alleman* op inhoudelijke vlak als vervolg gezien kan worden van *Alleman*, aangezien duidelijk wordt ingehaakt op de thema's die aan bod komen in *Alleman*. Voor ieder thema wordt – soms op impliciete, soms op expliciete wijze – in *#Alleman* getoond of de Nederlander in dat opzicht hetzelfde is gebleven of dat dit thema een andere rol is gaan spelen.

### *Cinematografie. De 'geblurde' Nederlander*

Kenmerkend voor de cinematografie in *Alleman* was het menselijk neerzetten van de gefilmde mensen door in te zoomen op specifieke personen en ze zo te isoleren uit de menigte. In combinatie met het bewaren van een bepaalde afstand tot de gefilmde mensen door geen persoonlijke verhalen in de film op te nemen zorgde dit ervoor dat *Alleman* een film over de Nederlander in het algemeen was. Het feit dat de personen in *Alleman* menselijk overkwamen was mede het gevolg van de dynamiek in het beeld die ontstond door ver in te zoomen waardoor menselijke bewegingen werden uitvergroot. Dit effect verdwijnt in *Alleman* om drie verschillende redenen, waarvan de eerste de afwezigheid van beweging is. Het weergeven van menselijke beweging door middel van bewegend beeld is niet aanwezig in *#Alleman*, wat niet betekent dat beweging niet op een andere manier aanwezig is. In *#Alleman* wordt duidelijk gespeeld met stilstand en beweging binnen de grenzen van stilstaande beelden. Zo is er een groot verschil tussen de absolute stilstand in de beelden van wachtende mensen bij een zebrapad en de beweging die gesuggereerd wordt wanneer beelden die naast elkaar in Google Street View staan achter elkaar zijn gezet in de slideshow, als frames uit een film. Google maakt in beweging foto's van mensen, waardoor we mensen als het ware door Google Street View heen kunnen volgen. Daar is in *#Alleman* gebruik van gemaakt. Een voorbeeld hiervan is een sequentie waarin twee kinderen op hun fiets verschijnen (zie *Figuur 26 tot en met 29*). Doordat de verschillende momenten waarop Google ze heeft vastgelegd in redelijk snel tempo achter elkaar zijn gezet in de slideshow kan de kijker zich de beweging voorstellen die zich in werkelijkheid voordeed.<sup>95</sup>

Er wordt nog op een andere manier beweging gesuggereerd in *#Alleman*. In Google Street View kan met behulp van de cursor op verschillende manieren bewogen worden door deze digitale omgeving. Met een enkele muisklik kan naar links en rechts bewogen worden of snel bewogen worden naar een ander deel van de straat. Deze bewegingen zijn in Google Street View aangebracht nadat de beelden zijn gemaakt. Je kunt als het ware door de digitale omgeving scrollen, maar deze

---

<sup>95</sup> Het suggereren van beweging in fotografie door middel van een sequentie van foto's werd voor het eerst gedaan door Edward Muybridge in de jaren zeventig van de negentiende eeuw. Van Gelder en Westgeest, 2011, 87.

beweging is niet in werkelijkheid opgenomen. In *#Alleman* zijn een aantal van dit soort bewegingen in Google Street View vastgelegd en opgenomen in de slideshow. Een deel van de bewegingen in het beeld van de slideshow wordt ook live uitgevoerd. Echter, de beweging die in *#Alleman* wordt gesuggereerd is niet hetzelfde als de vloeiende beweging in *Alleman*. Dit komt ten eerste door het feit dat in *#Alleman* veel grotere gaten bestaan tussen de afzonderlijke beelden dan tussen de frames van *Alleman*. Dit vergt meer aandacht van de kijker, die de beelden in dezelfde sequentie aan elkaar probeert te koppelen.<sup>96</sup> Ten tweede mis je in Google Street View de motoriek en kleine bewegingen in het gezicht die veel meer over personen zeggen dan stilstaande beelden, die mensen slechts in een momentopname vangen. Je komt minder over personen te weten als je ze op stilstaand beeld observeert in plaats van in beweging.<sup>97</sup> Daar komt nog bij dat de makers van *#Alleman* haast uitsluitend gebruik hebben gemaakt van stilstaand materiaal dat door Google is vervaardigd, in tegenstelling tot de cameraman van *Alleman* die zijn onderwerpen in werkelijkheid heeft gezien. De beelden in Google Street View zijn gemaakt zonder tussenkomst van een persoon, omdat de camera's op de auto van Google volgens een bepaalde interval automatisch foto's maken.<sup>98</sup> Het menselijk oog van de cameraman in *Alleman* werd dus vervangen door een mechanisch oog. De foto's van Google worden bovendien gemaakt met een functioneel doeleinde, namelijk het creëren van een navigatiemiddel. De makers van *#Alleman* hadden geen invloed op de productie van de beelden en hebben niet de werkelijkheid maar een representatie ervan geobserveerd. Gebruik maken van bestaand materiaal uit een totaal andere context vergroot de afstand tot de inhoud ervan. De *decisive moment*, een begrip dat door fotograaf Henri Cartier Bresson in de jaren vijftig werd geïntroduceerd, vond in het geval van *#Alleman* duidelijk achteraf plaats. Dit is het beslissende moment waarop alle elementen op de juiste plek vallen, een visueel hoogtepunt waarop de perfecte foto genomen kan worden. De Amerikaanse fotograaf en filmmaker Hollis Frampton was de eerste

---

<sup>96</sup> Van Gelder en Westgeest, 2011, 99. Ondanks het feit dat in slideshows beelden constant vervangen worden door een volgend beeld, kan iedere beeld nog wel als afzonderlijke, stilstaande foto geobserveerd worden. Dit in tegenstelling tot de frames in een film. Een gemeenschappelijk kenmerk van film en de slideshow is dat slechts één beeld tegelijkertijd geobserveerd kan worden. Hierin verschillen ze van fotografie, omdat je foto's naast elkaar kunt leggen en tegelijkertijd kunt bekijken. Darsie Alexander in Van Gelder en Westgeest, 2011, 98.

<sup>97</sup> Beweging en een veelheid aan beelden in film suggereert tijd. Fotografie wordt daarentegen gekenmerkt door tijdloosheid. Fotografie is slechts een snede of fragment uit de werkelijkheid. Filmbeelden ontvouwen zich in verloop van tijd wat overeenkomt met het verstrekken van tijd in het echte leven. In tegenstelling tot fotografie kan film de realiteit representeren zoals die zich ontwikkelt in tijd. Metz, 2003 (1984), 140; Kracauer, 1976 (1960), 41.

<sup>98</sup> In de begintijd van fotografie zag men fotografie als het eerste medium waarmee beelden automatisch gegenereerd konden worden. Fotografie kon de werkelijkheid direct presenteren, omdat het proces mechanisch was en dus geen beïnvloeding van de mens toeliet. Het was een objectief beeld. Inmiddels is de algemene opvatting dat het maken van een objectieve weergave van de werkelijkheid onmogelijk is. Ook de camera's van Google zijn op een bepaalde manier afgesteld en in een bepaalde richting geplaatst. Bazin, 2005 (1967), 197-198.

die stelde dat de decisive moment meestal pas achteraf plaatsvindt, bij de selectie van de juiste foto uit een serie foto's.<sup>99</sup> Dit geldt zeker ook voor *#Alleman*, waarin de beslissende momenten pas achteraf zijn gecreëerd. De serie beelden die Google maakte zijn in Google Street View tot één digitale omgeving of *virtual reality* aan elkaar geplakt, waardoor het besef van verschillende beslissende momenten en het besef dat het losse foto's zijn verdwijnt. Deze omgeving is in *#Alleman* weer uiteengehaald tot losse, beslissende momenten, waardoor naar mijn idee de afstand tot de gerepresenteerde werkelijkheid wederom groter wordt.

Het feit dat de mensen in de slideshow van *#Alleman* minder menselijk overkomen dan de mensen in *Alleman*, hangt naast het reeds genoemde gebrek aan beweging samen met twee factoren. De tweede factor wordt gevormd door het feit dat in *#Alleman* minder ingezoomd wordt op specifieke personen. Meestal wordt in een beeld wel een hoofdpersoon opgevoerd, maar we zien deze bijna altijd op een vrij grote afstand. Soms wordt er één of twee keer ingezoomd op het beeld, maar dit brengt de personen nooit zo dichtbij als in *Alleman*. De derde reden waarom mensen in *#Alleman* minder menselijk zijn drukt het meest prominent een stempel op *#Alleman* als geheel. Alle gezichten in Google Street View zijn om privacyredenen voorzien zijn van een digitale waas (zie *Figuren*). Gezichten zijn onherkenbaar gemaakt waardoor alle personen in *#Alleman* anoniem blijven en er weinig meer informatie naar voren komt als er ingezoomd wordt op het beeld. De kijker wordt door deze waas gewezen op de digitaliteit van de beelden en het feit dat de afgebeelde personen enkel 2D representaties zijn, wat het besef van de geconstrueerdheid van het beeld vergroot. Dit besef wordt versterkt door de foutjes die regelmatig in Google Street View voorkomen. Als twee foto's niet perfect op elkaar aansluiten zie je een deel van een beeld verwerkt in een ander beeld (zie *Figuur 16*). In *#Alleman* komen dergelijke beelden regelmatig voor. Het effect van deze geconstrueerdheid zal nog op verschillende momenten terugkeren in dit hoofdstuk. De *blur* over de gezichten heeft ook een ander effect. Het zorgt voor een lagere indexicale kwaliteit van dat deel van het beeld, omdat de causale relatie tussen de persoon in beeld en de werkelijke persoon minder sterk is.<sup>100</sup> Hierdoor wordt juist de iconische waarde van het beeld versterkt die de verbeeldingskracht van de kijker stimuleert. Het wordt kijkers op deze manier makkelijk gemaakt zich in de afgebeelde personen te verplaatsen of een eigen interpretatie aan het beeld te geven. Samen met de afwezigheid van persoonlijke verhalen maakt dit het mogelijk de Nederlander in het algemeen de absolute hoofdrol te laten spelen in *#Alleman*. De individuen die worden afgebeeld worden op de achtergrond gezet; het enige dat telt is dat ze allemaal Nederlander zijn.

<sup>99</sup> Van Gelder en Westgeest, 2011, 88-90.

<sup>100</sup> Van Gelder en Westgeest, 2011, 59.

Naast de geblurde gezichten zijn de gebruikersinterface van Google Street View en van de computer zelf behouden in de slideshow. Ten alle tijden zijn in de linkerbovenhoek de toetsen in beeld waarmee in- en uitgezoomd kan worden en het beeld geroteerd kan worden. Ook is in de hoek het adres van de locatie waarop het beeld is gemaakt te zien en komt de cursor regelmatig in beeld. Deze interface ligt als een extra laag over het beeld heen wat de afstand tot de inhoud van het beeld vergroot en het kunstmatige van het beeld benadrukt. Samen met de blur over de gezichten wordt op deze manier het medium benadrukt waarmee de realiteit gerepresenteerd wordt. In plaats van de kijker het gevoel te geven een venster op de werkelijkheid te bieden, wordt in *#Alleman* daardoor juist het venster zelf op de voorgrond gezet. In dit geval spreekt men van een hypermedium, wat als tegenpool gezien kan worden van transparante onmiddellijkheid waarbij het medium lijkt te verdwijnen. Bij zowel hypermedialiteit als transparante onmiddellijkheid is het doel de grenzen van representatie te doorbreken om de realiteit direct te presenteren, maar bij een hypermedium is uiteindelijk het tegenovergestelde het effect.<sup>101</sup> Als transparante onmiddellijkheid bereikt wordt, valt het medium voor het gevoel van de gebruiker weg en hij ervaart het als 'echt'. Het paradoxale hiervan is dat om het wonderlijke in te zien van deze transparantie een bepaalde vorm van bewustzijn van het medium vereist is, ofwel hypermedialiteit.<sup>102</sup> Naar mijn idee suggereert hypermedialiteit ook altijd reflexiviteit, zoals omschreven door Bill Nichols, aangezien de kijker van *#Alleman* er door de genoemde elementen op wordt gewezen dat hij naar een constructie van de werkelijkheid kijkt.<sup>103</sup> Met het benadrukken van het medium in *#Alleman* wordt iets gezegd over de manier waarop we tegenwoordig naar de werkelijkheid kijken en de steeds intiemere relatie die we aangaan met technologie. We lopen rond met een digitale camera, filmen en fotograferen dagelijks met onze mobiele telefoons en *tablets* waarmee we naar de wereld kijken. We kunnen inzoomen op details en met behulp van een GPS-sigitaal ontdekken in welke straat we staan. Deze digitale middelen staan net zoals de interface van Google Street View in *#Alleman* steeds meer als venster tussen ons en de werkelijkheid in.

Door de waas over de gezichten en de prominent aanwezige interface die de afstand tot de afgebeelde personen vergroot wordt in *#Alleman* bovendien verwezen naar onderwerpen als surveillance en de vervagende grens tussen privé en openbaar, onderwerpen die tegenwoordig regelmatig ter discussie staan. Dit is van belang in deze sectie, omdat de cameravoering van de door Google Street View gehanteerde surveillance camera's radicaal verschilt van die van de observerende camera in *Alleman*. Er bestaat een duidelijke overeenkomst tussen de Google Street View-beelden en

---

<sup>101</sup> Van Gelder en Westgeest, 2011, 56

<sup>102</sup> Bolter en Grusin, 1999, 158.

<sup>103</sup> Nichols, 2010, 31-32

beelden van bewakingscamera's, vanwege de verhoogde positie van de camera en het filmen in totaalbeeld wat zowel surveillancebeelden als Google Street View-beelden kenmerkt. Bovendien worden personen op beelden van bewakingscamera's vaak onherkenbaar gemaakt door een blur, aangezien ze ongevraagd gefilmd worden en de beelden wel openbaar worden gemaakt. Eenzelfde blur is te vinden op Google Street View-beelden. Nederlanders worden door Google net als door bewakingscamera's in de gaten gehouden. We wanen ons onbespied waardoor soms onthullende momenten vastgelegd worden. In een tijd waarin iedereen mediabewust is, lijkt de surveillance van Google nog de enige manier waarop mensen onbewust vastgelegd kunnen worden. Zo anders was dat in de tijd van *Alleman*, toen men nog niet beschikte over onopvallend opnameapparatuur en niemand zijn of haar dagelijkse werkelijkheid constant vastlegde. De informatie die in Google Street View vrijgegeven wordt over locaties, personen en gebeurtenissen doet volgens velen afbraak aan het recht op privacy. Dit recht staat vandaag de dag geregeld ter discussie, omdat tegenwoordig op allerlei manieren (meta)data van ons verzameld wordt zonder dat we weten hoe die data gebruikt wordt en door wie. We worden niet alleen geregistreerd door Google en op bewakingscamera's, ook ons gedrag op Internet en gebruik van betalingssystemen en mobiele netwerken via *smartphones* wordt gecontroleerd. Hoe presenteren we onszelf op social media, welke producten schaffen we aan, met wie praten we? Soms krijgen we te horen dat we onverstandig omspringen met persoonlijke gegevens en ervaren we de vaak negatieve gevolgen van dat gedrag, maar vaker zijn we ons niet bewust van de gegevens die we prijsgeven en wat daarmee gedaan wordt. Door het gebruik van surveillancebeelden wordt in *#Alleman* onze naïeve houding ten opzichte van privacy getypeerd. We leven in een tijdperk waarin we nog denken onze privacy te kunnen beschermen.<sup>104</sup> *#Alleman* laat zien dat we allemaal – zonder erbij stil te staan – door Google vastgelegd kunnen worden en dat iedereen deze beelden zonder toestemming kan gebruiken. Dit brengt ook een lichte spanning met zich mee bij het kijken van de voorstelling: je kan opeens jezelf of een bekende langs zien komen in de slideshow.<sup>105</sup>

Het feit dat we constant in de gaten worden gehouden komt ook een aantal keer expliciet in de slideshow van *#Alleman* naar voren. Zo wordt een paar keer een beeld getoond waarop mensen

---

<sup>104</sup> Technologiefilosoof Mark Hurst illustreert deze stelling met het voorbeeld van de reactie van Duitsland op Google Street View. Het land verbood de auto's van Google. Hurst stelt dat dit totaal onzinnig is, omdat in de toekomst een wereldwijd real-time surveillancenetwerk ontwikkeld zal worden waarin alles en iedereen constant vastgelegd wordt. Uit een artikel van De Volkskrant van 12 april 2014, "Ook u wordt een BN'er", Bard van de Weijer, 40-43.

<sup>105</sup> Denk ook aan de mediacampagne 'Iedereen Spion' opgezet door medialab SETUP, waarmee Nederlanders op de gevaren werden gewezen van het achteloos publiceren van foto's op Internet. Ze zetten een webshop op waarop mokken besteld konden worden met een kinderfoto erop. Foto's die ze legaal van Flickr hadden gekopieerd van pagina's waar ouders achteloos foto's van hun kinderen op hadden geplaatst. [Http://www.iedereenspion.nl/verhaal/](http://www.iedereenspion.nl/verhaal/), laatst geraadpleegd op 23 juni 2015.

iets of iemand bespioneren. De bespioneerden zijn zich daar niet van bewust, maar ondertussen worden de spionnen weer bespioneerd door Google (zie *Figuur 21 en 30*). Hiermee wordt geïmpliceerd dat het onmogelijk is geworden om iets onopgemerkt te doen. Of het nou ongeoorloofd gedrag is of niet, je wordt altijd op een hoger niveau in de gaten gehouden door een soort *Big Brother*. Ook komt op een gegeven moment een bord in beeld met een rode rand en daarop een fotocamera: verboden te fotograferen (zie *Figuur 31*). Ergens anders in de slideshow komt een beeld voorbij van een cameraman die pontificaal in beeld staat en zijn enorme camera op de camera van Google richt en daardoor als het ware het publiek van *#Alleman* filmt (zie *Figuur 32*). Deze twee voorbeelden verwijzen naar de alomtegenwoordigheid van camera's in onze hedendaagse maatschappij. De kijker wordt weer even bewust gemaakt van het feit dat de beelden zijn gemaakt door de negen mechanisch afgestelde fotocamera's bevestigd op de auto's van Google, die je net als de videocamera onopgemerkt in het vizier kunnen hebben. Deze beelden laten zien dat onze privacy tegenwoordig steeds moeilijker te handhaven is. Het zijn reflexieve momenten die de kijker enerzijds bewust maken van de geconstrueerdheid van de representatie van de werkelijkheid in documentaire. De stelling dat *#Alleman* een reflexieve documentaire is blijkt dus niet alleen uit de interface die over het beeld is gelegd, zoals eerder in dit hoofdstuk werd gesteld, maar ook uit de inhoud van de beelden zelf. Wat afbreuk doet aan het reflexieve van *#Alleman* is een puur observerende component. Het enige wat de camera's van Google doen is letterlijk alles vastleggen; de wereld in driehonderdzestig graden. Er werd niet geselecteerd, gemonteerd of ingezoomd. *#Alleman* neemt deze suggestie van een één op één relatie met de werkelijkheid over. Anderzijds blijven de camera's van Google buiten zicht; de surveillance camera's die de surveillance camera's en het bespieden observeren komen niet in beeld. Dit suggereert dat er altijd nog een laag buiten de voelbaar aanwezige laag is.

*#Alleman* impliceert door het gebruik van Google Street View-beelden met haar specifieke vormaspecten dat privacy een actueel thema is. We leven in een samenleving waarin niet alleen autoriteiten controle over ons uitvoeren waarvan het doel bekend is, maar waarin iedereen in toenemende mate over middelen beschikt om data over onze omgeving te verzamelen. Mediabewustzijn en de angst die ontstaat door onze onwetendheid over de grens van onze privacy heeft als gevolg dat de afstand tot de werkelijkheid en de mensen om ons heen groter wordt. *#Alleman* levert met de volgende vormaspecten commentaar op Nederland anno nu: het gebruik van stilstaand beeld en totaalbeelden, het benadrukken van de Google Street View-interface en de anoniem afgebeelde personen. Deze aspecten creëren afstand tot de afgebeelde situatie en mensen en waren in *Alleman* niet aanwezig, omdat daarin juist het menselijke centraal stond. Dat ze in *#Alleman* zijn toegevoegd zegt dus iets over hoe het Nederland van nu in *#Alleman* wordt

gepresenteerd. Opvallend is dat nergens in het live commentaar in *#Alleman* wordt gesproken over deze onderwerpen. Hierdoor ontstaat het vermoeden dat in *#Alleman* twee verhalen worden verteld: Hana vertelt live over de aard van de Nederlander en het dagelijks leven van de gemiddelde Nederlander. De vormaspecten die onder de cinematografie vallen vertellen een ander verhaal dat betrekking heeft op de stand van de samenleving, namelijk dat ons privéleven steeds meer openbaar wordt en dat er nog veel onwetendheid heerst onder Nederlanders over het aandeel van surveillance in deze tijd. Er bestaat dus een discrepantie tussen het expliciet gepresenteerde beeld van Nederland in gesproken tekst en het impliciet aanwezige verhaal in de cinematografie van *#Alleman*. Verderop in dit hoofdstuk zal deze stelling opnieuw bevestigd worden.

### *Montage. De context van het beeld*

In *#Alleman* kunnen vier soorten montage onderscheiden worden: *editing*, splitscreens, beeld en geluid en beeld en gesproken woord. De montage van een film begint bij de selectie van beelden uit het totaal geschoten materiaal; in het geval van *#Alleman* bij het selecteren van beelden uit Google Street View. Voor de slideshow zijn specifieke stukjes uit de digitale omgeving van Google Street View geknipt die bijdragen aan het beeld dat van Nederland wordt geschetst. Vanwege het feit dat in *#Alleman* bestaand, stilstaand beeld in een specifieke combinatie samen wordt gebracht lijkt de montage een collagevorm aan te nemen. De voorstelling verschilt echter van fotografische collages, bijvoorbeeld doordat collages vaak worden gekenmerkt door het samenvoegen van verschillende beelden tot één beeld, terwijl een slideshow – net als film – beelden juist niet tegelijkertijd maar na elkaar aanbiedt.<sup>106</sup> Om deze reden zou ik de montage van *#Alleman* eerder omschrijven als editing in plaats van collage. In het samenbrengen van beelden uit Google Street View tot een reeks opeenvolgende beelden ontstaan in *#Alleman* nieuwe betekenissen, zoals later in deze sectie duidelijk zal worden.

Bij het monteren van beelden voor *#Alleman* uit de databank van Google werd min of meer dezelfde categorisering aangehouden als in *Alleman*. Het gevolg van een dergelijke thematische indeling is dat beelden binnen dezelfde sequentie aan elkaar gekoppeld kunnen worden door hun overeenkomst in onderwerp dat geïntroduceerd wordt in het commentaar. Door deze overeenkomst in opbouw is de gelijkenis tussen de remake en de documentaire vrij expliciet. De sequenties zijn opgebouwd met editingprincipes, waarbij het draait om het samenvoegen van bewust geselecteerde

---

<sup>106</sup> Om deze reden wordt afwezigheid vaak als kenmerk van film genoemd. Frames zijn slechts korte tijd te zien en worden onmiddellijk vervangen door het volgende frame. De duur van een sequentie van filmbeelden is vooraf vastgelegd. Dit in tegenstelling tot fotografie, waarbij het moment dat op de foto is vastgelegd eeuwig aanwezig blijft. De kijker bepaalt zelf hoe lang hij naar dat ene moment kijkt. Van Gelder en Westgeest, 2011, 98; Barthes, 1981 (1980), 78; Wollen, 2003.



beelden en het achter elkaar plaatsen van deze beelden in een specifieke volgorde en lengte om zo een coherent geheel te creëren dat het doel van de film ondersteunt. Bij editing ligt de focus op het achter elkaar plaatsen van korte stukjes bewegend beeld en de relatie tussen deze stukjes, in beeldtaal en ritme en in ruimtelijke en temporele zin.<sup>107</sup> De basis van de montage in *#Alleman*, het achter elkaar plaatsen van beelden in een bepaalde volgorde en lengte, ligt in het begrip editing gevangen. De kracht hiervan in *#Alleman* bestaat uit het genereren van nieuwe betekenissen door de relatie van het ene beeld tot omliggende beelden. Een voorbeeld hiervan is het beeld van een man bij een kruispunt in een zwart pak met een zakdoek in zijn hand. Het beeld komt voorbij tijdens het thema 'rouw' en er wordt door de combinatie met beelden van begraafplaatsen en het commentaar geïmpliceerd dat de man onderweg is naar een uitvaart of daar juist vandaan komt. Uit het beeld zelf is echter niet op te maken of dit ook echt het geval was. Door middel van editing wordt dus een nieuwe betekenis aan dit beeld gegeven om te passen in het verhaal van *#Alleman*. De waarheidsgetrouwheid van het beeld komt hiermee ter discussie te staan. Er wordt met de indexicaliteit van het beeld gespeeld doordat deze verschoven wordt door middel van de context van omliggende beelden. Editing beschrijft echter alleen op globaal niveau de montagevorm in *#Alleman*. Deze soort montage draait vooral om relaties tussen bewegende 'shots' in één en dezelfde scène.<sup>108</sup> Dit speelt geen rol in *#Alleman* aangezien de beelden in filmtermen uit slechts één frame bestaan. Er wordt in *#Alleman* wel gebruik gemaakt van een non-cinematische techniek om een shot suggereren, namelijk het achteraf inzoomen op en naar links en rechts bewegen over stilstaand beeld. Er bestaan wel enkele scènes die uit meerdere shots bestaan, zoals de twee kinderen op hun fietsjes die eerder in het hoofdstuk genoemd werd. Meestal bestaat elke scène echter uit één shot. Samen met de afwezigheid van beweging zorgt dit ervoor dat de term editing niet volledig van toepassing is op *#Alleman*.

Op een lager niveau speelt montage ook een rol. De gelijkens tussen *Alleman* en *#Alleman* wordt namelijk niet alleen expliciet gemaakt in de overeenkomst in thematische opbouw, maar ook op een vrij letterlijke manier in de splitscreens uit de slideshow. De kijker wordt door de splitscreen aangezet om de vormelijke relatie tussen de rechter- en de linkerkant van het beeld te beschouwen in combinatie met de inhoudelijke relatie tussen de tweede helften. Het uiterlijke verschil tussen de rechter- en linkerkant van het beeld – het bewegende zwart-wit beeld aan de linkerkant en het stilstaande kleurenbeeld aan de rechterkant – draagt hieraan bij. Op inhoudelijk vlak roepen deze momenten vragen op als 'wat is sinds *Alleman* veranderd en wat is hetzelfde gebleven?'

---

<sup>107</sup> Bordwell en Thompson, 2013, 219.

<sup>108</sup> Bordwell en Thompson, 2013.

Beeld en geluid gaan in *#Alleman* op eenzelfde manier samen als in *Alleman*. Er wordt in de beeldsequenties vaak een bepaald ritme gecreëerd door de edit die ondersteund wordt door de soundtrack. Gaat het over haast in het verkeer, dan volgen de beelden elkaar snel op en is ook het tempo in de muziek hoger. Gaat het over ontspanning dan is ieder beeld langer te zien en rekt Hana zijn woorden langer uit. Zo bepaalt de montage van beeld en geluid mede de toon in een sequentie die begrensd wordt door de overgang naar een ander thema. De overgangen tussen thema's worden in *#Alleman* benadrukt door de soundtrack kort te stoppen en een andere melodie te starten bij het begin van het volgende thema. Door de afwezigheid van een soundbridge – het overlopen van de soundtrack van de ene naar de andere scène – wordt de kijker niet gestimuleerd een koppeling tussen twee scènes te maken. Ook worden overgangen onderstreept door uit Google Street View te stappen en een ander tabblad in de *internetbrowser* te openen. Je ziet hierbij de cursor over het scherm bewegen evenals de gebruikersinterface van Internet. In *#Alleman* bepaalt of versterkt muziek de toon veel meer dan in *Alleman*, omdat gedurende de hele voorstelling een soundtrack te horen is. In *Alleman* is meer omgevingsgeluid te horen in plaats van muziek, wat in *#Alleman* niet voorkomt. Hoewel muziek eenzelfde ondersteunende rol speelt als in *Alleman*, is de toon in de muziek in *#Alleman* anders. In *Alleman* is de muziek opgewekt en romantisch, wat het positieve, optimistische beeld van Nederland ondersteunt. Het beeld van Nederland in *#Alleman* is minder optimistisch: de beelden laten ook het lelijke in ons land zien en de voorstelling heeft een ironische ondertoon. De muziek is dan ook eenvoudiger van melodie en minder opgewekt. Het vormaspect geluid in *#Alleman* komt in de volgende sectie uitgebreider aan bod.

Montage drukt prominent een stempel op het gepresenteerde beeld van Nederland door de combinatie tussen gesproken woord en beeld. Specifieke indexicale beelden – beelden uit een werkelijkheid – worden ingezet om algemene uitspraken te doen over Nederland, nog meer dan in *Alleman*. Door de interpretatie van de beelden die naar voren wordt gebracht in het commentaar verschuift de betekenis van de afgebeelde situaties en wordt een symbolische waarde toegevoegd, net zoals het geval was in de scène op de rommelmarkt in *Alleman*. Juist beelden uit Google Street View zijn hier door hun vormtaal uitermate geschikt voor. Stilstaand beeld staat meer open voor interpretatie dan bewegend beeld en ook het veelvuldig gebruik van totaalbeelden en het gebrek aan detail in Google Street View maakt het toevoegen van nieuwe betekenissen mogelijk. De letterlijke betekenis van wat er op het beeld te zien is, de denotatie, blijft hetzelfde, maar wordt naar de achtergrond verplaatst omwille van nieuwe connotaties, met andere woorden persoonlijke of culturele associaties, die opgeroepen worden door het commentaar.<sup>109</sup> In de montage van *#Alleman*

---

<sup>109</sup> Barthes, 1986 (1964), 89-94; [Http://visual-memory.co.uk/daniel/Documents/S4B/sem06.html](http://visual-memory.co.uk/daniel/Documents/S4B/sem06.html), laatst geraadpleegd op 19 maart 2015.

wordt nieuwe betekenis gegenereerd door het samenbrengen van beeld en woord waarvan de onderlinge samenhang ambigu is. In principe komt dit overeen met het hierboven beschreven voorbeeld van de man met de zakdoek, alleen ging het toen over de relatie van beeld tot beeld en nu over de relatie van beeld tot woord. Een voorbeeld hiervan is het beeld van een tourbus vol mensen dat voorbij komt tijdens het thema ‘buitenlandse toeristen in Nederland’. Hana zegt bij dit beeld: “Er komen veel mensen naar Nederland”<sup>110</sup>. Door deze combinatie van woord en beeld wordt de connotatie opgeroepen dat de mensen in de bus buitenlandse toeristen zijn. Alleen uit de letterlijke betekenis van het beeld – de denotatie – valt dit niet op te maken. Het beeld op zich laat talloze interpretaties toe, maar door het samen te presenteren met deze woorden wordt een nieuwe betekenis gegenereerd. Betekenisgeving in *#Alleman* vindt dus plaats op het niveau van de montage. Een laatste voorbeeld. Aan het einde van de voorstelling wordt gesproken over de Nederlander die thuiskomt. Een reeks beelden van mensen die hun voordeur opendoen en hun huis binnengaan komt voorbij. Of zijn het beelden van mensen die de voordeur achter zich dicht doen en vertrekken (zie *Figuur 33*)? Wederom wordt geschoven in de indexicaliteit zodat de beelden passen in het verhaal van *#Alleman*.

#### *Geluid en live elementen. De meerwaarde van het live aspect*

Een prominent verschil tussen *Alleman* en *#Alleman* is het feit dat *Alleman* volledig gemediatiseerd is en dat in *#Alleman* live elementen zijn opgenomen.<sup>111</sup> Vanuit dit oogpunt kan het begrip montage, dat behandeld is in de vorige sectie, nog breder geanalyseerd worden als zijnde de combinatie van beeld, muziek en live commentaar. Deze combinatie in *#Alleman*, die tot stand komt in de performance van de drie aanwezige personen op het toneel, kan met meer recht een collage genoemd worden dan wanneer alleen het visuele aspect in *#Alleman* in beschouwing wordt genomen. Een collage van de elementen beeld, muziek en spraak die tegelijkertijd aan het publiek worden aangeboden. Ze spreken verschillende zintuiglijke ervaringen aan en zijn op een specifieke manier aan elkaar verbonden. Anders dan een filmervaring, waarbij beeld en geluid samen lijken te vallen, is bij *#Alleman* sprake van een gefragmenteerde presentatie die benadrukt wordt doordat iedere bron verbonden is aan een ander persoon. Het nodigt de kijker uit om deel te nemen aan een intermediaal spel waarbij hij wisselt tussen de bronnen en de verschillende input samenbrengt in zijn gedachten.<sup>112</sup> Dit vraagt om een actieve kijkhouding en meer aandacht van de kijker dan bij een

<sup>110</sup> *#Alleman*, 2013.

<sup>111</sup> Met gemediatiseerd wordt bedoeld dat iets mechanisch of elektronisch gereproduceerd is. Auslander, 2008 (1999), 55.

<sup>112</sup> Merx, 2007 (2006), 70. Intermedialiteit speelt een rol in hedendaags theater waarin digitale technologie in opgenomen is of waarin andere media aanwezig zijn, zoals het gebruik van een slidehow in *#Alleman*.

filmervaring. *#Alleman* is door de gefragmenteerde presentatie een minder transparante versie van de hedendaagse filmervaring waarin beeld en geluid samenvallen net zoals zicht en gehoor dat buiten de bioscoop lijken te doen. Net als de gebruikersinterface en de blur over de gezichten die in het beeld aanwezig zijn is de gefragmenteerde vorm van *#Alleman* een hypermediaal aspect, omdat hiermee de nadruk op het medium wordt gelegd. Kijkers worden door het aan elkaar verbinden van de verschillende input niet bevorderd zich onder te dompelen in de slideshow. Bij *Alleman* werd een actieve kijkhouding door de kijkcontext niet bevorderd, zoals in hoofdstuk 1 is beschreven aan de hand van de metafoer van Plato's grot en de vergelijking met dromen van Jean-Louis Baudry. Onder andere doordat de filmzaal geheel donker was, werd de kijker aangezet zijn eigen aanwezigheid in de filmzaal te vergeten en op te gaan in de film. Dit in tegenstelling tot de theaterzaal van *#Alleman* die verschillende lichtpunten heeft.<sup>113</sup> In *#Alleman* wordt de kijker aangezet actief betekenis te geven aan de beelden, de gesproken woorden en de muziek.

Het gevoel van *liveness* dat door de vertoningcontext van *#Alleman* zo sterk in de voorstelling aanwezig is zal in deze sectie op twee manieren uitgediept worden. Ten eerste door het live commentaar te analyseren mede aan de hand van een historische vergelijking, omdat zowel de inhoud als de toon waarmee het commentaar wordt voorgedragen duidelijk bijdraagt aan het beeld dat van Nederland wordt gepresenteerd. Ten tweede door de functie van de live setting in *#Alleman* te belichten door onder andere de opvattingen van filmmaker Sam Green aan te halen. Het doel hiervan is om enerzijds aan te tonen wat de prominente aanwezigheid van live elementen over het Nederland van *#Alleman* zegt en anderzijds om te laten zien dat dit vormelement niet aansluit bij het in het commentaar gepresenteerde beeld. Het live commentaar in *#Alleman* vertoont een aantal overeenkomsten met het voice-over commentaar in *Alleman*, waardoor de gelijkenis met *Alleman* wordt versterkt. Net als in *Alleman* speelt de commentator in *#Alleman* niet de rol van alwetende verteller of Voice of God. Niet het overtuigen van de kijker van een bepaalde visie op de werkelijkheid maar het op literaire wijze omschrijven van het Nederlandse volk staat centraal. Ook wordt er net als in *Alleman* in het commentaar nooit letterlijk naar het beeld verwezen, maar kan er wel gemakkelijk een verbinding tussen woord en beeld gemaakt worden. Zoals in de vorige sectie al gesteld werd, wordt betekenis vooral tot stand gebracht in de samenkomst van beeld en geluid. Het

---

Intermedialiteit ontstaat in *#Alleman* in de ruimte tussen de media – de muziek, de commentaarstem en de beelden – en het publiek. Het gaat hierbij om de interactie die ontstaat tussen de performance (met digitale en niet digitale media) en het publiek. De betekenisgeving en interpretatie van het publiek wordt op de voorgrond gezet: de kijker wordt geactiveerd om de ruimte tussen de media op te vullen met een eigen interpretatie en eigen herinneringen. De kijker van *#Alleman* verbindt zelf bijvoorbeeld het gesproken woord aan het beeld en zet in gedachten het stilstaande beeld in beweging, daarbij gebruik makend van herinneringen aan en ervaringen met het Nederland dat wordt afgebeeld. Herkenning is het middel waarmee het publiek wordt geactiveerd in *#Alleman*. Chapple en Kattenbelt, 2007 (2006), 11, 12, 18, 20, 21. Merx, 2007 (2006), 77-78.

<sup>113</sup> Kracauer, 1976 (1960), 159.

beeld wordt van betekenis voorzien door het commentaar, ofwel de beelden illustreren wat er gezegd wordt. In *#Alleman* wordt in het commentaar minder dan in *Alleman* een wij-gevoel aangesproken, omdat Witteman minder vaak in de wij-vorm schrijft. Wel is de gedragen toon waarmee Carmiggelt de voice-over in *Alleman* insprak duidelijk overgenomen en versterkt door Hana door overmatig te articuleren en klinkers uit te rekken. De lichte ironie in het commentaar is tevens behouden en aangezet in het live commentaar in *#Alleman*. Er was wel enige spot aanwezig in *Alleman*, maar over het algemeen werd er een romantisch en positief beeld van Nederland gepresenteerd. In *#Alleman* is duidelijker een ironische laag aanwezig en worden sommige Nederlandse kenmerken zelfs op de hak genomen. In plaats van het opwekken van een trots gevoel over Nederland wordt in *#Alleman* de bekrompenheid en de gemiddeldheid van de doorsnee Nederlander benadrukt. Een duidelijk voorbeeld hiervan is de passage over de Nederlander op vakantie in eigen land.

*“We zetten ons tentje op waar het uitkomt. Gewoon in het park om de hoek, of in de berm of weer heel ergens anders. Op vakantie, ook daar hebben we recht op. We nemen alles mee: de was, de televisie, de keurige etenstijden. Nee, de Nederlandse jungle is geen woest avontuur. Ja, hier en daar een paar pantervlekken. [...] En een toekan. Ach die toekan toch. Het symbool van de keurige, Hollandse gezelligheid. Veel te gauw is het weer voorbij, maar, gelukkig hebben we de foto’s nog. Van de diertjes, van het Kurhaus, van elkaar, van het pretpark. Toeristen zijn we, net als zij. Toeristen in eigen land. Met een patatje of pannenkoek tot besluit. Op een terrasje”<sup>114</sup>.*

De verkleinwoorden ‘tentje’ en ‘diertjes’ klinken betuttelend en de taferelen die worden beschreven zijn met ironie overladen door de toon van Hana’s stem en de combinatie met de beelden. Als Hana de woorden “gelukkig hebben we de foto’s nog” uitspreekt zien we een bejaard echtpaar in grauwe kleding poseren voor een miniatuurversie van een molen en daarachter de toekan van Van der Valk op de gevel van een grijzige flat (zie *Figuur 34*). De combinatie van woord en beeld maakt duidelijk dat Hana hier het tegenovergestelde bedoelt van de letterlijke betekenis van wat hij zegt. Dit is precies wat ironie omschrijft.<sup>115</sup> Hij bedoelt met deze passage te zeggen: Nederlanders zijn behouden mensen en vakantie in eigen land is allesbehalve gezellig. Deze betekenis wordt tot stand gebracht in de samenkomst van woord en beeld. In *#Alleman* wordt niet met veel trots over het Nederlandse volk gesproken en Nederland wordt neergezet als een grijzig en soms lelijk land. Toch wekt de

<sup>114</sup> *#Alleman*, 2013.

<sup>115</sup> Verstraten, 2004, 133.

voorstelling net als *Alleman* een gevoel van verbroedering op, omdat het gepresenteerde beeld, ook al is dat niet altijd positief, zo herkenbaar is. De aard van het Nederlandse volk wordt in *#Alleman* gevangen door de schoonheid en de humor in het alledaagse, door het herkenbare te laten zien. Door gebruik te maken van ironie wordt op impliciete wijze meer duidelijk over het Nederlandse volk. Er wordt in het midden gelaten of Hana het serieus of ironisch bedoelt, waardoor de interpretatie aan de kijker overgelaten. Deze onduidelijkheid is een bestaansvoorwaarde van ironie. Er mag niet blijken of gewoon bedoelt wordt wat er wordt gezegd of dat juist precies het tegenovergestelde bedoelt wordt van wat er wordt gezegd. Met andere woorden, er moet een “schommeling tussen ironie en ernst” blijven bestaan<sup>116</sup>. Hierin ligt de kracht van het commentaar van Witteman verscholen. Kijkers kunnen uitgaan van de letterlijke betekenis van de tekst of inzien dat deze ironische bedoeld is.<sup>117</sup> In *#Alleman* is vooral sprake van een vorm van Socratische ironie, namelijk de lofprijzing. Door iets of iemand te overladen met positieve bewoordingen wordt het ongeloofwaardig. In bovenstaande quote uit *#Alleman* wordt positief gesproken over de Nederlander op vakantie in eigen land, al zal de kijker de geloofwaardigheid van deze passage in twijfel trekken door de woorden die Witteman koos en de toon waarmee Hana de woorden uitspreekt.<sup>118</sup> Het kunnen herkennen van de ironische betekenis is enkel mogelijk als je zelf onderdeel bent van het Nederlandse volk dat in *#Alleman* gerepresenteerd wordt. Door middel van ironie wordt een gevoel van eenheid of inclusiviteit wordt opgeroepen.

De voice-over in *Alleman* had een bepaalde autoriteit als gevolg van een niet-belichaamde stem, zoals beschreven in hoofdstuk 1. De positie van de commentator in *#Alleman* staat hiermee in contrast aangezien de commentator het commentaar live voor het publiek uitvoert. Omdat de kijkers Hana het commentaar zien uitspreken worden ze uitgenodigd de tekst als Hana's visie op Nederland op te vatten, ook al heeft Witteman het geschreven. Dit wordt versterkt door zijn positie in de ruimte: midden voor het beeld, in het halfdonker maar duidelijk zichtbaar. Anders was dit in *Alleman*, waar door het gebruik van een voice-over de woorden niet aan een persoon gekoppeld konden worden. Het gebruik van een live commentator in *#Alleman* toont een sterke verwantschap met documentaire *avant la lettre*. Voor de komst van film bestonden er al documentaires in de vorm van geïllustreerde lezingen met een diashow van foto's. De diashow werd voorzien van een live vertelling. Belangrijk voor de geïllustreerde lezing, die in de tweede helft van de negentiende eeuw hoogtij vierde, was de ontwikkeling van de magische lantaarn waarmee foto's geprojecteerd konden

---

<sup>116</sup> Verstraten, 2004, 137.

<sup>117</sup> Verstraten, 2004, 133-134.

<sup>118</sup> Peter Verstraten in 'Denkcafé: De avond van de ironie met P.F. Thomése & Ernest van der Kwast'. [Http://arminius.nu/programma/denkcafe-de-avond-van-de-ironie-met-p-f-thomese-ernest-van-der-kwast/](http://arminius.nu/programma/denkcafe-de-avond-van-de-ironie-met-p-f-thomese-ernest-van-der-kwast/), laatst geraadpleegd op 19 maart 2015.

worden. Uit de geïllustreerde lezing kwam documentairefilm voort, waarin de onderwerpen van de lezingen werden overgenomen, zoals archeologie en sociale en etnografische thema's.<sup>119</sup> De rol van Hana als commentator toont overeenkomsten met de lector van de geïllustreerde lezing, die in het tijdperk van de stomme film uitgroeide tot de zogenoemde explicateur of *exhibitor*. Deze persoon was in de zaal aanwezig om de beelden van een bepaalde interpretatie te voorzien. De exhibitor, degene die de film tentoonstelde, had een grote creatieve invloed op film in de jaren negentig van de negentiende eeuw. Films hadden in die tijd een beperkte lengte en dus moest er een serie samengesteld worden van meerdere films om een avondvullend programma te creëren. Dit was de taak van de exhibitor, die bewegend beeld afwisselde met geprojecteerde foto's.<sup>120</sup> Omdat in de eerste films amper sprake was van een verhaallijn of plot kon de exhibitor de beelden makkelijk naar zijn hand zetten en zelf een narratieve structuur bedenken.<sup>121</sup> Daarnaast was het mogelijk om slechts een deel van een film aan te kopen. Afzonderlijke filmscènes werden daardoor als het ware bouwstenen waarmee de exhibitor een eigen film of programma samenstelde.<sup>122</sup> Dezelfde beelden konden op die manier steeds in een andere context of combinatie verschijnen. De historische figuur van de exhibitor is interessant in het kader van *#Alleman* omdat het samenstellen van bewegend en stilstaand beeld lijkt op de manier waarop de slideshow in *#Alleman* is gecreëerd vanuit bestaand materiaal.<sup>123</sup> Het live aspect in *#Alleman* kan dus teruggebracht worden naar de 19-eeuwse filmvertoning die vaak gecombineerd werd met een lezing, waarbij de lector naast het scherm stond.<sup>124</sup> De rol van de lector komt in grote lijnen overeen met de live commentator in *#Alleman*, alleen had de lezing een informerend doel en heeft het commentaar in *#Alleman* een meer literaire insteek. In *#Alleman* wordt het beeld niet zozeer letterlijk uitgelegd, zoals een explicateur deed, maar wordt betekenis aan het beeld toegevoegd door de combinatie met gesproken tekst waarin niet direct naar het beeld verwezen wordt.

Muziek, die een prominente plaats inneemt in *#Alleman*, was ook een vast onderdeel van vroege film en werd vaak live achter het scherm gespeeld. Het live commentaar en de muziek in

---

<sup>119</sup> Musser, 1996, 87.

<sup>120</sup> Musser, 1990, 193; Musser, 1991, 122-124. De films werden afgewisseld met stilstaand beeld omdat de filmbeelden erg duur waren en om de dynamiek en variëteit te verhogen. Ook konden de ogen van de kijkers dan even uitrusten na het zien van de toen nog schokkerige filmbeelden. Musser, 1991, 122-124.

<sup>121</sup> Editing was in de beginjaren van film dus min of meer de taak van de exhibitor en niet van een crew tijdens de productie, wat vanaf de twintigste eeuw steeds vaker het geval was. Musser, 1990, 7.

<sup>122</sup> Musser, 1990, 320; Musser, 1991, 105.

<sup>123</sup> *#Alleman* komt, vanwege het gebruik van bijna uitsluitend stilstaand beeld, zelfs nog meer overeen met projecties van foto's die werden gemaakt voor de komst van bewegend beeld. Het was toen ook al de taak van de exhibitor om de foto's te ordenen en te voorzien van muziek en een lezing. De exhibitor werd toen gezien als de auteur van de projecties, de fotograaf van de beelden had een ondergeschikte rol. Musser, 1990, 37-38.

<sup>124</sup> Musser, 1990, 198, 216.

*#Alleman* komen op dezelfde tijd en plaats tot stand als het publiek in de zaal zit.<sup>125</sup> Het publiek is in aanwezigheid van de geluidsbronnen en kan deze waarnemen. De beelden in zowel *#Alleman* als in de beginjaren van film zijn eerder gemaakt dan dat de vertoning plaatsvindt. Ze delen hun tijd en plaats dus niet met die van het publiek. Net als in de beginjaren van film wordt het publiek van *#Alleman* dus op verschillende manieren aangesproken: als kijker van vooraf opgenomen beeld en als luisteraar van live commentaar en muziek.<sup>126</sup> Deze vergelijking tussen *#Alleman* en vroege film verschaft inzicht in het feit dat film niet altijd gekarakteriseerd werd als opgenomen en afwezig en dat het mogelijk is om film live te presenteren. Daarnaast toont het aan dat *#Alleman* niet per se een nieuwe verschijningsvorm van film is, maar eerder terugrijpt op een voorloper van film.

Deze vergelijking brengt ons naar het tweede deel van deze sectie: de functie van de live setting in *#Alleman*. Want hoewel door de komst van geluidsfilm de aanwezigheid van een live commentator overbodig is geworden, leveren de live elementen in *#Alleman* op twee manieren een belangrijke bijdrage aan het presenteren van een bepaalde kijk op Nederland. Ten eerste functioneren ze als tegenhanger van de digitaliteit en geconstrueerdheid die naar voren komt in de slideshow. Zoals in de tweede sectie van dit hoofdstuk werd beschreven wordt in het beeld een afstand gecreëerd tot de afgebeelde mensen zodat de Nederlander in het algemeen de absolute hoofdrol kan spelen. Stilstaand beeld, totaalbeelden en de waas over gezichten dragen hieraan bij. Bovendien wordt door deze waas en het behouden van de computer- en gebruikersinterface van Google Street View de geconstrueerdheid van het beeld benadrukt waarmee iets gezegd wordt over het gebruik van digitale technologie en de rol van surveillance in het Nederland van nu. De commentator, die op een meer expliciete wijze een visie op Nederland tentoonspreidt, gaat hier echter niet op in. De verteller die live voor het publiek zit fungeert als een tegenovergestelde van de digitaal afgebeelde, onherkenbaar gemaakte Nederlander in de slideshow. Hierdoor komt de Nederlander tot leven en wordt de afstand tot het vertelde verhaal kleiner. De functie van de live aanwezige verteller wordt later in dit hoofdstuk nader onderzocht.

Ten tweede maakt het live aspect iedere voorstelling van *#Alleman* uniek. Het creëren van een eenmalige ervaring is precies wat de Amerikaanse filmmaker Sam Green voor ogen heeft met zijn live documentaires die qua vorm sterk overeenkomen met *#Alleman*. Net als in *#Alleman* maakt hij in zijn voorstellingen gebruik van bewegende en stilstaande beelden in een slideshow in combinatie met live commentaar en live muziek. Door de informatieve insteek van Greens live documentaires lijken ze nog meer dan *#Alleman* op de geïllustreerde lezing uit de negentiende eeuw. Hij maakte onder

<sup>125</sup> N.B.: de muziek in *#Alleman* wordt live gesampled, maar niet live gespeeld. De muziek afkomstig van instrumenten en digitale technieken is vooraf geproduceerd.

<sup>126</sup> Met de komst van geluidsfilm werden vooraf geproduceerde beelden en geluiden bijeengebracht. Hiermee verdween het live element in film. Wurtzler, 1992, 95-96, 102.



andere documentaires over R. Buckminster Fuller, de universele taal 'Esperanto' en de waarde van de utopie vandaag de dag.<sup>127</sup> *#Alleman* kan ook onder de noemer 'live documentaire' geschaard worden, al is de term live lichtelijk misleidend. De live elementen in *#Alleman* hebben namelijk ook een gemediatiseerd element in zich. Hana voert het commentaar wel live uit, maar door het gebruik van een microfoon hoort het publiek niet rechtstreeks zijn stem, maar een technisch gereproduceerde versie daarvan. Daarnaast is het afspelen en versterken van opgenomen muziek en het gebruik van een projectie met deels vooraf opgenomen beelden gemediatiseerd. Een deel van de bewegingen in de beelden van de slideshow en de navigatie tussen de beelden wordt live tot stand gebracht, maar er is ook een deel voorgeprogrammeerd. Het is onduidelijk in hoeverre de slideshow vooraf is vastgelegd. Omdat live en gemediatiseerd tegenwoordig steeds vaker vermengd worden, zoals in *#Alleman*, pleit theoreticus Philip Auslander ervoor om live en gemediatiseerd niet te beschouwen als binaire oppositie maar als parallellen. Binnen de traditionele opvatting worden ze als tegengestelde categorieën gezien: live is datgene waarin niets opgenomen is en opgenomen is datgene waarin niets live is. Later werden ook praktijken waarbij ofwel de locatie ofwel de tijd tussen performer en publiek niet overeenkwam als live gezien, zoals bij live televisie. Kijkers zien de beelden wel op het moment dat het gebeurt, maar ze nemen de gebeurtenis waar via een televisiescherm. Auslander, die een boek schreef over het begrip liveness, stelt dat de betekenis van 'live' niet langer gezocht moet worden in termen van temporele of fysieke relaties zoals voorheen werd gedaan, maar gekeken moet worden naar het gevoel van liveness van de kijker.<sup>128</sup>

Sam Green stelt dat filmmakers in de huidige crisis waarin de filmwereld zich verkeerd voor de volgende keuze staan: of toezien hoe films als tussendoortje behandeld worden of een productie maken die niet gereduceerd kan worden tot een digitaal bestand.<sup>129</sup> Met 'tussendoortje' wordt bedoeld dat in de huidige gemediatiseerde samenleving iedereen even tussendoor een film op een laptop, telefoon of tablet kijkt naast een andere bezigheid en dat men minder vaak de moeite neemt om naar de bioscoop te gaan waar de kijker zich volledig kan overgeven aan de ervaring zonder afgeleid te worden.<sup>130</sup> Greens reactie op deze volgens hem kwade ontwikkeling is het creëren van een alternatief in de vorm van live documentaire, omdat deze vorm niet gereduceerd kan worden tot digitaal bestand. Dit geldt ook voor *#Alleman*, aangezien het fysiek aanwezig zijn bij de voorstelling niet geëvenaard kan worden door een registratie op dvd te kijken. De status van *#Alleman* als unieke, eenmalige ervaring is enerzijds het gevolg van de mogelijkheid tot interactie tussen performer en

<sup>127</sup> <http://samgreen.to/>, laatst geraadpleegd op 8 december 2014.

<sup>128</sup> Wurtzler, 1992, 89-90; Auslander, 2008 (1999), 25, 60-62, 69.

<sup>129</sup> <http://samgreen.to/utopia-in-four-movements/>, laatst geraadpleegd op 8 december 2014.

<sup>130</sup> <http://www.gwarlingo.com/2013/envisioning-the-future-with-yo-la-tengo-r-buckminster-fuller-sam-green/>, laatst geraadpleegd op 8 december 2014.

publiek en anderzijds van de afwezigheid van een vorm van reproductie. Performers en publiek kunnen op elkaar reageren doordat ze tegelijkertijd aanwezig zijn in de zaal. Hana staat voor een klein publiek en bevindt zich op bijna gelijke hoogte met hen. Hij spreekt de kijkers in de inleiding rechtstreeks toe en aan het einde van de voorstelling beantwoordt hij vragen uit het publiek. Door de interactie en het feit dat er in een live performance altijd iets mis kan gaan ontstaat een bepaalde spanning en intimiteit. Iedere uitvoering is uniek, omdat het verloop van iedere voorstelling en de samenstelling van het publiek telkens anders is. Green is van mening dat de context waarin mensen een film zien een grote invloed heeft op de waarde van de ervaring en de impact die de film heeft op het publiek. Filmpjes op *YouTube* zijn kijkers snel vergeten, omdat er zoveel van bestaan en ze gratis zijn. Dat is totaal anders bij een live documentaire, waarvoor mensen speciaal naar het theater komen en de beelden en het geluid direct bij hen binnenkomen zonder afgeleid te worden.<sup>131</sup> De context van het theater in *#Alleman* en de live documentaires van Green bieden een alternatief in het digitale tijdperk waarin mensen steeds meer afhankelijk zijn van steeds kleinere en meer individuele schermen.<sup>132</sup> Daarnaast is *#Alleman* uniek omdat de productie alleen als live voorstelling bestaat; er is bewust geen registratie uitgebracht voor televisie of dvd en er wordt geen boek of musical van gemaakt. *#Alleman* vormt hierin een uitzondering binnen hedendaagse live performance. Auslander stelt dat live performance tegenwoordig bestaat binnen de economie van herhaling, ofwel de massaproductie van culturele objecten. Dit is financieel aantrekkelijker dan een eenmalige uitvoering. Zo wordt een concert gegeven ter promotie van een CD en een toneelstuk wordt soms alleen opgevoerd om gefilmd te worden voor een televisie-uitzending. Live performance is hierdoor steeds meer gebonden aan mediatisering en is slechts één van de verschijningsvormen van hetzelfde project in een reeks adaptaties.<sup>133</sup> De afwezigheid van een vorm van reproductie bij *#Alleman* verhoogt de symbolische waarde van aanwezigheid bij de voorstelling. Het is extra bijzonder om *#Alleman* gezien te hebben, omdat de live performance de enige bestaansvorm van *#Alleman* is en die specifieke voorstelling alleen op die locatie en die tijd te zien was.<sup>134</sup> *#Alleman*

---

<sup>131</sup> <http://hyperallergic.com/68180/making-documentaries-more-real/>, laatst geraadpleegd op 8 december 2014.

<sup>132</sup> [http://www.huffingtonpost.com/roya-rastegar/favorites-from-the-2010-s\\_b\\_443356.html](http://www.huffingtonpost.com/roya-rastegar/favorites-from-the-2010-s_b_443356.html), laatst geraadpleegd op 8 december 2014.

<sup>133</sup> In sommige gevallen is de live performance al aangepast aan een vertoning op televisie of wordt het gefinancierd door een filmproductiebedrijf. Om in de theorie van Walter Benjamin te spreken: live performance wordt niet gereproduceerd maar wordt ontworpen voor reproductie. Deze ontwikkelingen laten zien dat live en gemediatiseerd ook op productieniveau steeds vaker vermengd worden. Auslander, 2008 (1999), 26, 28; Benjamin in Auslander, 2008 (1999), 31.

<sup>134</sup> Auslander stelt dat de symbolische waarde van aanwezigheid bij een live performance ook verhoogd kan worden als er juist wel veel reproductievormen van bestaat, omdat dit aangeeft dat het culturele object een bepaalde iconische status heeft. Auslander, 2008 (1999), 40, 67-68.

ontkracht daarmee Auslanders stelling dat live performance steeds meer identiek wordt aan gemediatiseerde evenementen of enkel gemaakt worden voor reproductie.<sup>135</sup>

Door de geconstrueerdheid die naar voren komt in de slideshow in *#Alleman* wordt de rol van gemedieerd waarnemen en de intieme relatie tussen mens en technologie geïllustreerd, maar door de live setting wordt daar een kanttekening bij geplaatst. Voor de digitale beelden zit een mens van vlees en bloed die van *#Alleman* een persoonlijk en intiem geheel maakt. Het publiek kan tegen hem praten en hem bijna aanraken. Ondanks steeds verdergaande digitale mogelijkheden hebben we nog steeds – of juist – behoefte aan *face-to-face* contact. In een tijd waarin we de hele dag achter een computer zitten en met onze mobiele telefoon bezig zijn, wordt ongemedieerd samenzijn waardevol en iets waar we bewust naar op zoek gaan. Live performance zoals een theatervoorstelling of muzikfestival, waarbij een bepaalde magie ontstaat door het besef dat deze omstandigheden alleen in het hier en nu bestaan, is in de huidige gemediatiseerde samenleving populair. Onze hang naar een authentieke ervaring wordt in *#Alleman* impliciet naar voren gebracht door de live elementen. In tegenstelling tot het beeld, waarin een afstand tot de personen wordt bewaard, wordt door de live elementen in *#Alleman* de afstand tussen publiek en performers klein gehouden. De kijker wordt direct toegesproken waardoor hij bewust wordt gemaakt van zijn onmisbare aanwezigheid als publiek. Zonder publiek bestaat *#Alleman* niet. Dit is anders bij *Alleman*, aangezien een film al af is als hij wordt vertoond. De kijker van *Alleman* kan achterover leunen; zijn aanwezigheid heeft geen invloed op de film. Onze hang naar het ‘echte’ wordt in *#Alleman* naar voren gebracht door een gevoel van liveness op te wekken. In het commentaar wordt geen aandacht aan besteed aan dit fenomeen. Ook uit de analyse van het geluid en de live elementen in *#Alleman* blijkt dus dat het expliciet gepresenteerde beeld van Nederland in het commentaar verschilt van het beeld dat impliciet wordt overgebracht door het gebruik van Google Street View en live elementen.

In dit hoofdstuk heb ik de vormelementen cinematografie, montage, geluid en live elementen in de voorstelling *#Alleman* geanalyseerd in het licht van dezelfde vormelementen in *Alleman* die in het eerste hoofdstuk centraal stonden. Op deze manier wilde ik erachter komen hoe deze elementen zich verhouden tot het beeld dat van Nederland in *#Alleman* wordt gepresenteerd welke omschreven is in de eerste sectie van dit hoofdstuk. Hierbij heb ik in de inleiding de volgende subvraag geformuleerd:

---

<sup>135</sup> Auslander, 2008 (1999), 35.

Hoe draagt de invulling van de vormelementen cinematografie, montage en geluid- en live elementen bij aan het beeld dat van Nederland wordt gepresenteerd in *#Alleman* en hoe verhoudt zich dit tot de invulling van dezelfde vormelementen in *Alleman*?

Deze subvraag staat in dienst van de hoofdvraag die in de inleiding van deze scriptie is geformuleerd en waar de vergelijkende opzet van dit onderzoek op gebaseerd is. Dit hoofdstuk vormde het tweede deel in de vergelijking tussen *Alleman* en *#Alleman* die in de conclusie van deze scriptie samenkomt. Nog meer dan in *Alleman* zorgt de invulling van de vormelementen er in *#Alleman* voor dat de Nederlander in het algemeen de hoofdrol speelt. Door een afstand te creëren tot de mensen in de slideshow worden ze niet gepresenteerd als specifiek persoon met een eigen persoonlijkheid, maar als gemiddelde Nederlander. Deze afstand wordt gecreëerd door de onherkenbaar gemaakte gezichten, het gebruik van stilstaand beeld en totaalbeelden en de nadruk op de digitaliteit van het beeld. In de montage van *#Alleman* wordt een beeld van gemiddeld Nederland mogelijk gemaakt door specifieke indexicale beelden van een metaforische betekenis te voorzien door de combinatie van het commentaar en omliggende beelden. Interessant aan de montage van *#Alleman* is dat die ook op een hoger niveau dan beeldniveau speelt. De voorstelling als geheel kent een gefragmenteerde presentatie waarbij live gesproken woord, beeld en muziek op een specifieke manier gecombineerd of gemonteerd worden. Dit intermediale en hypermediale aspect in *#Alleman* sorteert een actieve kijkhouding. Het gesproken woord in *#Alleman* is vooral literair van aard in plaats van overtuigend en verwijst nooit direct naar het beeld, al is de verbinding tussen woord en beeld duidelijk. De toon van het commentaar in *#Alleman* is niet altijd positief en heeft vaak een ironische ondertoon. En doordat het publiek het commentaar kan koppelen aan een persoon zullen ze het gepresenteerde beeld vooral identificeren als Hana's visie op Nederland.

Een meer opvallende conclusie die uit dit hoofdstuk getrokken kan worden is dat het beeld dat in *#Alleman* van de Nederlandse samenleving wordt gepresenteerd tweeledig is. Aan de ene kant staat het verhaal dat expliciet in het live commentaar wordt verteld en wat door de thema's duidelijk aansluit op *Alleman*. Dit beeld werd in de eerste sectie van dit hoofdstuk beschreven. De kijker wordt uitgenodigd het gesproken woord te koppelen aan de beelden waarop de degelijke, opstandige, zuinige, 'unieke' Nederlander te zien is. De Nederlander op de fiets, op het strand, op de camping, in een pretpark of in de voortuin. De Nederlander die op de meeste vlakken sterk veranderd is ten opzichte van de Nederlander in *Alleman*. Er komen echter ook overeenkomsten aan het licht in de vorm van splitscreens. Waar de Tweede Wereldoorlog in het Nederland van de jaren vijftig voor collectieve rouw en verbroedering zorgde, geldt dat nu voor de rampen die een grote indruk op Nederland maakten. Nederland wordt in *#Alleman* getoond in al haar lelijkheid en saaiheid en wordt

niet met hetzelfde optimisme benaderd zoals in *Alleman*. Maar door de ironische toon van het commentaar, dat alleen begrijpelijk is voor de Nederlander, en de mate van herkenning wordt toch een gevoel van eenheid opgewekt.

Aan de andere kant staat het verhaal over Nederland dat impliciet wordt verteld door het gebruik van Google Street View en de live elementen in de voorstelling. In het live commentaar wordt niet gesproken over de rol van digitale technologie, surveillance en onze hang naar een authentieke ervaring. Deze kenmerken van het Nederland van nu komen enkel aan bod door de anoniem afgebeelde mensen en door het duidelijk geconstrueerde beeld dat een tegenstelling vormt met de live aanwezige performers. De live elementen, waarmee *#Alleman* teruggrijpt op de filmvertoning uit de negentiende eeuw, maken van *#Alleman* een unieke, eenmalige ervaring waarbij een spanning gecreëerd wordt door de mogelijkheid tot interactie. Bovendien vormt de afwezigheid van een vorm van reproductie een uitzondering binnen onze economie van herhaling. Het feit dat onderwerpen als surveillance en de ambigue grens tussen privé en openbaar slechts impliciet aanwezig zijn in het Nederland dat in *#Alleman* wordt gepresenteerd, zegt iets over hoe Nederlanders zich tot deze onderwerpen verhouden. We worden er soms mee geconfronteerd in nieuwsberichten en waarschuwingen over het voorzichtig omspringen met persoonlijke informatie. Maar over het algemeen weten we nog niet hoe we ons tot deze problematiek moeten verhouden. Er is nog weinig bekend over de schaal waarop men gecontroleerd wordt en hoe zich dit in de toekomst zal ontwikkelen. Ook het toekomstbeeld van de steeds intiemer wordende relatie tussen mens en technologie – die in *#Alleman* geïllustreerd wordt door de Google Street View-interface te benadrukken – is vandaag nog onduidelijk. Door dit thema slechts impliciet aanwezig te laten zijn suggereert *#Alleman* een bepaalde onwetendheid die de reden zou kunnen zijn dat we anno 2013 veel waarde hechten aan ongemedieerd samenzijn en de authentieke ervaring. *#Alleman* stipt deze onderwerpen niet alleen aan, maar probeert de kijker door de live elementen ook in te laten zien wat de meerwaarde van live performance is in een gemediatiseerd tijdperk. *#Alleman* laat de gemediatiseerde, gecontroleerde samenleving zien door Google Street View-beelden te gebruiken en reageert daar als het ware op door daar live elementen tegenover te zetten. Het tweeledige verhaal in *#Alleman* krijgt hierdoor de vorm van een soort intern dialoog: de huidige situatie tonen en daar een reactie of commentaar op geven. *#Alleman* schept hierdoor een gelaagd beeld van het Nederlandse volk dat grotendeels slechts onderhuids voelbaar is.

## Conclusie

De onderzoeksvraag die in deze scriptie centraal stond werd in de inleiding als volgt geformuleerd:

Wat zijn de verschillen en overeenkomsten in de invulling van vormelementen in *Alleman* en *#Alleman* en hoe verhoudt deze invulling zich op een complexe manier tot het verbeelden van Nederland in het heden en in een tijd waarin media een heel andere rol vervulden?

Om tot een antwoord op deze vraag te komen heeft in de twee hoofdstukken van deze scriptie een uitgebreide analyse plaatsgevonden van de vormelementen cinematografie, montage en voice-over commentaar, geluid en live elementen in *Alleman* en *#Alleman* om zo de verhouding van deze elementen tot het gepresenteerde beeld van Nederland te kunnen achterhalen. Deze analyse vormt de basis voor de vergelijking tussen *Alleman* en *#Alleman* die in de eerste plaats als doel heeft het ontdekken van verschillen en overeenkomsten in de invulling van de genoemde elementen, wat het eerste gedeelte van de hoofdvraag omvat. De vergelijking die in deze conclusie samenkomt werd in de opbouw van deze scriptie gefaciliteerd door een overeenkomstige opzet van hoofdstuk 1 en 2. In de tweede plaats geeft de vergelijking inzicht in de aard van de vorm-inhoud relatie in *Alleman* en *#Alleman*, waar de tweede helft van de onderzoeksvraag zich op richt. De subvragen die in hoofdstuk 1 en 2 zijn geformuleerd richten zich op de relatie tussen vormelementen en de verbeelding van Nederland in *Alleman* dan wel *#Alleman*. Ze omvatten ieder de helft van de vergelijkende analyse die in deze conclusie wordt samengebracht. De subvragen zijn als volgt geformuleerd:

- Hoe draagt de invulling van de vormelementen cinematografie, montage en voice-over commentaar bij aan het beeld dat van Nederland wordt gepresenteerd in *Alleman*?
- Hoe draagt de invulling van de vormelementen cinematografie, montage en geluid- en live elementen bij aan het beeld dat van Nederland wordt gepresenteerd in *#Alleman* en hoe verhoudt zich dit tot de invulling van dezelfde vormelementen in *Alleman*?

In de volgende secties zullen per vormelement de meest significante overeenkomsten en verschillen tussen *Alleman* en *#Alleman* samengebracht worden waarmee het eerste deel van de hoofdvraag beantwoord wordt. Op basis hiervan wordt de tweede helft van de hoofdvraag beantwoord worden, die aan bod komt in de laatste sectie van deze conclusie.

### *Cinematografie*

Een belangrijke overeenkomst tussen *Alleman* en *#Alleman* is de mate waarin de invulling van de cinematografie erin resulteert dat de Nederlander in het algemeen de hoofdrol speelt. Door de afstand die gecreëerd wordt tot de mensen in de film en de slideshow zijn ze vooral representaties van de gemiddelde Nederlander in plaats van specifieke personen met een eigen karakter. Beiden creëren deze afstand onder andere door de afwezigheid van interviews en interactie met personen. Er wordt niks specifiek verteld over de individuen die te zien zijn. Ondanks deze overeenkomst springt een verschil in de manier waarop de mens centraal wordt gezet meer in het oog in de vergelijking tussen *Alleman* en *#Alleman*. *Alleman* zoomt in op specifieke personen in een menigte waardoor ze worden geïsoleerd met als gevolg een dramatisering van het dagelijks leven. De dynamiek in het bewegende beeld draagt hier aan bij. Dit in tegenstelling tot *#Alleman*, waarin het menselijke dat zo naar voren kwam in *Alleman* verdwijnt als gevolg van drie kenmerken. Ten eerste komen de opgevoerde mensen minder menselijk over door de afwezigheid van beweging in Google Street View-beelden. Ten tweede wordt er minder ingezoomd op personen dan in *Alleman*, met andere woorden mensen blijven letterlijk op afstand, waardoor er minder informatie uit het beeld af te leiden is. Ten derde zijn alle mensen in *#Alleman* onherkenbaar in beeld door de blur die over hun gezicht is gelegd. Het feit dat de afgebeelde personen 2D-representaties zijn wordt hiermee benadrukt waardoor de geconstrueerdheid van het beeld naar voren komt. Daarnaast zorgt de blur voor een lagere indexicale kwaliteit van het beeld en stijgt de iconische waarde ervan. Hierdoor is het gemakkelijker om je als kijker te verplaatsen in de afgebeelde personen die geen specifieke personen meer zijn maar gemiddelde Nederlanders. De hoofdrol voor 'jan en alleman' in *#Alleman* door de onherkenbaarheid van personen sterker voelbaar. De geconstrueerdheid van het beeld wordt tevens benadrukt door de computer interface die aanwezig is in het beeld en de foutjes die bestaan in de Google Street View-beelden. Dit verhoogt de hypermedialiteit van *#Alleman* die iets zegt over de nauwe relaties die we tegenwoordig aangaan met technologie. Steeds vaker staan er digitale middelen tussen ons en de werkelijkheid in. Daarnaast wordt in *#Alleman* verwezen naar surveillance en de vervagende grens tussen privé en openbaar door de blur die Google aanbracht in Google Street View en de duidelijk aanwezige interface. Waar in de tijd van *#Alleman* Google Street View en bewakingscamera's bijna de enige manieren zijn om iemand onbewust vast te leggen, was dat in de tijd van *Alleman* niet het geval. Thema's als mediabewustzijn en de onwetendheid rond data verzamelen die tegenwoordig spelen, komen in *Alleman* niet voor. *#Alleman* reflecteert een aantal keer op het thema 'privacy' en geeft hier als het ware commentaar op door de afstand tot de afgebeelde personen te versterken ten opzichte van *Alleman*. Echter, er wordt niet over deze onderwerpen gesproken in het live commentaar in *#Alleman*, wat duidt op een discrepantie tussen

wat de commentator vertelt en wat het beeld vertelt. Een dergelijke discrepantie is in *Alleman* niet aanwezig. Concluderend kan gezegd worden dat de afstand tot de opgevoerde personen die in *#Alleman* gecreëerd wordt in de cinematografie extremer is dan in *Alleman*. Daarenboven valt naar aanleiding van de analyse van de cinematografie op dat de relatie tussen vormelementen en de verbeelding van Nederland in *Alleman* eenduidiger is dan in *#Alleman*, vanwege de genoemde discrepantie tussen het impliciet en het expliciet vertelde verhaal in *#Alleman*.

### *Montage*

De belangrijkste overeenkomst tussen *Alleman* en *#Alleman* in de invulling van de montage is de thematische indeling die beide producties kenmerkt. *#Alleman* heeft de thema's en de indeling hiervan duidelijk overgenomen van *Alleman* die erin resulteert dat beelden die na elkaar verschijnen aan elkaar gekoppeld kunnen worden door hun overeenkomstige thema. Deze thema's worden geïntroduceerd in het (live) commentaar. Binnen ieder thema wordt bovendien zowel in *Alleman* als in *#Alleman* een bepaald ritme in de montage van de beelden gecreëerd dat duidelijk bijdraagt aan de sfeer van die sequentie. Deze sfeer wordt mede bepaald door de muziek en de manier waarop het commentaar wordt voorgedragen. Ieder thema wordt duidelijk begrensd door een stop in het commentaar en de muziek waarmee de overgang naar een ander thema wordt aangeduid.

Een deel van de betekenisgeving in *#Alleman* vindt net als in *Alleman* plaats op het niveau van de montage. Echter, zoals ook uit de conclusie in de voorgaande sectie bleek, wordt de invulling van een bepaald kenmerk in *Alleman* uitvergroet in *#Alleman*. Er is dus niet zozeer sprake van een groot verschil in de invulling van de montage, maar van een versterking van een bepaald aspect. In dit geval heeft de versterking betrekking op de mate waarin beelden van specifieke situaties, indexicale beelden, worden ingezet om algemene uitspraken te doen over Nederland. Het toekennen van een metaforische betekenis aan indexicaal beeld is een belangrijk aspect in *Alleman* en *#Alleman*, omdat uiteindelijk het doel is om een algemeen beeld van Nederland neer te zetten en niet van specifieke situaties. Het spanningsveld tussen het streven naar het doen van algemene uitspraken en beelden die verwijzen naar specifieke situaties in het verleden is in beide producties aanwezig door de thematische indeling, omdat ieder beeld naast een verwijzing naar een specifieke werkelijkheid ook een metaforische representatie is van een thema dat aan de film is opgelegd. Deze relatie tussen beeld en thema is in *Alleman* en *#Alleman* nagenoeg gelijk, maar de relaties die tussen twee beelden en beeld en geluid worden aangegaan genereren in *#Alleman* veel sterker een metaforische betekenis. *Alleman* blijft dichter bij de verwijzing naar een situatie in de werkelijkheid dan *#Alleman*. Door de context van omliggende beelden vindt in *#Alleman* een verschuiving in de indexicaliteit plaats waardoor de waarheidsgetrouwheid van het beeld ter discussie komt te staan. Er



wordt dus een bepaalde interpretatie van het beeld gegeven door de relatie van dat beeld tot beelden die eraan vooraf gaan of erop volgen. Hetzelfde geldt voor de relatie tussen het beeld en het live commentaar in *#Alleman*, waarin het beeld een symbolische waarde krijgt toegekend door het live commentaar dat het beeld indirect interpreteert. Kortom, in *#Alleman* wordt meer dan in *Alleman* nieuwe betekenis gegenereerd door de manier waarop beelden worden gecombineerd en in het samengaan van gesproken woord en beeld. Dit is mede het effect van het gebruik van Google Street View-beelden in *#Alleman*, aangezien stilstaand beeld meer open staat voor interpretatie dan bewegend beeld. Ook de totaalbeelden van Google Street View en het gebrek aan detail maken het makkelijker om het beeld te beïnvloeden door omliggend beeld en de interpretatie van een commentator dan beelden die een volledige situatie schetsen en waarin mensen dichter op de huid worden geobserveerd. Hieruit blijkt dat aspecten van de cinematografie van zowel *Alleman* als *#Alleman* een belangrijke uitwerking hebben op de montage van het beeld.

#### *Voice-over commentaar, geluid en live elementen*

Een algemeen punt van verschil tussen *Alleman* en *#Alleman* ligt verscholen in de presentatie. Waar in *Alleman* de aspecten geluid, voice-over commentaar en muziek als één worden gepresenteerd, kent *#Alleman* een gefragmenteerde presentatie van live gesproken woord, de slideshow en muziek die als losse bronnen op een specifieke manier (deels) live gecombineerd of gemonteerd worden. De kijker van *#Alleman* schakelt hierdoor veel bewuster dan in *Alleman* tussen deze drie aspecten. Door het bewust schakelen tussen gesproken woord, beeld en muziek te bevorderen wordt in *#Alleman* opnieuw nadruk op het medium gelegd. Dit maakt *Alleman* uiteindelijk een meer transparante representatie van de werkelijkheid dan *#Alleman*. In de vergelijking tussen de voice-over in *Alleman* en de live commentator in *#Alleman* valt in de eerste plaats een overeenkomst op, namelijk dat deze gesproken tekst het beeld het meest van een expliciete interpretatie voorziet. Waar in de sectie over de montage al bleek dat in de relaties tussen beelden een interpretatie of metaforische betekenis verscholen zit, wordt deze in gesproken tekst veel directer tot uitdrukking gebracht. Echter, beiden commentatoren verwijzen nooit letterlijk naar het beeld, ook al kunnen verbale uitdrukkingen wel meteen aan het visuele aspect gekoppeld worden. De verbinding tussen tekst en beeld is in geen geval ambigue, ook al worden verwijzwoorden vermeden.

Naar aanleiding van de analyse van de inhoud van het commentaar van *Alleman* en *#Alleman* kan geconcludeerd worden dat *#Alleman* twee kenmerken hiervan duidelijk heeft gebaseerd op *Alleman*. Het commentaar in *Alleman* wordt gegeven door iemand die niet zichtbaar is. Deze niet-belichaamde stem krijgt daardoor een bepaalde onbetwiste autoriteit die de live commentator in *#Alleman* niet heeft. De macht die de voice-over doorgaans heeft – en die daardoor ook wel Voice of

God of alwetende verteller wordt genoemd – wordt in *Alleman* deels gemaskeerd door de ruimte die in het commentaar is voor talige spitsvondigheden en een ironische ondertoon. In plaats van een overtuigende aard die de voice-over doorgaans kenmerkt, is die in *Alleman* vooral van literaire aard. Ook de live commentator in *#Alleman* is geen Voice of God, wat simpelweg het gevolg is van het feit dat er sprake is van een belichaamde stem en dezelfde literaire insteek van het commentaar als in *Alleman*. Deze conclusie moet wel genuanceerd worden, aangezien ook dit aspect in *#Alleman* wordt versterkt. De ironie die in *Alleman* aanwezig is, is veel duidelijker aanwezig in *#Alleman*, waardoor de positieve sfeer die *Alleman* kenmerkt afgezwakt wordt in *#Alleman* en plaatsmaakt voor impliciete spot. Een andere overeenkomst is te vinden in het aanspreken van een wij-gevoel waardoor zowel het commentaar in *Alleman* als in *#Alleman* een gevoel van herkenbaarheid en eenheid bij kijkers opwekt. *Alleman* en *#Alleman* doen constant uitspraken over ons, wij Nederlanders, waar de commentatoren zichzelf ook onder scharen. Dit vormt in beide producties een reflexief element, omdat hiermee onderkent wordt dat het onmogelijk is om boven de geschiedenis te staan waar je zelf onderdeel van uitmaakt. Belangrijk hierbij is wel dat er altijd een afstand blijft bestaan tussen de commentator en de Nederlanders die op het beeld te zien zijn. De voice-over en de live commentator maken nooit deel uit van de afgebeelde situatie en verwijzen ook nooit direct naar het beeld. Het aanspreken van een wij-gevoel is in *#Alleman* minder prominent aanwezig dan in *Alleman*, wat mede het gevolg is van een grotere afstand tot de afgebeelde personen en de ironische ondertoon waarmee de Nederlandse bekrompenheid en gemiddeldheid impliciet wordt bespot. Echter, de ironische laag in *#Alleman* resulteert op een andere manier wel in een gevoel van inclusiviteit, omdat uit het kunnen begrijpen van de ironische betekenis blijkt dat men onderdeel is van het Nederlandse volk waar uitspraken over gedaan worden. Deze functie van ironie is veel minder voelbaar in *Alleman*, omdat daarin een romantischer beeld van Nederland wordt geschetst wat ook voor niet-Nederlanders invoelbaar is. *#Alleman* verbeeldt het Nederland van nu in die zin op een meer kritische manier.

Één van de meest essentiële verschillen tussen *Alleman* en *#Alleman* is het feit dat *Alleman* volledig gemediatiseerd is en dat *#Alleman* bestaat uit elementen die deels gemediatiseerd en deels live zijn. De live elementen in *#Alleman* vervullen twee belangrijke functies. Ten eerste functioneren ze als tegenhanger van de digitaliteit en de geconstrueerdheid die in het beeld van de slideshow benadrukt wordt. De drie personen van vlees en bloed die op het podium staan brengen de anoniem afgebeelde poppetjes in de slideshow tot leven. Het live commentaar wordt op korte afstand tot het publiek opgevoerd, waardoor een bepaalde spanning ontstaat die niet aanwezig is in de dark cube waarin *Alleman* werd vertoond. En doordat het publiek van *#Alleman* het commentaar kan koppelen aan een persoon zullen ze het beeld dat van Nederland wordt gepresenteerd eerder in verband

brengen met Bert Hana als persoon, een kwetsbaar individu op een groot podium, in tegenstelling tot de onzichtbare voice-over in *Alleman* die qua ruimte en tijd verwijderd is van het publiek. De autoriteit en de macht die een voice-over onvermijdelijk met zich meebrengt, vallen in *#Alleman* weg. Ten tweede maken de live elementen iedere voorstelling van *#Alleman* uniek ofwel een eenmalige ervaring. De mogelijkheid tot interactie die voor een bepaalde spanning en intimiteit zorgt en de afwezigheid van een vorm van reproductie maken *#Alleman* uniek en eenmalig. Dit in tegenstelling tot de vertoning van *Alleman*, een film die bij iedere vertoning hetzelfde is en waar dvd's van beschikbaar zijn. De live setting van *#Alleman* plaatst een kanttekening bij de geconstrueerdheid van het beeld dat de intieme relaties die steeds vaker tussen mens en technologie worden aangegaan illustreert. *#Alleman* reageert hier als het ware op door een authentieke ervaring te creëren en duidelijk te maken dat ieder mens uiteindelijk behoefte heeft aan menselijk, face-to-face contact, zeker in de volop gemediatiseerde samenleving van deze tijd. De afstand die in de cinematografie van *#Alleman* gecreëerd wordt, wordt in de gehele setting van de voorstelling juist klein gehouden. Opvallend is dat de betekenis van de live elementen tegenover de gemediatiseerde elementen niet besproken wordt in het live commentaar. Er wordt slechts impliciet een dialoog gevoerd tussen de slideshow met de nadruk op geconstrueerdheid en de live setting waarin juist intimiteit en authenticiteit centraal staat. Een dergelijk dialoog tussen vormelementen is niet aanwezig in *Alleman*. *Alleman* verbeeldt Nederland vooral op een zonnige en positieve manier waarin het geven van impliciet kritiek of commentaar niet past.

In bovenstaande secties zijn de analyses van *Alleman* en *#Alleman* uit hoofdstuk 1 en 2 samengebracht in een vergelijking gericht op de invulling van de vormelementen, waarmee het eerste deel van de hoofdvraag in deze scriptie beantwoord is. Uit deze vergelijking blijkt dat er op het gebied van de invulling van vormelementen duidelijke overeenkomsten tussen *Alleman* en *#Alleman* bestaan, zoals de nadruk in de cinematografie op de Nederlander in het algemeen, maar dat deze overeenkomsten vaak wel nuancering behoeven. Dit omdat is gebleken dat bepaalde overeenkomstige aspecten in *#Alleman* zijn versterkt of nadrukkelijker aanwezig zijn dan in *Alleman*. Drie van deze versterkingen licht ik hier kort uit. Ten eerste is de afstand die gecreëerd wordt tot de afgebeelde mensen door middel van de invulling van de cinematografie – wat een kenmerk is van zowel *Alleman* als *#Alleman* – vele malen groter in *#Alleman* dan in *Alleman*. Ten tweede is een versterking ten opzichte van *Alleman* aan te wijzen in een bepaald kenmerk van de montage. In het verbeelden van Nederland wordt zowel in *Alleman* als in *#Alleman* indexicaal beeld ingezet om uitspraken te doen op algemeen niveau. Er wordt een metaforische betekenis toebedeeld aan beeld dat in eerste instantie verwijst naar een specifieke werkelijkheid. Echter, in *Alleman* wordt dichter bij

deze verwijzing naar de situatie in de werkelijkheid gebleven dan in *#Alleman*. In *#Alleman* wordt meer nieuwe betekenis gegenereerd in de manier waarop beelden worden gecombineerd met andere beelden en met gesproken tekst. Ten derde is de lichte ironie die bespeurbaar is in het voice-over commentaar van *Alleman* duidelijk versterkt in *#Alleman*. Het positieve beeld dat *Alleman* van Nederland schetst, het Nederland van groeiende welvaart en wederopbouw, bevat sporadisch een ironische ondertoon. Deze is bijna constant aanwezig in het beeld dat van Nederland in het samengaan van gesproken woord en beeld in *#Alleman* wordt geschetst. De Nederlandse gemiddeldheid wordt hier en daar impliciet belachelijk gemaakt.

Naast deze overeenkomsten die door de versterkingen in *#Alleman* evenwel aangeduid kunnen worden als verschillen, komt in de vergelijking één duidelijk verschil tussen *Alleman* en *#Alleman* naar voren waarmee het tweede gedeelte van de hoofdvraag beantwoord kan worden dat zich richt op de aard van de verhouding tussen de invulling van de vormelementen in *Alleman* en *#Alleman* en het verbeelden van Nederland in twee verschillende tijdperken. Dit verschil ligt in het feit dat in de verbeelding van Nederland in *Alleman* de manier waarop de vormelementen ingevuld zijn samenvalt met de expliciete uitspraken die over het Nederlandse volk gedaan worden in het voice-over commentaar. De vormgeving draagt in alles bij aan het gepresenteerde beeld van Nederland. Het publiek wordt niet onbewust blootgesteld aan een dubbele laag die het positieve in dit beeld onderuit haalt. De Nederlandse maatschappij en de wereld van toen worden niet impliciet bekritiseerd in *Alleman*. Om deze reden kan de vorm-inhoud relatie in *Alleman* als eenduidig omschreven worden. Het tegenovergestelde blijkt uit de uitgebreide analyse van *#Alleman*, waarin juist wel een dubbele laag aanwezig is. *#Alleman* kent enerzijds een expliciet verteld verhaal dat naar voren komt in de combinatie van beeld en de interpretatie daarvan in het live commentaar. Hierin wordt de herkenbare Nederlandse gemiddeldheid benadrukt die door middel van ironie een gevoel van eenheid aanwakkert. Anderzijds wordt een impliciet verhaal verteld dat de vorm aanneemt van een dialoog met aan de ene kant de hypermediale slideshow, waarmee verwezen wordt naar onderwerpen als surveillance, privé versus openbaar en de steeds intiemere relatie tussen mens en technologie, en aan de andere kant de live elementen in de voorstelling die als het ware een reactie geven op de slideshow door hier een contrast mee te vormen. Dit contrast bestaat uit het inspelen op de waarde van een eenmalige, unieke ervaring, authenticiteit en face-to-face contact in een tijd van groeiende mediatisering, alomtegenwoordigheid van camera's en de economie van herhaling. Met deze extra laag presenteert *#Alleman* uiteindelijk een diepgaander beeld van Nederland dan in eerste instantie lijkt. Los van het expliciet vertelde verhaal dat direct bij het publiek binnenkomt via de live commentator, wordt het publiek onderhuids zoveel meer verteld door de invulling die de vormelementen hebben gekregen, met in het bijzonder de rol die de live elementen hierin spelen.

*#Alleman* presenteert een maatschappijkritische blik op het Nederland van nu, wat ook voelbaar is in de ironische toon van het live commentaar. Kortom, de ene kant van het beeld dat van Nederland in *#Alleman* wordt gepresenteerd vindt op een directe manier haar weg naar het publiek, terwijl de andere, meer kritische kant van dit beeld op impliciete wijze aan bod komt in het contrast tussen gemediatiseerde aspecten en live aspecten in *#Alleman*. Concluderend kan gezegd worden dat, naar aanleiding van de zorgvuldige analyse van *#Alleman*, de vorm-inhoud relatie in deze productie van complexe aard is. Dit in tegenstelling tot de meer eenduidige vorm-inhoud relatie in *Alleman*. In de inleiding van deze scriptie is reeds de onlosmakelijke verbondenheid tussen vorm en inhoud besproken. Deze verbondenheid is in deze scriptie uitgebreid bevraagd vanuit de stelling dat de aard van deze relatie zeer uiteen kan lopen. De conclusie van dit onderzoek naar *Alleman* en *#Alleman* bevestigt deze stelling.

Door het omlijnen van een impliciet en een expliciet verteld verhaal in *#Alleman* wordt duidelijk dat deze interpretatie tijdsgebonden is, zoals iedere interpretatie dat in principe is. Het is van belang om bij wetenschappelijk onderzoek in het algemeen, en bij deze scriptie in het bijzonder, in gedachte te houden dat analyses beïnvloed worden door de tijd waarin deze worden gedaan. Het is zeer waarschijnlijk dat *#Alleman* over enkele decennia op een heel andere manier bekeken wordt. Dit geldt ook voor de interpretatie van *Alleman* die in deze scriptie gegeven wordt. *Alleman* heeft voor het Nederland van nu weer een andere betekenis dan voor het Nederland in de tijd van Haanstra. Nu is *Alleman* naast een vernieuwende documentaire qua stijl en onderwerp ook een belangrijk document van Nederland. Door dit onderzoek is mijn bewustzijn gegroeid van het belang om je als onderzoeker en als lezer te beseffen dat onderzoek tijdsgebonden is. Dit historiografisch besef kan het nut van deze scriptie in twijfel trekken, aangezien de analyse subjectief is. Echter, het toont ook dat onderzoek op zich dus altijd iets prijsgeeft over de tijd waarin het plaatsgevonden heeft, wat mijn inziens vooral beschouwd moet worden als een meerwaarde.

## Nawoord

In de analyse die ik in deze scriptie heb uitgevoerd stonden *Alleman* en *#Alleman* altijd voorop. Ik heb de belangrijkste facetten van de documentaire en de voorstelling tot in detail onderzocht, en ben gedurende mijn onderzoek steeds meer over de werking en de aard van de vormelementen te weten gekomen. De ontdekkingen en aannames die ik deed heb ik vervolgens verder onderzocht aan de hand van wetenschappelijke literatuur. Dit bracht me bij uiteenlopende onderwerpen uit verschillende vakgebieden. *Alleman* leidde bijvoorbeeld naar een uitgebreide studie van het documentairegenre, zoals de problematiek rond het representeren van de werkelijkheid en de rol van de voice-over. Ook heb ik me door *Alleman* verdiept in de indexicale kwaliteit van het beeld en de klassieke cinemasetting. *#Alleman* leidde me onder andere langs onderwerpen als hypermedialiteit, het privacydebat, denotatie en connotatie, liveness, de werking van ironie en de 19-eeuwse filmvertoning. Zo heb ik door *Alleman* en *#Alleman* als uitgangspunt te nemen enorm veel geleerd over theoretische begrippen en discussies die allemaal op hun manier verwant zijn aan film, documentaire, fotografie, mediatheorie en live performance. Daarnaast heeft het onderzoeken van vormelementen van een film en een voorstelling op zich me enorm veel bijgebracht, aangezien ik nog nooit een dergelijke uitgebreide analyse had uitgevoerd. In deze scriptie heb ik een onderwerp mogen onderzoeken dat ik selecteerde vanuit mijn persoonlijke interesse waardoor ik vervolgens in aanraking kwam met wetenschappelijke onderwerpen die me in mindere of meerdere mate bekend waren. Naar mijn idee loonde het zeer om niet de theorie centraal te zetten en daarbij *Alleman* als case study op te voeren, maar om vanuit *Alleman* en *#Alleman* te schrijven en daarbij literatuur te verzamelen waarmee ik mijn stelling nader kon onderzoeken en kon plaatsen in het filmtheoretische debat.

## Literatuur

- Auslander, Philip, *Liveness: Performance in a mediatized culture*, Abingdon, New York: Routledge, 2008 (1999).
- Barthes, Roland, *Elements of Semiology*. Vertaald door Jonathan Cape Ltd. New York: Hill and Wang, 1986 (1964). Eerste publicatie uitgebracht met de titel *Éléments de Sémiologie*.
- Barthes, Roland, *Camera Lucida. Reflections on Photography*. Vertaald door R. Howard. New York: Hill and Wang, 1981 (1980). Eerste publicatie uitgebracht met de titel *La chambre claire*.
- Bazin, André, 'The Ontology of the Photographic Image', in: A. Bazin, H. Gray (selectie en vertaling), *What is Cinema?*, Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press, 2005 (1967), pp. 9-16.
- Beerekamp, Hans, *Docupedia.nl: Zekere tendensen in de Nederlandse documentaire*, Amsterdam: Stichting Het Ketelhuis, 2011.
- Bolter, Jay David en Grusin, Richard, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1999.
- Bordwell, David en Thompson, Kristin, *Film Art: An Introduction*, New York: McGraw-Hill, 2013 (tiende editie).
- Carmiggelt, Simon, 'Haanstra's visie op de mensen', in: *Alleman: een film van Bert Haanstra*, Haanstra, B., Amsterdam: De Bezige Bij, 1963.
- Chapple, Freda en Kattenbelt, Chiel, 'Key Issues in Intermediality in theatre and performance' in: Chapple, F. en Kattenbelt, C. (eds.), *Intermediality in Theatre and Performance*, Amsterdam: Rodopi, 2007 (2006), pp. 11-25.
- Doane, Mary Ann, 'The Voice in The Cinema: The Articulation of Body and Space', *Yale French Studies, Cinema/Sound* 60 (1980), pp. 33-50.
- Gelder, Hilde van en Westgeest, Helen, *Photography Theory in Historical Perspective*, Chichester, West Sussex, United Kingdom: Wiley-Blackwell, 2011.
- Haanstra, Bert, *Alleman: een film van Bert Haanstra*, Amsterdam: De Bezige Bij, 1963.
- Hogenkamp, Bert, *De Nederlandse documentaire film 1920-1940*, Utrecht: Audiovisueel Archief van de Stichting Film en Wetenschap; Amsterdam: Van Gennep, 1988.
- Hogenkamp, Bert, *De Documentaire Film 1945-1965: de bloei van een filmgenre in Nederland*, Rotterdam: Uitgeverij O10, 2003.
- Koolhaas, Anton, 'Een film van verhevigde mensen', in: *Alleman: een film van Bert Haanstra*, Haanstra, B., Amsterdam: De Bezige Bij, 1963.

- Kracauer, Siegfried, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, London: Oxford University Press, 1976 (1960).
- Lugon, Olivier, ‘Documentary’ : Authority and Ambiguities’, in: *Documentary Now! Contemporary Strategies in Photography, Film and the Visual Arts*, Rotterdam: Nai, 2005, pp. 64-73.
- Merx, Sigrid, ‘Swann’s way: video and theatre as an intermedial stage for the representation of time’, in: Chapple, F. en Kattenbelt, C. (eds.), *Intermediality in Theatre and Performance*, Amsterdam: Rodopi, 2007 (2006), pp. 67-80.
- Metz, Christian, ‘Photography and Fetish’, in: L. Wells (ed.), *The Photography Reader*, London & New York: Routledge, 2003 (1984), pp. 138-145.
- Musser, Charles, *The emergence of Cinema: the American screen to 1907*, New York: Macmillan Publishing Company, 1990.
- Musser, Charles, *Before the Nickelodeon: Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*, Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press, 1991.
- Musser, Charles, ‘Documentary’ in: *The Oxford History of World Cinema*, Nowell-Smith, G. (ed.), Oxford: Oxford University Press, 1996, pp. 86-95.
- Musser, Charles, ‘Cinéma-Vérité and the New Documentary’, in: *The Oxford History of World Cinema*, Nowell-Smith, G. (ed.), Oxford: Oxford University Press, 1996, pp. 527-537.
- Nichols, Bill, ‘How Can We Define Documentary Film?’, in: *Introduction to Documentary*, tweede editie, Bloomington: Indiana University Press, 2010, pp. 1-41.
- Nichols, Bill, ‘The Voice of Documentary’, in: *Movies and Methods: Volume II*, Nichols, B. (ed.), Berkeley en Los Angeles: University of California Press, 1985, pp. 258-273.
- Pedullá, Gabriele, *In Broad Daylight: Movies and Spectators after the Cinema*, Londen: Verso, 2012.
- Schoots, Hans, *Bert Haanstra: Filmer van Nederland*, Amsterdam: Mets & Schilt, 2009.
- Verstraten, Peter, *Celluloid echo’s: Cinema kruist postmodernisme*, Nijmegen: Uitgeverij Vantilt, 2004.
- Weijer, Bard van, ‘Ook u wordt een BN’er’, *De Volkskrant* (april 2014), pp. 40-43.
- Wollen, Peter, ‘Fire and Ice’, in: L. Wells (ed.), *The Photography Reader*, London: Routledge, 2003, pp. 76-80.
- Wurtzler, Steve, ‘“She Sang Live, But The Microphone Was Turned Off:” The Live, the Recorded and the Subject of Representation’, in: Altman, R. (ed.), *Sound Theory, Sound Practice*, New York, Londen: Routledge, 1992, pp. 87-103.



Websites (gesorteerd op datum)

<https://www.google.nl/intl/en-US/maps/about/behind-the-scenes/streetview/>. Uitleg over het ontstaan van Google Street View en Google Street View *behind the scenes*. Laatst geraadpleegd op 22 september 2014.

<http://www.kesselskramerpublishing.com/catalogue/useful-photography-1/>. Omschrijving bij het tijdschrift 'Useful Photography' op de website van KesselsKramer. Laatst geraadpleegd op 9 oktober 2014.

[http://www.youtube.com/watch?v=\\_YW-ghr4oYg](http://www.youtube.com/watch?v=_YW-ghr4oYg). *Bert Haanstra - Zoo (Artis), volledige film*. Filmpje van een televisie-uitzending van de film *Zoo* (1961) en interview met Bert Haanstra. Laatst geraadpleegd op 17 oktober 2014.

<http://samgreen.to/>. Officiële website van kunstenaar Sam Green met informatie over zijn persoon en werk. Laatst geraadpleegd op 8 december 2014.

<http://samgreen.to/utopia-in-four-movements/>. Beschrijving van de live documentaire 'Utopia in Four Movements' uit 2010 van Sam Green op de website van Sam Green en beschrijving van wat live documentaire is. Laatst geraadpleegd op 8 december 2014.

<http://www.gwarlingo.com/2013/envisioning-the-future-with-yo-la-tengo-r-buckminster-fuller-sam-green/>. Interview met Sam Green over live documentaire 'The love song of R. Buckminster Fuller' en live documentaire in het algemeen. Laatst geraadpleegd op 8 december 2014.

[http://www.huffingtonpost.com/roya-rastegar/favorites-from-the-2010-s\\_b\\_443356.html](http://www.huffingtonpost.com/roya-rastegar/favorites-from-the-2010-s_b_443356.html). Korte recensie over de live documentaire 'Utopia in Four Movements' van Sam Green op het Sundance Film Festival in 2010. Laatst geraadpleegd op 8 december 2014.

<http://hyperallergic.com/68180/making-documentaries-more-real/>. Interview met Sam Green over zijn live documentaires. Laatst geraadpleegd op 8 december 2014.

<https://www.youtube.com/watch?v=NKyReJ6SnO0>. #ALLEMAN REGISTRATIE. Registratie van de première van *#Alleman* in 2013 in EYE Film Insitute Netherlands, gevonden op YouTube. Laatst geraadpleegd op 10 december 2014.

<http://dewerelddraaitdoor.vara.nl/media/88702>. Interview met Hans Aarsman over zijn fascinatie voor amateur vastgoedfoto's in het Nederlandse tv-programma *De Wereld Draait Door*. Laatst geraadpleegd op 10 december 2014.

<http://dewerelddraaitdoor.vara.nl/media/303607>. Promotie interview met Bert Hana over *#Alleman* in het Nederlandse tv-programma *De Wereld Draait Door*. Laatst geraadpleegd op 10 december 2014.

<http://www.youtube.com/watch?v=VV6ITZovMdw>. *Bert Haanstra, Alleman 1963. Alleman* van Bert Haanstra op YouTube. Laatst geraadpleegd op 10 februari 2015.

[Http://en.wikipedia.org/wiki/Last\\_Post](http://en.wikipedia.org/wiki/Last_Post). Uitleg over wat de Last Post is en de geschiedenis van de melodie. Laatst geraadpleegd op 12 februari 2015.

[Http://arminius.nu/programma/denkcafe-de-avond-van-de-ironie-met-p-f-thomese-ernest-van-der-kwast/](http://arminius.nu/programma/denkcafe-de-avond-van-de-ironie-met-p-f-thomese-ernest-van-der-kwast/). Minicollege over ironie door filmcriticus Peter Verstraten in 'Denkcafé: De avond van de ironie met P.F. Thomése & Ernest van der Kwast'. Laatst geraadpleegd op 19 maart 2015.

[Http://visual-memory.co.uk/daniel/Documents/S4B/sem06.html](http://visual-memory.co.uk/daniel/Documents/S4B/sem06.html). Semiotics for Beginners door Daniel Chandler. Uitleg over denotatie, connotatie en mythe waarin naar Roland Barthes wordt verwezen. Laatst geraadpleegd op 19 maart 2015.

[Http://www.iedereenspion.nl/verhaal/](http://www.iedereenspion.nl/verhaal/). Uitleg over de gedachte achter de campagne 'Iedereen Spion' van medialab SETUP. Laatst geraadpleegd op 23 juni 2015.

## Films

*Alleman*, Haanstra, Bert, 1963, documentaire, zwart-wit, geluid, 81 minuten, Bert Haanstra Filmproducties.

*Zoo*, Haanstra, Bert, 1962, documentaire, zwart-wit, geluid, 12 minuten, Bert Haanstra Films voor het Ministerie van Onderwijs, Kunsten en Wetenschap.

## Voorstelling

*#Alleman*, Hana, Bert, 24 november 2013, theatervoorstelling, 60 minuten.

## Figuren

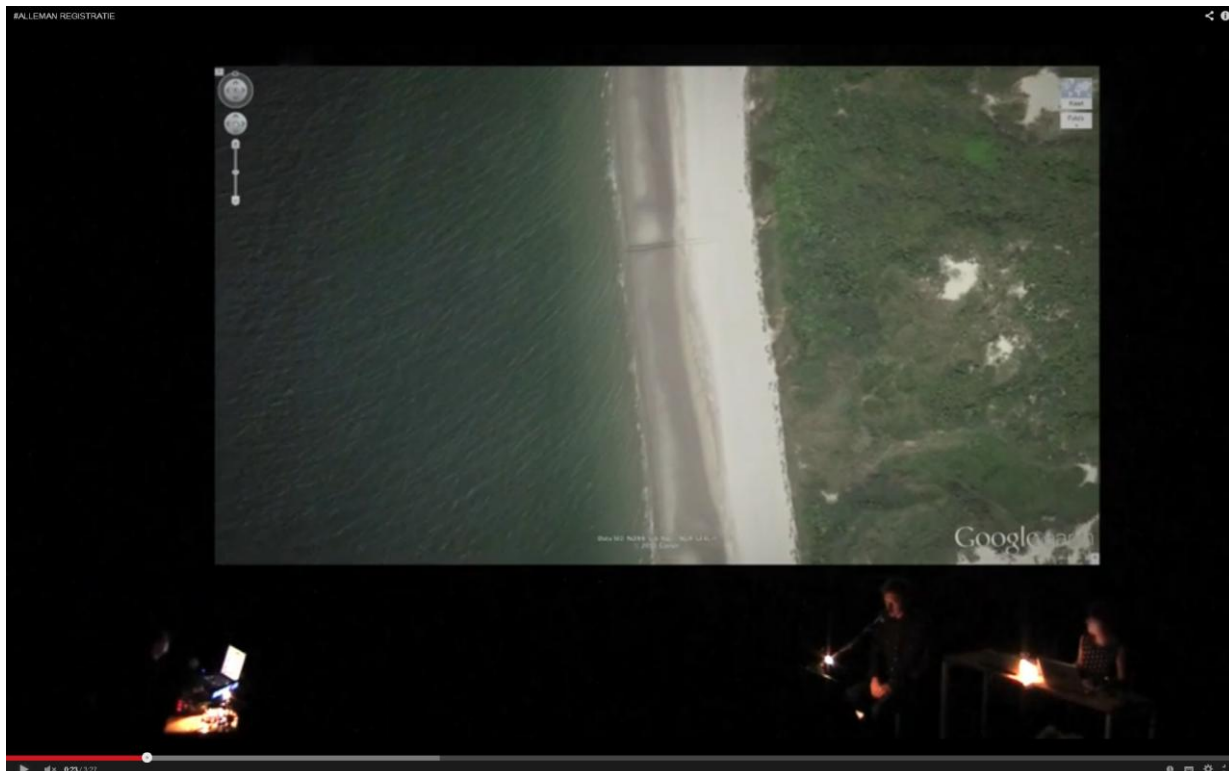


Figuur 1. Still uit *Alleman* zoals geprint in het boekje 'Alleman: een film van Bert Haanstra' uit 1963.

*Het monument voor de doden.  
We leven er mee.  
De zon schijnt weer.*



Figuur 2. Still uit *Alleman* zoals geprint in het boekje 'Alleman: een film van Bert Haanstra' uit 1963.



Figuur 3. Bron: <https://www.youtube.com/watch?v=NKyReJ6SnO0>, laatst geraadpleegd op 10 december 2014.

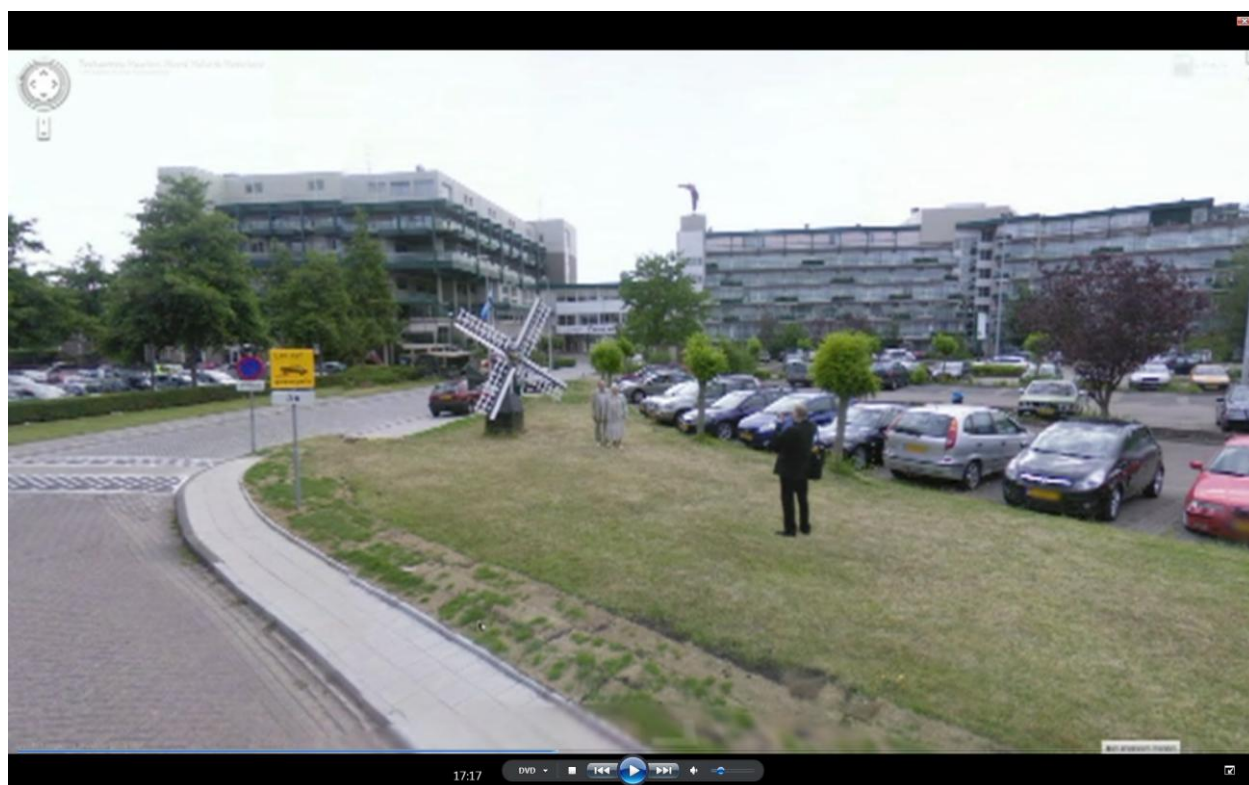


Figuur 4. #Alleman, 2013, [14:17].

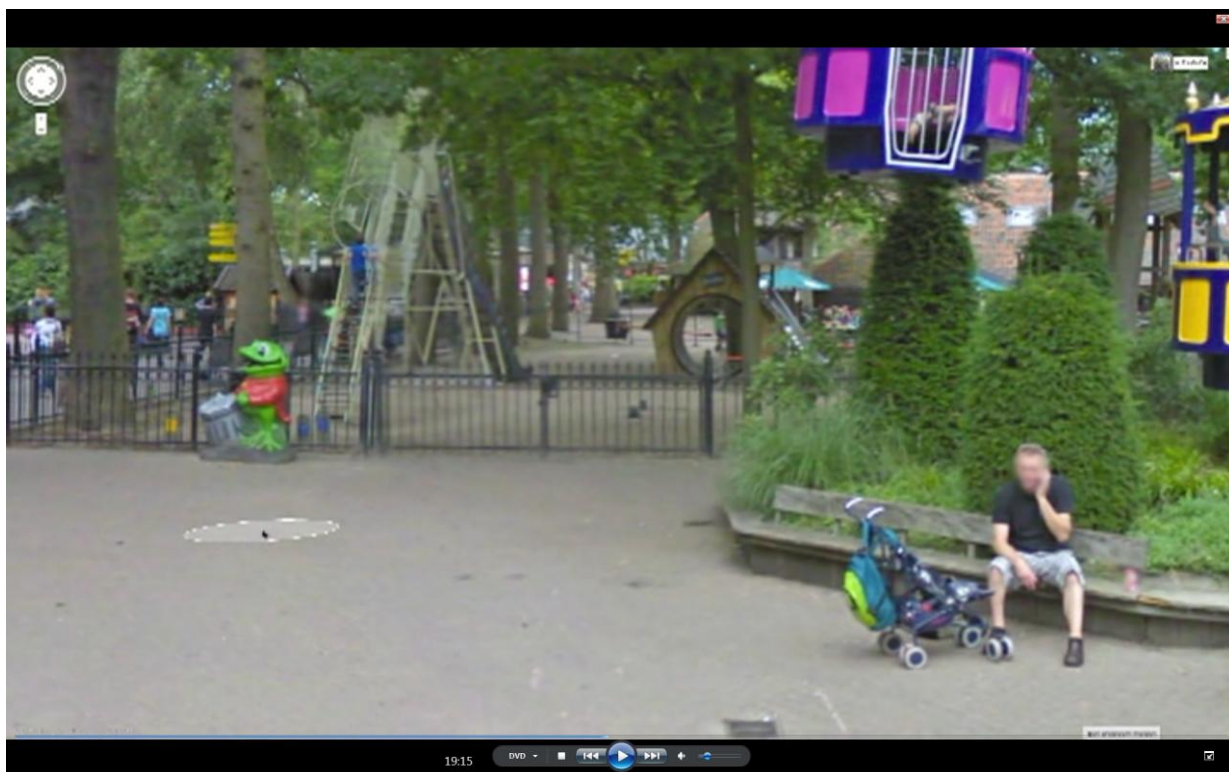




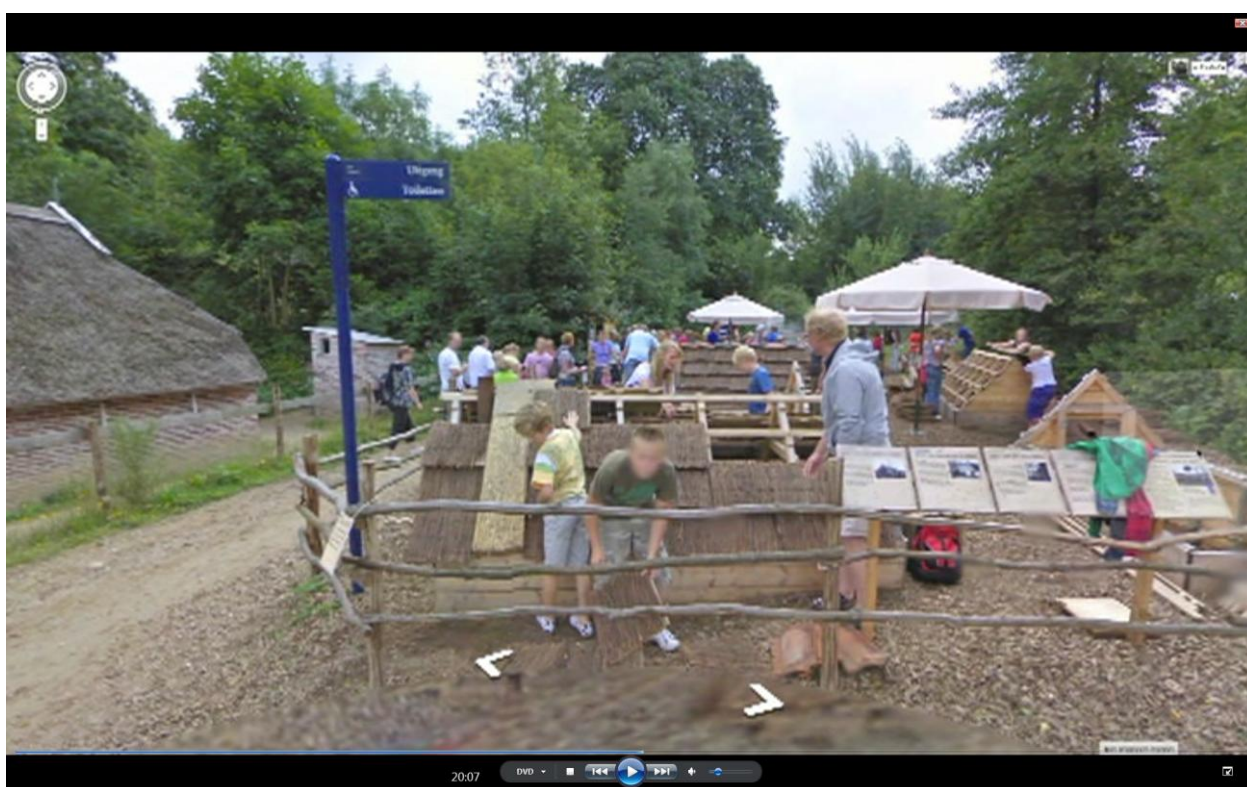
Figuur 5. #Alleman, 2013, [14:36].



Figuur 6. #Alleman, 2013, [17:17].

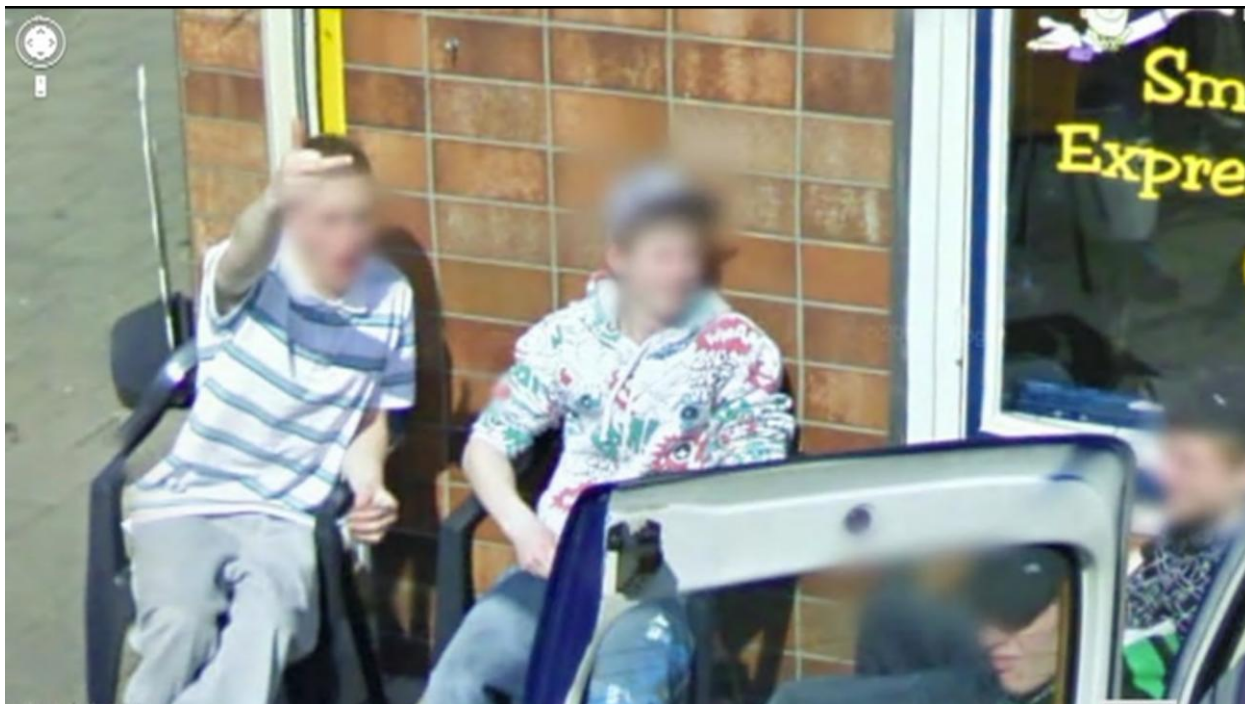


Figuur 7. #Alleman, 2013, [19:15].



Figuur 8. #Alleman, 2013, [20:07].





Figuur 9. #Alleman, 2013, [10:36].



Figuur 10. #Alleman, 2013, [10:46].





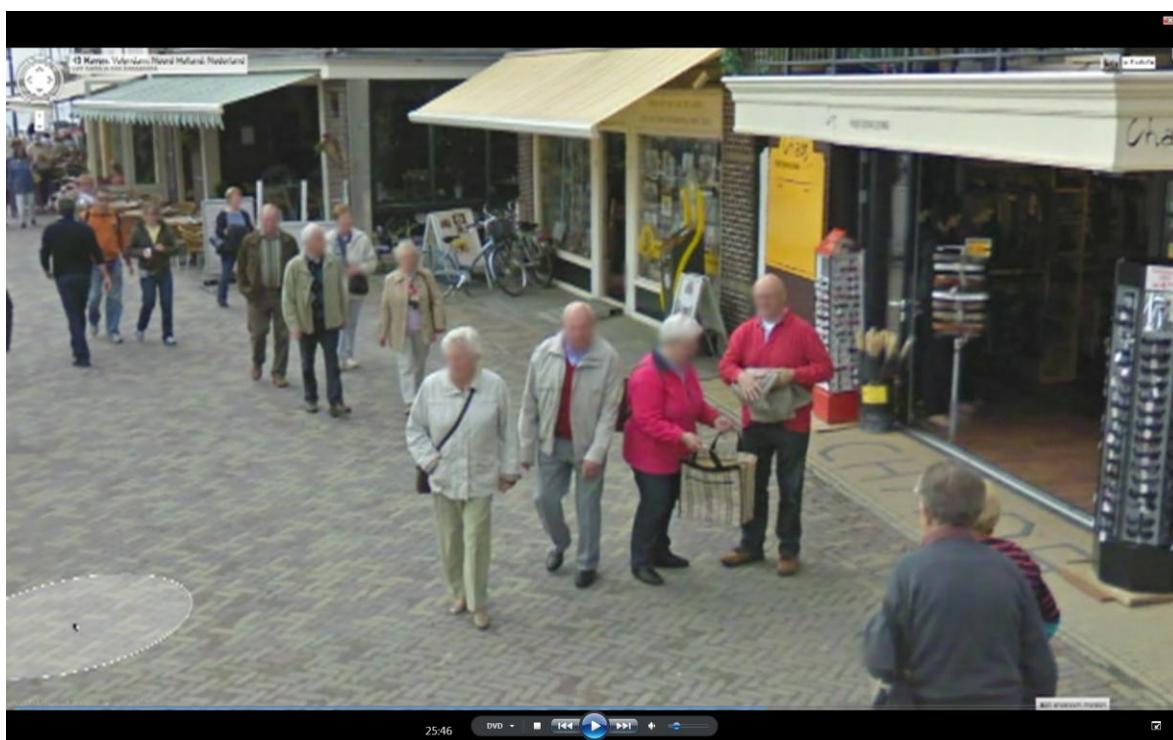
Figuur 11. #Alleman, 2013, [10:56].



Figuur 12. #Alleman, 2013, [11:09].

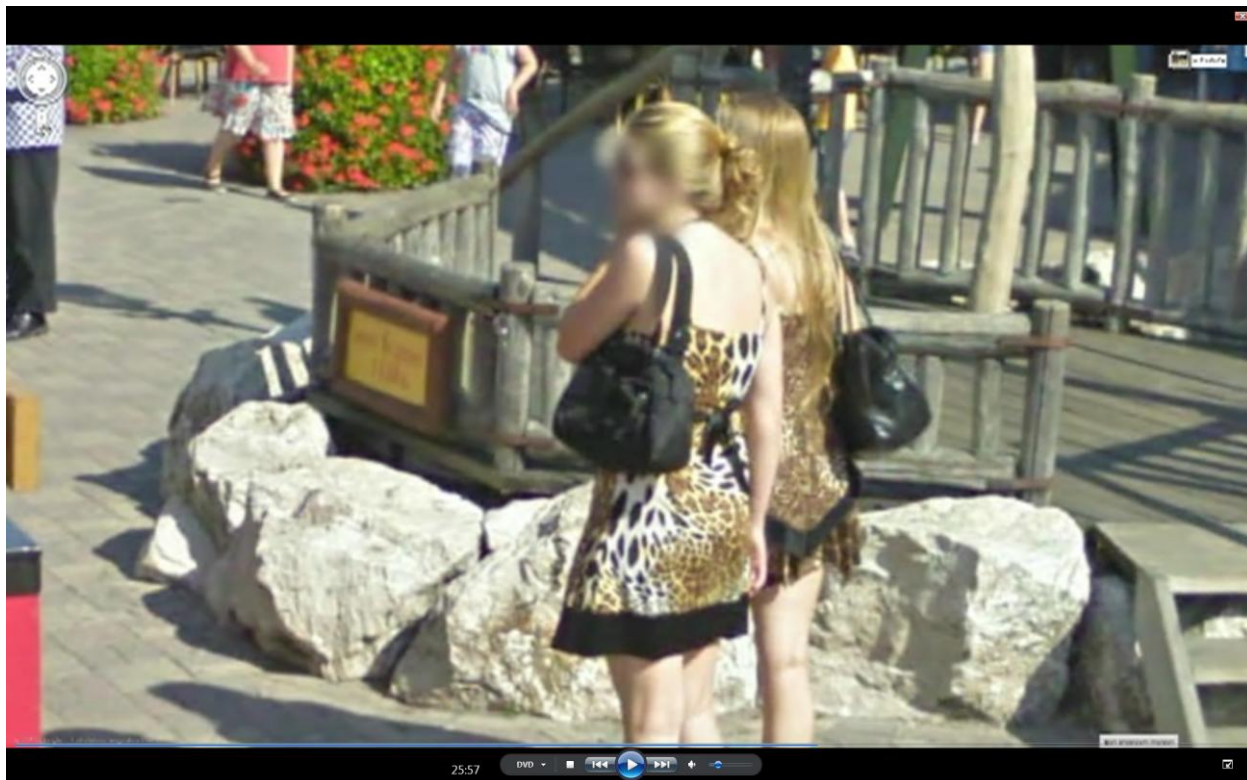


Figuur 13. #Alleman, 2013, [11:10].



Figuur 14. #Alleman, 2013, [25:46].

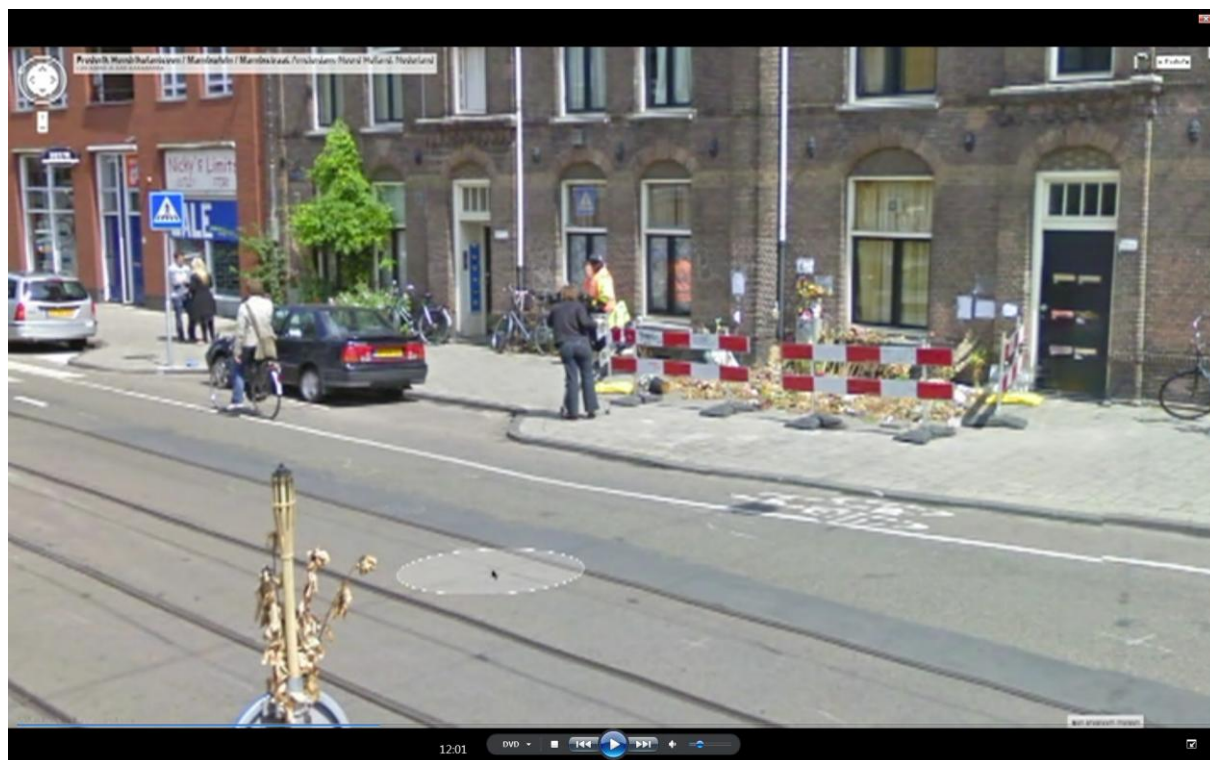




Figuur 15. #Alleman, 2013, [25:57].



Figuur 16. #Alleman, 2013, [26:27].

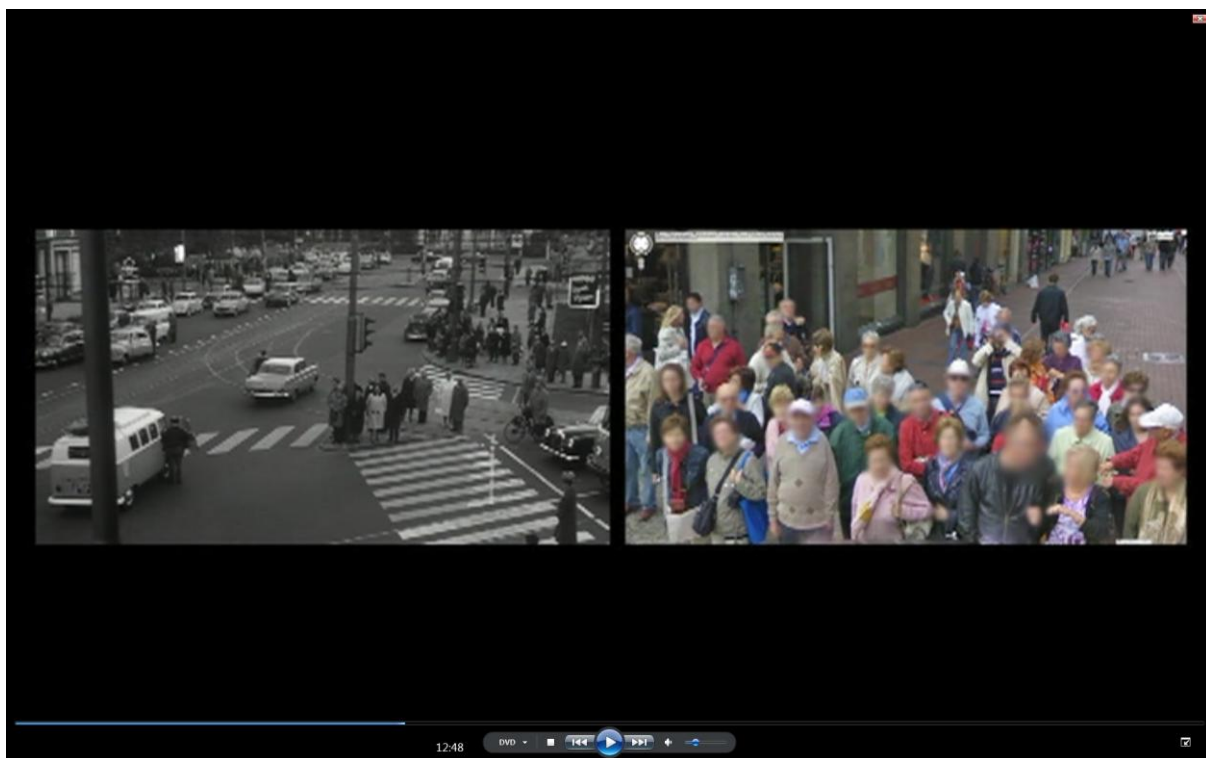


Figuur 17. #Alleman, 2013, [12:01].



Figuur 18. #Alleman, 2013, [12:42].





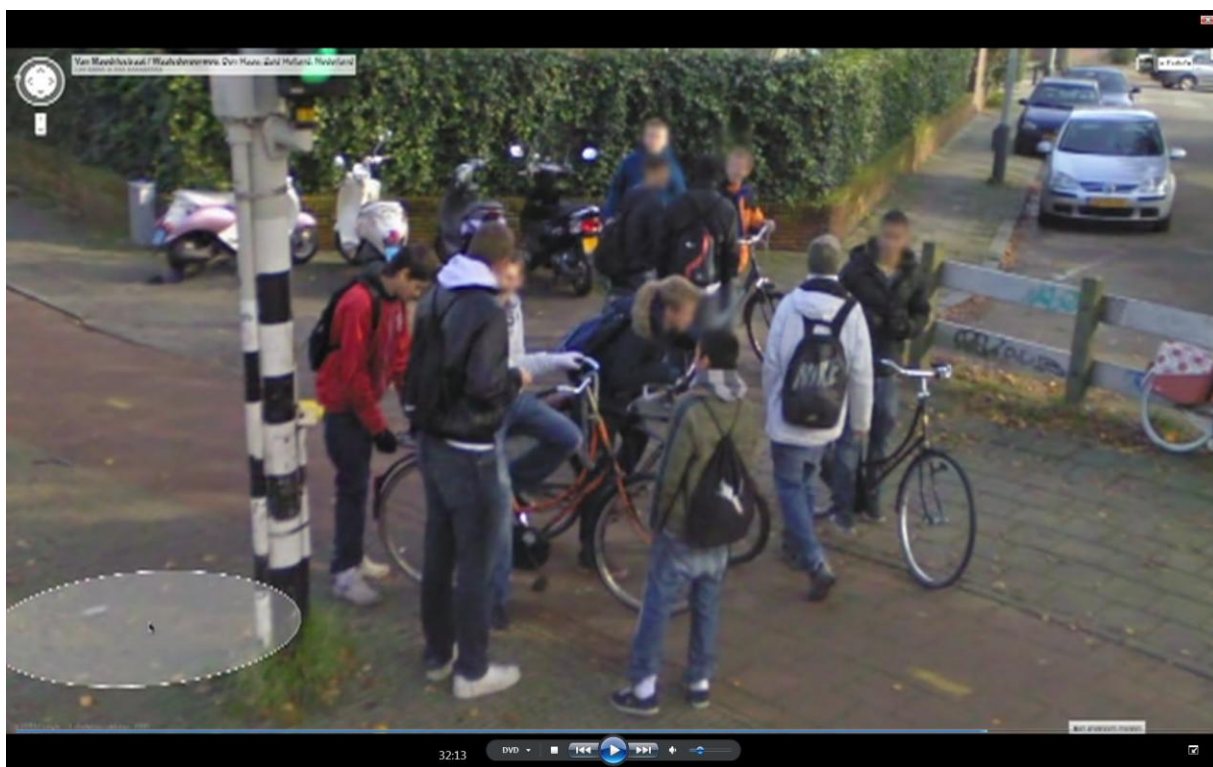
Figuur 19. #Alleman, 2013, [12:48].



Figuur 20. #Alleman, 2013, [28:11].



Figuur 21. #Alleman, 2013, [30:11].



Figuur 22. #Alleman, 2013, [32:13].



Figuur 23. #Alleman, 2013, [33:16].



Figuur 24. #Alleman, 2013, [36:51].





Figuur 25. #Alleman, 2013, [37:05].



Figuur 26. #Alleman, 2013, [29:55].





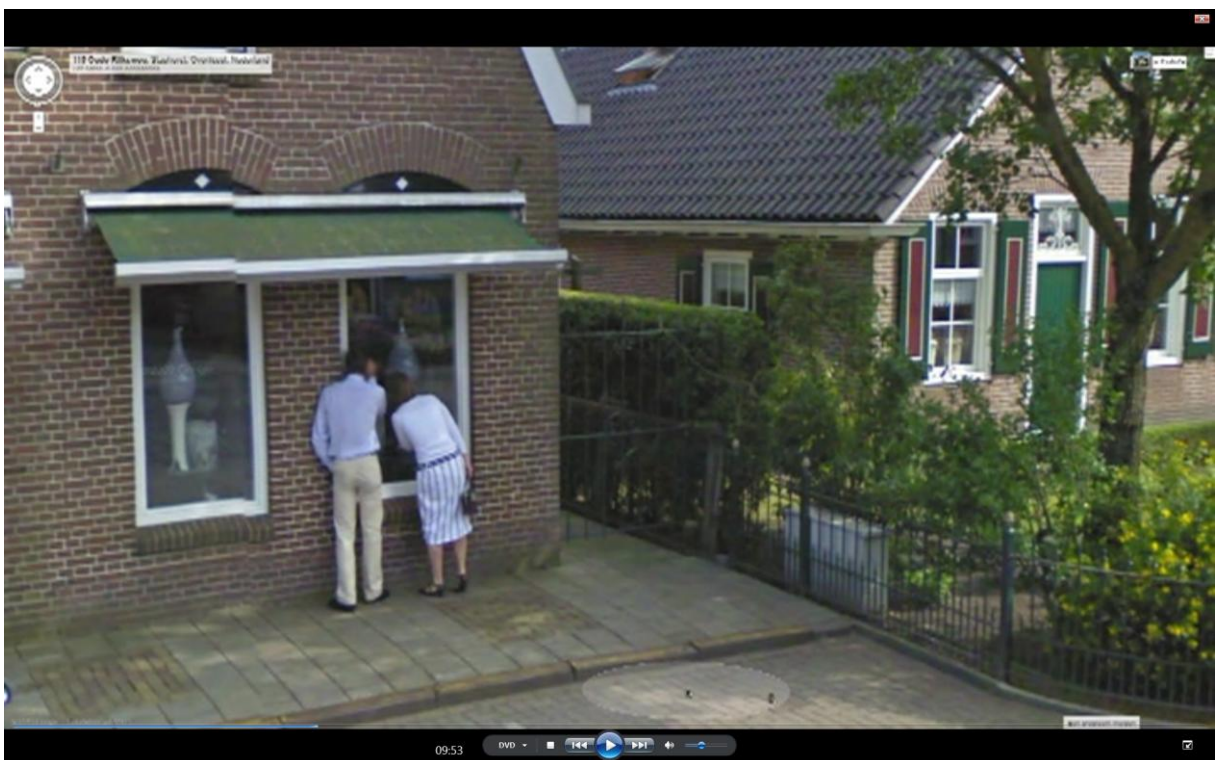
Figuur 27. #Alleman, 2013, [29:56].



Figuur 28. #Alleman, 2013 [29:58].

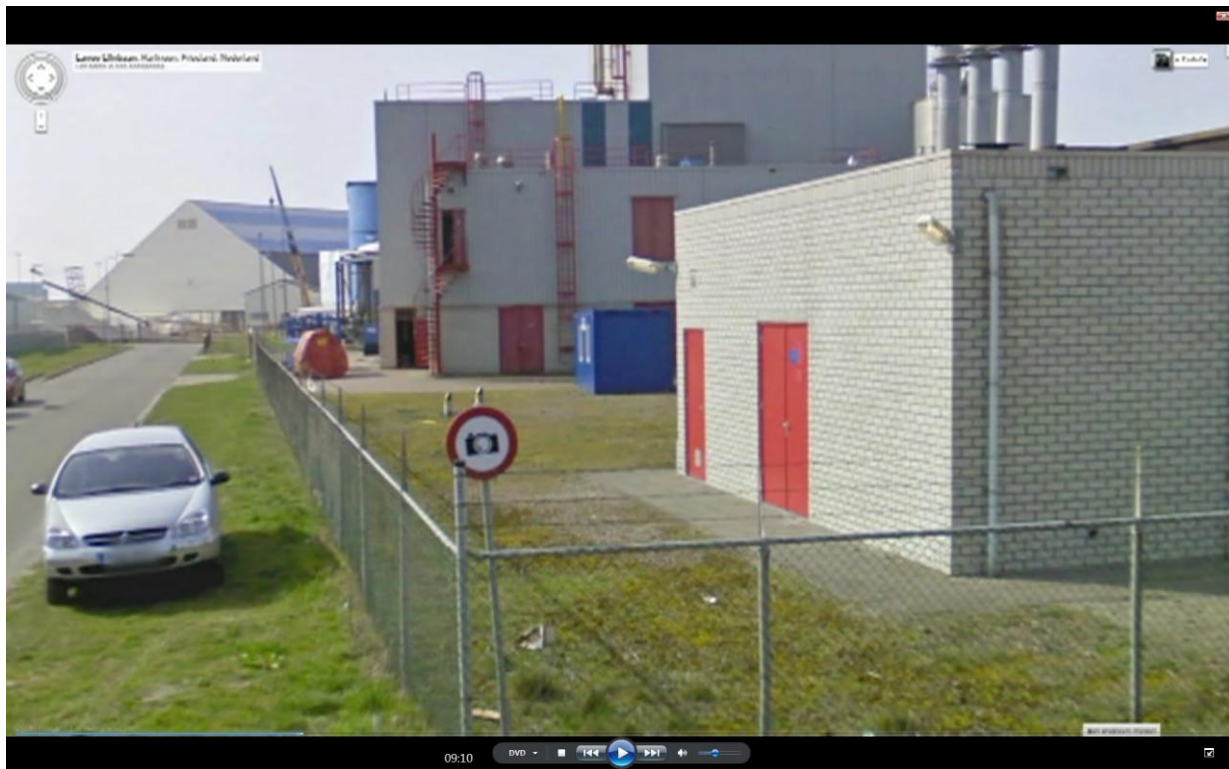


Figuur 29. #Alleman, 2013, [29:59].



Figuur 30. #Alleman, 2013, [09:53].





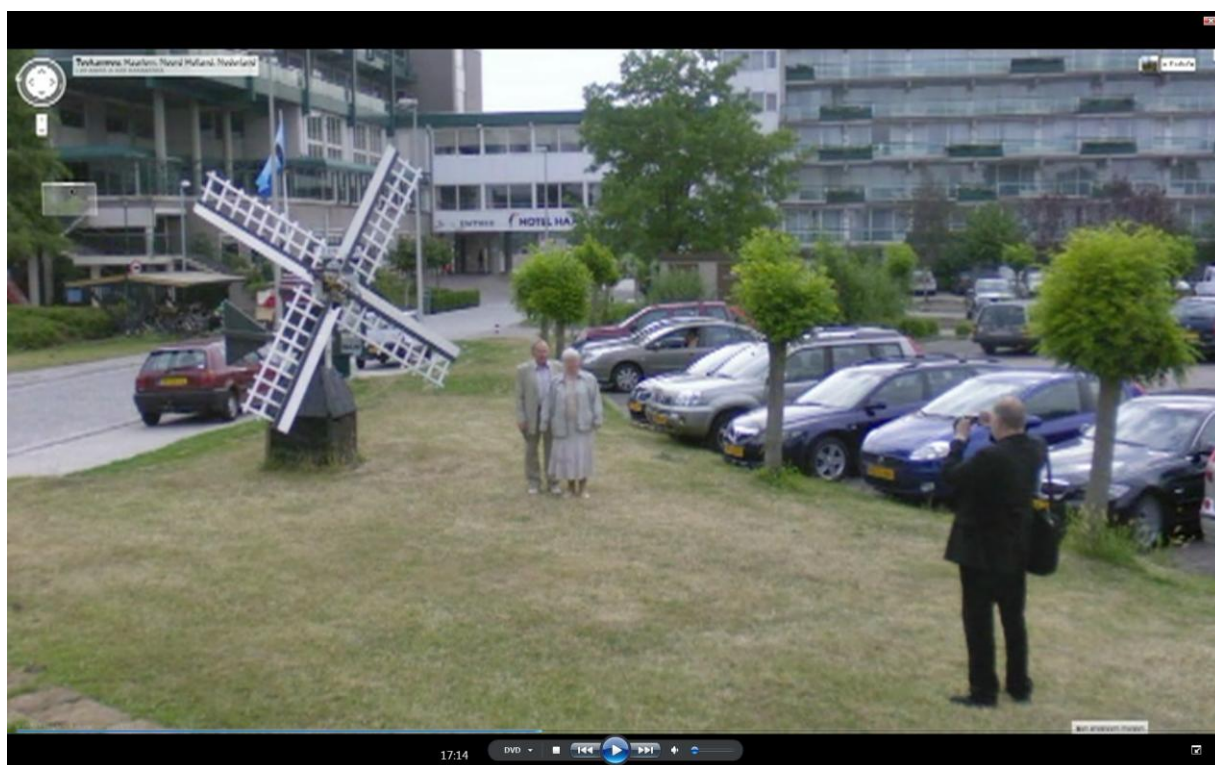
Figuur 31. #Alleman, 2013, [09:10].



Figuur 32. #Alleman, 2013, [09:58].



Figuur 33. #Alleman, 2013, [37:05].



Figuur 34. #Alleman, 2013, [17:14].