



FILM ALS KUNST

REACTIES OP EEN NIEUW MEDIUM
IN NEDERLAND, 1895-1940

Ansje van Beusekom

VRIJE UNIVERSITEIT

Film als kunst

REACTIES OP EEN NIEUW MEDIUM
IN NEDERLAND, 1895-1940

ACADEMISCH PROEFSCHRIFT

ter verkrijging van de graad van doctor aan
de Vrije Universiteit te Amsterdam,
op gezag van de rector magnificus
prof.dr. T. Sminia,
in het openbaar te verdedigen
ten overstaan van de promotiecommissie
van de faculteit der letteren
op dinsdag 3 maart 1998 om 13.45 uur
in het hoofdgebouw van de universiteit,
De Boelelaan 1105

door

Anna Clara Neeltje van Beusekom
geboren te Utrecht

Promotor: prof.dr. C.H. Blotkamp

Copromotor: prof.dr. J.C.H. Blom



Voorwoord

Dit werk is tot stand gekomen dank zij de hulp en intelligentie van velen. De zes jaar van intensief onderzoek naar de opvattingen over film en kunst waren vol ontdekkingen en ontmoetingen. De laatste, vaak persoonlijk, waren talrijk en intens. Ze hebben mijn leven en werk verrijkt.

Om te beginnen was er een uitgangspunt; een vraagstelling die ik - inmiddels lang geleden - met hulp van Carel Blotkamp, Hans Blom en Karel Dibbets zo heb kunnen formuleren, dat hij gedurende het gehele project als leidraad heeft kunnen dienen. Ik dank in de eerste plaats dan ook mijn promotoren, die ingrepen op het juiste moment maar mij tegelijkertijd de ruimte boden mijn eigen boek te schrijven.

De archieven en bibliotheken in Nederland waar zich de publicaties bevinden, die de solide basis vormen van mijn betoog, waren uiteraard onmisbaar. Ik wil hier allen bedanken die mij geholpen hebben in de bibliotheek van het Nederlands Filmmuseum; de Universiteitsbibliotheken van Amsterdam, Utrecht, Nijmegen, Rotterdam en Leiden en de Koninklijke Bibliotheek in Den Haag. Ook de Gemeentearchieven van Amsterdam en Utrecht en de Stichting Film en Wetenschap ben ik zeer erkentelijk voor hun hulp. In dit verband mag de naam Rob du Mée evenmin onvermeld blijven: dankzij zijn vondsten van bioscoopbladen en unieke knipselboeken draagt het onderzoek meer kennis aan over de nog steeds duistere periode vóór de Eerste Wereldoorlog dan anders het geval was geweest.

Omdat het niet alleen om meningen op papier ging, maar vooral om ideeën die ontstonden naar aanleiding van bepaalde films of van een film- en bioscoopcultuur in een bepaalde periode, heb ik ook veel films gezien. Het is moeilijk uit te drukken hoe gelukkig studenten en onderzoekers zich in Nederland mogen prijzen met de schatten in de collecties van het Nederlands Filmmuseum te Amsterdam. De films uit de Desmet- en Uitkijkcollecties worden regelmatig geprogrammeerd en bovendien boden de speciale studiedagen en workshops een unieke gelegenheid kennis te nemen van verschillende films die door de tijdgenoten werden beschreven. Hetzelfde gold voor de vier bezoeken aan Le Giornate del Cinema Muto in Pordenone, die behalve een bron van veel plezier, van groot belang waren voor het onderzoek.

In Nederland hebben Nico Brederoo, Karel Dibbets en Bert Hogenkamp mij verwelkomd op het terrein van de filmgeschiedschrijving, die zij ieder op eigen wijze hebben vormgegeven. Hun werk diende als kader voor mijn onderzoek. Dankzij hen en hun collega's in het buitenland ben ik de filmgeschiedenis gaan beschouwen als een belangrijk veld naast mijn eigen vakgebied, de kunstgeschiedenis. Ook Ellie Doppenberg dank ik voor haar onderzoek dat aan het mijne bijdroeg.

Gesprekken met Ivo Blom, Anette Förster, Bernadette Kester en mijn collega's van de Vrije Universiteit, Kathleen Nieuwenhuizen, Jos ten Berge, Teio Meedendorp, Rieta Bergsma en Marty Bax, maakten praten over onderzoek en

wetenschap tot gedenkwaardige gelegenheden. Daarnaast zorgden de talrijke studiedagen van de Vereniging Geschiedenis Beeld en Geluid, de Postdoctorale Opleiding Negentiende en Twintigste Eeuwse Geschiedenis, de IAMHIST-conferentie van 1993 in Amsterdam en de maandelijkse Ph.D-seminars van Thomas Elsaesser en William Uricchio voor een regelmatige uitwisseling van gedachten over verbreding en verdieping in de bestudering van film en geschiedenis. Vooral de laatstgenoemde seminars stelden mij in de gelegenheid kennis te maken met het vak Filmwetenschap op het hoogste niveau, een terrein waarover ik misschien wel het meest geleerd heb. Dat naast Ed Tan, Nico Brederoo en Bert Hogenkamp, Thomas Elsaesser en William Uricchio in de leescommissie waren vertegenwoordigd, stel ik dan ook bijzonder op prijs.

Door de komst van laatstgenoemde professoren in Nederland, voelde ik mij internationaal gelukkig ook al snel thuis bij verschillende collega's, van wie ik Charles Musser, Yuri Tsivian, Oksana Bulgakowa, Richard Abel, Kristin Thompson, André Gaudreault, Nevana Dakovic, Roland Cosandey, Guido Convents, Stephen Bottomore, Amy Sargeant, Natalia Noussinova, Claire du Prez la Tour, Nicolas Hiley, Martin Loiperdinger, David Pratt, Michael Punt en Peter Krämer met name zou willen noemen.

Ondanks de vele steun en hulp van bovengenoemden, zou het schrijven van dit proefschrift heel anders zijn verlopen zonder Huigen Leeftang, wiens liefde, humor en kritiek mij in het dagelijks leven op de been houden. We hebben het gelukkig samen beleefd en overleefd. Mijn moeder, Corrie van Beusekom-Trappenburg en mijn zusjes Ilona en Janneke toonden begrip voor mijn keuze en waren er, evenals mijn vrienden, wanneer het nodig was. Van een andere belangrijke orde, zijn de wekelijkse afspraken met Pauline Bijleveld. Al vijftien jaar geeft zij voor mij de vriendschap 'door dik en dun' gestalte. Dienneke Corvers en Frans Stapert wil ik noemen, omdat zij mijn manuscript in een onrijp stadium hebben willen lezen en van kritisch commentaar hebben voorzien. Bij de vormgeving van het proefschrift was de hulp van Tom Blits onmisbaar.

De kritische houding '-ja, maar...'- waarmee ik het onderwerp heb proberen te benaderen, dank ik vooral aan Wim van Beusekom, mijn vader. Helaas heeft hij slechts de aanloop van dit onderzoek mee gemaakt. Zijn steun bij die moeilijke start was echter van meer belang dan ik hier kan uitleggen. 'Is het de moeite waard?', vroeg hij eenvoudig. Regelmatig dook deze vraag op en steeds weer moest ik tot de conclusie komen dat het de moeite waard was. Aan mijn lieve vader draag ik daarom deze studie op.



Inhoud

Voorwoord	3
Inleiding	
Film als kunst, reacties op een nieuw medium in Nederland, 1895-1940	7
<i>Materiaal en problematiek</i>	10
<i>Het perspectief van The Logic of Vanity Fair</i>	11
<i>Situational logic van het onderzoek</i>	15
DEEL EEN	
1. Interessante en amusante attracties, 1895-1907	19
1896: <i>De eerste voorstellingen</i>	20
<i>Film tot 1900</i>	30
<i>Filmvertoning na 1900 tot 1907</i>	38
1907 <i>Pathé en het ontstaan van de vaste bioscopen</i>	42
<i>Conclusie</i>	44
2. Film en bioscoop 1907-1915: doorbraak in het dagelijks leven	47
<i>De eerste bioscopen: zalen en entourage</i>	49
<i>Toenemende aandacht in de pers</i>	58
De bioscoop als modern gevaar	60
De kinematograaf als hervormer	67
Film en de kunsten	71
<i>De Nederlandse situatie in internationale context</i>	81
<i>Conclusie</i>	84
3. 'Aangekleed gaat uit', 1915-1923	87
<i>De bioscoop als uitgaansgelegenheid, 1915-1923</i>	89
<i>Film en bioscoop: twee verschillende problemen</i>	96
Het bioscoopgevaar	97
De schoolbioscoop	104
Kunst voor iedereen	109
Filmtechniek als kunsttechniek: abstracte filmbeelding in De Stijl	118
<i>Nederland in internationale context</i>	126
<i>Conclusie: 'like ships that pass in the night'..</i>	129

DEEL TWEE

4. Kunst en Amusement, 1923-1926	133
<i>Ameropa: Amerikaanse speelfilms en Europese kunstfilms binnen en buiten de bioscoop</i>	134
<i>Drie houdingen tegenover film en bioscoop</i>	139
De afwijzende houding: anti-Amerikanisme en cultuurpessimisme	141
Kunst en amusement in de bioscoop: 'Tout genre est bon hors le genre ennuyeux'	147
De nieuwe critici, film als kunst is er niet voor de gezelligheid	159
<i>Internationale context</i>	176
<i>Conclusie</i>	179
5. Russen, de Nederlandsche Filmliga en de komst van de geluidsfilm, 1926-1931	183
<i>Gouden jaren voor de bioscoop</i>	184
<i>Concentratie en polarisatie in het schrijven over film als kunst</i>	187
De Russen en de geluidsfilm: twee polen in het debat over film als kunst	195
<i>Internationale context</i>	226
<i>Conclusie</i>	231
6. Kunst en geluid: filmkritiek in crisistijd 1931-1940	235
<i>Realisme en Nieuwe Zakelijkheid: menselijk in plaats van goddelijk</i>	236
<i>Avant-gardefilmkunst en de geluidsfilm: de 'andere orientatie' in de filmkritiek</i>	242
<i>Internationale ontwikkelingen in de filmkritiek</i>	261
<i>Conclusie</i>	263
Conclusie	267
<i>Relaties tussen film en kunst in Nederland</i>	268
<i>Film als kunst: een achterhaald criterium</i>	272
Summary	297
Noten	283
Bibliografie	321
Index	329

FILM ALS KUNST

Reacties op een nieuw medium in Nederland, 1895-1940

Aan het eind van de vorige eeuw veroverde de film de wereld in korte tijd. Na zijn introductie in 1895 had hij binnen vijftien jaar een belangrijke plaats verworven in het dagelijks leven. Deze verovering ging gepaard met een stroom van publicaties. Hoe het nieuwe fenomeen werd beschreven en bediscussieerd in Nederlandse publicaties van 1895 tot 1940 is het onderwerp van deze studie. Niet de films zelf staan daarin centraal, noch de filmkritiek of de ontvangst van de film bij het grote publiek. Natuurlijk staan veel publicaties wel in verband met de contemporaine filmvoorstellingen. Ieder hoofdstuk wordt daarom ingeleid met een globale schets over wat er in de Nederlandse bioscopen te zien was in de betreffende periode. Het filmaanbod bestond voor het overgrote deel uit buitenlandse producten die min of meer werden aangepast aan het Nederlandse publiek. Filmkritiek zoals we die vandaag de dag kennen, ontstond echter pas in het begin van de jaren twintig en dekt als term daarom de inhoud niet van de publicaties die in de periode daarvoor verschenen. Er is in een representatieve selectie van publicaties onderzocht hoe de berichtgeving over film in Nederland zich in de loop der tijd heeft ontwikkeld, dusdanig dat er een filmkritiek kon ontstaan. Het grote publiek dat dagelijks de bioscopen bezocht liet geen directe sporen na, behalve in tabellen van opbrengsten van recettes of in opmerkingen van verslaggevers. Het is dus moeilijk om uitspraken te doen over deze grootheid behalve zijdelings.

De eerste schrijvers over film konden uiteraard niet weten hoe spectaculair de film zich zou ontwikkelen. Honderd jaar later kunnen wij ons echter moeilijk een voorstelling maken van hun ervaringen met film, niet in het minst omdat daarover later de wildste verhalen de ronde deden. Alleen oude films zien, hetgeen dankzij actieve archieven zoals het Nederlands Filmmuseum mogelijk is, is niet genoeg om inzicht te krijgen in de cultuur waarvan deze films deel uit maakten. Zoals filmhistoricus Yuri Tsivian betoogt, zijn wij sterk geneigd normen en verworvenheden uit de latere filmcultuur terug te projecteren op oude films, producten die onder heel andere omstandigheden zijn gemaakt en die moesten beantwoorden aan geheel andere verwachtingen.¹ Wat voor de films geldt, geldt ook voor de commentaren en meningen van ooggetuigen uit het verleden: voor een goed begrip moeten we de context waarbinnen zij werden geschreven proberen te reconstrueren.

Er bestaat natuurlijk al heel veel literatuur over de geschiedenis van de film, maar vanuit de vertoning zoals onder andere in de bioscoop is deze geschiedenis nog nauwelijks geschreven, tenminste niet in de Nederlandse filmwetenschap. Honderd jaar na de introductie van de film, worden films uit de archieven bestudeerd vanuit zeer uiteenlopende invalshoeken, als curiosa, als historische documenten, als kunstwerken of als basismateriaal voor nieuwe films. Het traditione-

le filmhistorische onderzoek richt zich op het productieproces, de of de filmanalyse. Daarin wordt over het algemeen wel aandacht besteed aan de stilistische ontwikkeling van de film, maar nauwelijks aan de filmcultuur waarin hij functioneerde.² In de filmhistorische literatuur is de belangstelling voor de filmvertoning ontstaan door het onderzoek naar de vroege film dat vanaf de late jaren zeventig op gang kwam. Voordien werden films hoofdzakelijk als autonome 'ideale' tekst bestudeerd. Men zou het bestuderen van de film in de context van de voorstelling kunnen vergelijken met kunsthistorisch onderzoek naar het functioneren van kunstwerken 'in situ'.

Film als reproduceerbare maar efemere kunst kan echter in principe een onbegrensd aantal unieke voorstellingen genereren. Dat maakt van de voorstelling als onderzoeksproject zowel een theoretisch als een praktisch probleem waarvan de gevolgen niet te overzien zijn. In dit onderzoek zijn reconstructies van voorstellingen echter essentieel, omdat de bioscoop-praktijk deel uitmaakte van de filmbeleving van de schrijvende toeschouwer. Het maakt nogal verschil of een film werd gezien op de kermis, in een groot premiëretheater begeleid door een orkest, of in een achterafbioscoopje, opgeluisterd door een schmierende explicateur of piano-gejengel.

In recente historische en theoretische publicaties wordt gelukkig steeds meer aandacht besteed aan specifieke filmvoorstellingen.³ Ook de historische receptie van film is inmiddels een serieus onderwerp van onderzoek. Hierbij wordt enige afstand genomen van de film als onderzoeksobject en bijvoorbeeld meer gekeken naar de specifieke omgeving waarin hij werd vertoond en aanschouwd.⁴ De schrijvende toeschouwer en de culturele receptie van film en bioscoop staan bovendien centraal in een aantal onderzoeken.⁵

Uit deze onderzoeken blijkt hoe film werd gewaardeerd in verschillende kringen en hoe film werd beschouwd ten opzichte van andere culturele uitingen, zoals beeldende kunst, toneel en literatuur: essentiële zaken, die de ontwikkeling van de film mede hebben bepaald. Onderzoek naar receptie beperkt zich niet tot de theorie of tot de praktijk van besprekingen van bepaalde films. In verband met het laatste onderschrijf ik volledig de stelling van Tsivian: 'It is scarcely worth discussing the evolution of film discourse if we think of discourse restricted to the films themselves.'⁶

Schrijvers definiëerden de films die zij zagen uiteraard naar hun maatstaven, in een voor hen vertrouwde context. Voor de Tweede Wereldoorlog bestond deze context voor een belangrijk deel uit opvattingen en discussies over kunst in het algemeen. De Nederlandse situatie is in dit opzicht niet uniek, maar vrijwel nergens hebben algemeen heersende kunstopvattingen zo lang invloed kunnen uitoefenen op de waardering van de film. In feite spookt de vraag of film beschouwd kan worden als kunst nog steeds rond in de huidige filmkritiek. De ontvangst van de film in Nederland is evenmin los te zien van contemporaine kunstopvattingen die het belangrijkste kader vormden voor Nederlandse schrijvers over film en bioscoop. Omdat hun posities voornamelijk hierdoor werden bepaald, concentreert mijn onderzoek zich vooral op publicaties waarin opvattingen worden verwoord over film als kunst. Verschillende motivaties en argumentaties om film met kunst in verband te brengen, zowel in positieve als in negatieve zin, zullen worden belicht.

Om alvast een voorbeeld uit het onderzoek aan te halen: in de jaren tien werd

film zowel door producenten als opinieleiders nadrukkelijk met kunst vergeleken.⁷ Een apart genre was de Europese kunstfilm, waarbij vol overgave gebruik werd gemaakt van conventies uit de schilderkunst, het toneel en de literatuur. Zoals recent is aangetoond door Corinna Müller, maakten deze kunstfilms deel uit van een uitgekende commerciële strategie.⁸ Zij werden doelbewust als kunst gepropageerd, zowel om de reputatie van de cinema te verbeteren als om het film- en bioscoopbedrijf volledig te kunnen reorganiseren, zoals uitgebreid besproken zal worden in het eerste deel van deze studie. De grote doorbraak van film en bioscoop in het dagelijks leven werd echter tegelijkertijd bewerkstelligd door een hausse in sensatiefilms zoals *DE BLANKE SLAVIN* en *ZIGOMAR CONTRA NICK CARTER*. In deze omstandigheden waren film en kunst voor de culturele elite onverenigbare grootheden. Zij werden beschouwd als elkaars tegenpolen: film als commercieel en zelfs gevaarlijk mechanisch amusement, tegenover kunst als de meest verheven expressie van de mens. Ter verdediging van de kunst werden film en bioscoop veroordeeld, hoe goed sommige kunstfilms ook mochten zijn. Hoe intensiever de pogingen van het film- en bioscoopbedrijf om film als kunst te propageren, hoe groter het verzet van de culturele elite. Film en kunst waren in de jaren tien 'polarising issues' - dit begrip is afkomstig van de kunsthistoricus Ernst H. Gombrich en zal later nader worden toegelicht.

De publicaties uit de jaren tien geven tegenstrijdige informatie. Hoewel zij die in groten getale voor hun plezier naar film kwamen kijken zelden over hun ervaringen schreven, was het massale bioscoopbezoek (de bioscoopkoorts) het belangrijkste argument in de strijd tegen de bioscoop. In tal van publicaties kreeg de invloed van de film die het publiek werd toegedicht dus een belangrijke rol. Het grote publiek werd veelal voorgesteld als (potentieel) slachtoffer vooral als het kinderen en arbeiders betrof. Producenten en bioscopeigenaren verhulden in hun berichtgeving daarentegen de commerciële drijfveren graag met het argument dat film kunst was.

Deel 1 van deze studie gaat grotendeels over de tegenstelling film en kunst. Aanvankelijk werd vooral de bioscoop veroordeeld als een zedebedervende gelegenheid, maar al snel werd ook het medium film op zich gezien als een bron van cultureel verval. Volgens die opvatting was film een eeuwige herhaling van het tijdelijke, en zodoende het tegendeel van kunst die eeuwige waarden symboliseerde. Door de snelheid waarmee de bewegende beelden elkaar afwisselden, konden zij nooit een diepe indruk maken. Film werd daarom beschouwd als 'afstompend' tijdverdrijf, in tegenstelling tot echte kunst die een verrijkende ervaring verschaft. In de jaren twintig, behandeld in deel 2, veranderde het productie- en distributie beleid van het internationale film- en bioscoopbedrijf en werd in de vakpers de nadruk verlegd van artistieke waarden naar amusementswaarde. In dezelfde periode groeide echter onder jonge intellectuelen de bereidheid om althans een deel van de film als kunst te aanvaarden. Film werd door sommigen zelfs als de nieuwe kunst gepresenteerd. Zij institutionaliseerden filmkritiek als een reguliere vorm van kunstkritiek, aanvankelijk in tijdschriften en filmbladen, maar later ook in landelijke dagbladen. De discussies werden door deze ontwikkelingen niet minder gecompliceerd. De film veranderde nogal vaak van gedaante tot in de jaren dertig geluids- en kleurenfilms de nieuwe standaard werden die tot op heden geldig is. Ook de kunstopvattingen veranderden. Als gevolg van deze veranderingen moesten de moeizaam geformuleerde opvattingen

gen over film als kunst steeds worden bijgesteld.

Met de komst van de geluidsfilm werd een nieuw fenomeen geïntroduceerd, waarop de oude criteria nauwelijks meer van toepassing waren. In plaats van het beeldvlak of het ritme werd, na de komst van de geluidsfilm, het verhaal of de inhoud de bepalende factor in de meeste filmkritiek. 'Kunst' werd niet meer als de meest relevante classificatie voor film beschouwd en het begrip verdween naar de marge van de filmkritiek. In de jaren dertig polariseerden de opvattingen over film als kunst tot opvattingen over film als film en tot die over film als gemeenschapskunst.

Materiaal en problematiek

Hoewel een kunstopvatting alle kunsten omvat, had men in de periode van de zwijgende film meer oog voor het beeldvlak en de film als visuele kunst dan voor het narratieve element. In de filmgeschiedschrijving wordt echter steeds de nadruk gelegd op de ontwikkeling van film als vertellende kunst, als literaire kunst eigenlijk, en de visuele kwaliteit blijft daaraan ondergeschikt. Dit is een uitgangspunt dat pas kon ontstaan na de introductie van de geluidsfilm, toen de aandacht voor de vorm verschoof naar die voor de compositie van het verhaal. In de kunsthistorische wetenschap staat aandacht voor het beeld voorop: de fascinatie voor het filmbeeld van de eerste schrijvers over film past dus meer op haar terrein dan op dat van de literatuurgeschiedenis. De introductie van een nieuw fenomeen als kunst en een nieuwe kunst is voor de kunstgeschiedenis voorts van belang vanwege de kunstopvattingen die impliciet of expliciet naar voren komen in het publieke debat dat met dit proces gepaard gaat. Deze opvattingen zeggen meer over de beschouwer en diens algemeen idee van kunst dan over film. Hoewel opvattingen van kunstenaars en kunstcritici via correspondenties en kritieken bekend zijn, zijn uitspraken over kunst buiten deze 'inner circle' relatief zeldzaam. Geconfronteerd met film spraken velen zich min of meer gedwongen uit over kunst, om film af te wijzen of te accepteren. Afhankelijk van de positie van de beschouwer waren deze reacties, die ontstonden in het cultureel-maatschappelijk spanningsveld tussen traditie en modernisering, heel verschillend en daardoor ontstaat er een breed scala. Deze baaiert van opvattingen over film als kunst in Nederland tussen 1895 en 1940 vormt dus zoals gezegd het centrale onderwerp van deze historische studie. Veranderingen in waardering voor film worden beschreven in samenhang met ontwikkelingen binnen het medium en daarbuiten.

Het onderzoek behelsde in eerste instantie het verzamelen van een corpus in Nederland gepubliceerde teksten over film als kunst. Uit de inventarisatie van het bronnenmateriaal bleek waar de specifieke belangstelling voor film ontstond en welke vormen deze aannam. Vanaf 1912 nam de stroom publicaties over film en bioscoop explosief toe en al snel bleek dat de pers over de hele linie niet meer om de film heenkon. In het debat over film kwamen in de loop der tijd steeds meer nuances. Aanvankelijk dekten de termen kinematografie en bioscoop zowel de opname- en projectietechniek als de plaats van vertoning. Vanaf de jaren tien schreef men over de film én de bioscoop als over twee verschillende zaken. Het onderscheid tussen bioscoopfilm en filmkunst werd in de jaren twintig expliciet gemaakt.

De aard van de verzamelde publicaties is zeer divers: van korte kranteberichten en notities in tijdschriften van amateur-fotografen uit 1895 tot de tien-delige reeks *Monografieën van de filmkunst* uit 1931, en van brochures over de Schoolbioscoop tot speciale filmnummers van tijdschriften. Uitspraken over film als kunst in boeken, vakbladen van het film- en bioscoopbedrijf, filmbladen, literaire tijdschriften en filmrubrieken in opiniebladen en kranten, vormen de omvangrijke basis van dit onderzoek. Filmbesprekingen die zich alleen uitspreken over een bepaalde film of waarin de schrijver slechts eerder geuite opvattingen over film als kunst herhaalde, zijn buiten beschouwing gelaten omdat ze in dit onderzoek niet relevant zijn.

Hoewel het niet in de eerste plaats gaat om de films, was het bekijken van zoveel mogelijk films uit de betreffende periodes van essentieel belang voor het onderzoek. Voorstellingen, studiedagen en workshops in het Nederlands Filmmuseum en vier bezoeken aan *Le Giornate del Cinema Muto* die jaarlijks in Pordenone worden gehouden, boden daartoe een unieke gelegenheid. De films in de contemporaine teksten werden minder abstract en er kon beter uit de teksten worden afgeleid waar de schrijvers het over hadden. Tijdens het zien van films wordt niet alleen duidelijker wat schrijvers er over opmerkten, maar ook wat zij over het hoofd zagen of weglieten uit hun verslagen.

Elk hoofdstuk begint met een beschrijving van de veranderingen in de Nederlandse film- en bioscooppraktijk. Wat was waar te zien en hoe werden de films vertoond? In deze beschrijvingen van de bioscoopcultuur is niet gestreefd naar volledigheid, maar wel naar een reconstructie van de voornaamste veranderingen in de filmvertoning. Daarna volgt een uitgebreide analyse van de verschillende opvattingen over film als kunst in de desbetreffende periode. De discussie in Nederland wordt vervolgens vergeleken met die in het buitenland, voor zover dat althans mogelijk is op basis van de bestaande filmhistorische literatuur. Eigen bronnenonderzoek zou daarvoor te ver voeren. In de eerste twee hoofdstukken worden vergelijkingen gemaakt met discussies in Duitsland, Frankrijk, Rusland en de Verenigde Staten. In de overige hoofdstukken beperk ik mij tot Duitsland en Frankrijk, zowel om logistieke redenen als vanwege de doorslaggevende invloed die de Duitse en Franse discussies hadden op de meningsvorming in Nederland. Het 'draagbaar archief', zoals Richard Abel zelf zijn bronnenpublicatie *French Film Theory and Criticism. A History/Anthology* noemt en de uitvoerige studie van Sabine Hake, *The Cinema's Third Machine. Writing on film in Germany 1907-1933*, zijn met betrekking tot de buitenlandse discussies mijn meest geraadpleegde bronnen.

Zowel het eerste als het tweede deel bestaat uit drie hoofdstukken. In het eerste deel staan de reacties op de komst van de film, de bioscoop en de opvattingen binnen het bioscoopbedrijf over film als kunst centraal. Het tweede deel behandelt de filmkritiek die ontstond uit de erkenning van de film als kunst in de jaren twintig en de reacties daarop vanuit het bioscoopbedrijf.

Het perspectief van The Logic of Vanity Fair

In zijn klassieke essay: 'The Logic of Vanity Fair' uit 1965, introduceerde de kunsthistoricus Ernst H. Gombrich de term 'logic of a situation' in de kunstgeschiedenis.⁹ Het essay, waarvan de ondertitel luidt: 'Alternatives to Historicism in the

study of Fashions, Style and Taste' bleek een verhelderende invalshoek te bieden op de problematiek van het onderzoek. Al wordt over film geen woord gezegd, de verschillende mechanismen die Gombrich beschrijft en verduidelijkt met voorbeelden uit de literatuur- en de kunstgeschiedenis, zijn evengoed te herkennen in discussies over film als kunst. Gombrich heeft zijn opvattingen over veranderingen in mode, stijl en smaak ontleend aan het begrippenapparaat van de wetenschapsfilosoof Karl Popper. In het economisch voorbeeld, de 'Money Illusion', gaat Popper uit van een model van volledig rationeel individueel handelen van mensen waartegen het daadwerkelijke gedrag in een gegeven situatie wordt afgezet. Hierdoor komen irrationele en onbedoelde effecten van individueel handelen aan het licht, die hij duidt als de logica van een bepaalde situatie.¹⁰ In Poppers betoog heeft bovendien elke afwijking van de norm consequenties voor die norm: het breken van de regels genereert onvermijdelijk nieuwe regels, waar ook weer van zal worden afgeweken en waardoor veranderingen ontstaan.

In 'The Logic of Vanity Fair', beschrijft Gombrich de mechanismen ('the logics') die optreden wanneer een nieuwe mode of stijl wordt gecreëerd die afwijkt van de norm. Vertegenwoordigers van bestaande modes of stijlen houden aanvankelijk vast aan de traditie en reageren door het nieuwe af te wijzen. Wanneer het nieuwe dermate aantrekkelijk is dat enkele invloedrijke figuren omgaan, zal er al snel een groep volgelingen ontstaan en zijn de veranderingen in mode, stijl en smaak succesvol. Het nieuwe wordt geaccepteerd totdat er weer iets nieuws wordt geïntroduceerd, althans in een kapitalistische maatschappij ('Vanity Fair'): 'What characterizes the situation on Vanity Fair is rather the fluidity of the game "Watch me" that may be characteristic of Open Societies.' Hierdoor zijn modes (en kunst- en filmstijlen) steeds overgeleverd aan onvoorspelbare veranderingen in smaak en vraag. Het spel 'Watch me' is bij uitstek van toepassing op de Vanity Fair van de film. Het succes van de commerciële filmindustrie werd geheel bepaald door de aantrekkingskracht die het product uitoefende op het publiek. Binnen de beperkingen van die situatie waren talent, originaliteit, vakmanschap en creativiteit van essentieel belang om het spel 'watch me' goed te kunnen spelen. Ontroering, plezier en esthetische ervaring bleken de peilers van het succes van de cinema. Afwijken van het bestaande, iets nieuws brengen om tegemoet te komen aan de verwachtingen van toeschouwers waren kernvoorwaarden voor film. Film was echter niet zo succesvol omdat hij radicaal nieuw was maar een nieuwe techniek met herkenbare beelden en verhalen wist te combineren. Deze formule bestond vanaf de eerste jaren van de film en ontstond op de kermis en in het variété waar het motto: nieuw, nieuwer, nieuwst, de toon aangaf in een eveneens vertrouwde context.

Waardering en afwijzing van de film als kunst werd niet alleen door de films zelf bepaald. De ontvangst van de film werd aanvankelijk gedomineerd door culturele conventies waarin geen plaats was voor de film. Film was echter tevens een voortzetting van de traditie in een nieuwe techniek tegenover de moderne abstracte kunst die nieuwe beelden in traditionele kunstvormen nastreefde. Zowel door de verdedigers van de kunst als die van de film, werden film en kunst beschouwd als tegenpolen ('polarising issues'): 'What should interest the historian who tries to track down these changes is to observe the polarising issues in *statu nascendi*', schrijft Gombrich.¹¹

De kunstsociologische begrippen van Pierre Bourdieu, zoals habitus, veld en

kapitaal en de term 'artworld' zoals gebruikt door Howard Becker, verduidelijken aspecten waarop Gombrich nauwelijks in gaat, maar die goed in zijn theoretisch kader passen.¹² Zo bleek Bourdieu's nadruk op het perspectief van de waarnemer een essentieel gegeven bij het gebruik van ooggetuigenverslagen en andere schriftelijke bronnen met betrekking tot een historische situatie. Bourdieu nam deze positie als uitgangspunt in zijn theorie over 'La Distinction'; hij stelt dat de waarnemer grotendeels beïnvloed wordt door zijn specifieke achtergrond, waarbij factoren als levensovertuiging, geslacht, ras en klasse van invloed zijn. Hij onderscheidt twee tegengestelde bewegingen in de samenleving: 'In contrast to upwardly mobile individuals or groups, "commoners" of birth or culture who have their future, i.e., their being, before them, individuals or groups in decline endlessly reinvent the discourse of all aristocracies, essentialist faith in the eternity of natures, celebrations of tradition and all the past, the cult of history and its rituals, because the best they can expect from the future is the return of the old order, from which they expect the restoration of their social being.'¹³ Dat wil echter niet zeggen dat opvattingen er uitsluitend door worden bepaald, zoals vaak deterministisch en omwille van de theoretische helderheid wordt gesteld.

Gombrich legt juist de nadruk op het feit dat binnen de beperkingen van een situatie altijd een individuele keuzevrijheid bestaat. Die keuze kan worden herleid tot afwijken of conformeren aan de norm. Publiceren is handelen in een specifieke situatie, waarin de schrijver positie kiest. In deze studie tonen voorbeelden uit het verleden dat over dezelfde film zeer uiteenlopende opvattingen bestonden. Zij vormden een meerstemmig koor, veroorzaakt door zowel institutionele als persoonlijke subjectiviteit.

'Logic of situation' is ooit door Popper bedoeld als een alternatief voor het Hegeliaanse en Marxistische historicisme waarin met het begrip 'Zeitgeist' de loop der dingen achteraf worden verklaard. Gombrich geeft als voorbeeld de benadering van de gothische kathedraal: in de Zeitgeist-opvatting is deze een uitdrukking van de spirituele gesteldheid van de Middeleeuwen die er alleen zo en niet anders kon hebben uitgezien. Gombrichs visie gaat van precies het tegenovergestelde uit: de kathedraalbouwers zijn door processen van 'trial and error', imitatie, emulatie en het overtreffen van collegae gekomen tot verschillende kathedraal. Film, meer dan eens de kathedraal van de twintigste eeuw genoemd, wordt door filmtheoretici wel beschouwd als de ultieme uiting van de moderne Zeitgeist. Dit idee ontstond in retrospectief in de late jaren tien, toen de film al veel gedaanteverwisselingen had ondergaan.

In 1895 dachten de pioniers een rage te ontketenen die het echter evenals de Röntgenfotografie als variété-act hoogstens een jaar zou uithouden. In die jaren dacht niemand dat fictie op den duur veel succesvoller zou zijn dan non-fictie. Ook na de jaren tien moesten verwachtingen steeds worden bijgesteld: wie had er bijvoorbeeld eind jaren twintig veel vertrouwen in de geluidsfilm? De Amerikaanse producenten in ieder geval niet en ook de Nederlandse bioscoopexploitanten keken de eerste jaren de kat uit de boom. Een paar Nederlandse paters droomden zich echter een prachtige toekomst met door Rome gesubsidieerde Europese katholieke geluidsfilm. Een avontuur dat op een fiasco uitliep, zoals Karel Dibbets in zijn dissertatie heeft beschreven.¹⁴ De geschiedenis verloopt vanuit het perspectief van een toenmalig heden niet gestroomlijnd maar grillig. De toekomst van het nieuwe medium bleek keer op keer niet te voorspellen.

Natuurlijk kan achteraf alles op het conto worden geschreven van de tijdgeest: 'het is zo gelopen omdat het zo lopen moest'. Kijkt men nauwkeuriger naar bepaalde historische situaties *in status nascendi* en tegen de achtergrond van verwachtingen die toen leefden, dan zijn veel ontwikkelingen helemaal niet zo vanzelfsprekend. Gombrichs kader is daarom buitengewoon bruikbaar bij het beschrijven van veranderingen in een historisch perspectief.

Stijl en smaak zijn aan tijd en plaats gebonden en aan veranderingen onderhevig. Juist omdat Gombrich uitgaat van veranderingen in plaats van een status quo, is zijn theorie waardevol bij de bestudering van de alleszins dynamische ontwikkeling van de film en de discussies hierover. Een belangrijk uitgangspunt in het begrip 'logic of situation' is zoals gezegd, dat mensen zich rationeel gedragen en hun keuzes maken binnen de beperkingen van hun situatie. Keuzes die achteraf beschouwd echter lang niet zo rationeel lijken. Fundamenteel in deze studie is het besef, dat iedere toeschouwer film beschouwt en interpreteert vanuit zijn eigen situatie. Elke traditie, maar ook iedere vernieuwing heeft een eigen aanhang met ieder hun eigen vooroordelen. De negatieve houding in elitaire Nederlandse filmkringen tegenover Amerikaanse film spreekt in dit verband boekdelen. Binnen een specifieke situatie hanteren filmkijkers dus bepaalde normen, waar ze van af kunnen wijken of zich juist aan kunnen conformeren, afhankelijk van hun keuze in een bepaalde positie ('habitus', volgens Bourdieu). Zich afzetten tegen een norm is moeilijker dan zich eraan conformeren en het is daarom logisch dat een moeizaam gevestigde traditie zich verzet tegen het nieuwe, vooral als er emoties in het spel zijn. 'Kunst' als traditioneel 'symbolisch kapitaal' (Bourdieu), diende rond 1900 meerdere doelen en was een metafoor voor bepaalde waarden waaraan zeer werd gehecht, niet alleen door oude elites maar ook door nieuwe, geëmancipeerde groepen, zoals de socialisten.

Veranderingen aanbrengen in een consensus over symbolisch goed, is veel moeilijker dan het introduceren van een nieuwe techniek. Met de 'levende fotografie' als nieuwe fotografische techniek had niemand moeite: de paus, de tsaar, keizers, koninginnen en hun hofhoudingen lieten zich graag op film zetten. Zodra de film zich echter manifesteerde op het terrein van de kunst en de daarbij behorende erkenning verlangde stuitte hij op groot verzet. De verdedigers van de kunst schermde met hun kunstopvattingen en gebruikten haast religieuze bewoordingen als 'eerbied' en 'troost' om de kunst te beschermen tegen de invloed van de triviale film. Behoorde men tot de groep van 'bioscoopbestrijders', dan was het in de jaren tien onmogelijk om zonder voorbehoud ook maar een woord ten gunste van de film te bezigen. Men 'mocht' niet van film houden, als men zichzelf als kunstminnend beschouwde. Als men stiekem wel ging, werden film en bioscoop (als betrof het een bezoek aan een bordeel) des te feller veroordeeld. Thomas Elsaesser schreef in verband met Duitse kluchten over deze dubbele moraal: 'No other cinema [...] faced as hostile an educated public as the German cinema.'¹⁵ De nooit ontbrekende verontschuldigen in de aanhef van serieuze artikelen over film uit de jaren tien, zijn uitingen van een soortgelijke tegenstrijdige gesteldheid waaruit blijkt dat de schrijvers als de dood waren om beticht te worden van slechte smaak. Gombrich schrijft over deze houding, die volgens hem is terug te voeren op groepsgedrag: 'The more seriously art is taken by any group, the more adept will it be in such brainwashing; for the enjoy of the wrong thing in such a circle is like worshipping false gods.'¹⁶

Ook later, toen film onder bepaalde voorwaarden wel als kunst werd aanvaard, bleven taboes gelden. 'Commercieel' is vanaf de jaren twintig een sleutelbegrip in discussies over film, met een zware ideologische lading. 'Commercieel' was, en is nog steeds, de slechte tegenpool van het 'ideële', het goede. Met de artistieke waarde van films hebben beide in principe niets te maken. Dat neemt niet weg dat film door zijn mechanische vermenigvuldiging en commerciële aard wel degelijk als inflatie van kunst kan worden beschouwd, zoals Walter Benjamin in de jaren dertig al theoretiseert in zijn essay: 'Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit'.¹⁷ Gombrich signaleert het inflatiemechanisme in de taal: 'For it is clear that competition for attention can lead to the unintended consequence of simply lowering the value of what you have been doing before.'¹⁸ Bij de film deed het zich al enkele jaren na zijn introductie voor: binnen de formule van het variété ontwikkelde film zich razendsnel als commerciële attractie maar kreeg door de verandering van betekenis en functie nooit meer zo'n wetenschappelijke status als bij zijn introductie als nieuwe fotografische techniek. De paradox van de film is dat deze inflatie voorafging aan, en onontbeerlijk was voor, zijn successen.

Het inflatie-effect gold zowel voor het conservatieve verzet tegen film en bioscoop als voor de verdediging van de filmkunst. Eind jaren twintig trokken jongere intellectuelen zich van dit elitaire verzet weinig meer aan en zij zagen in enkele films een voorbode van een volwaardige kunstvorm. Hoewel de filmkritiek zich daarna een vaste plaats verwierf in de pers, zou de filmkritiek door de komst van de geluidsfilm weer danig veranderen. De strijdkreet 'film is kunst' waarmee zij haar plek had veroverd, verdween meer en meer naar de achtergrond.

Situational logic van het onderzoek

In de Nederlandse historische literatuur over film en bioscoop is de tegenstelling tussen film en kunst wel vaak opgevoerd, maar niet of nauwelijks ter discussie gesteld.¹⁹ In de geschiedschrijving werden van het meerstemmig koor maar een paar stemmen opgenomen en achteraf tot norm verheven. Zo wordt het tijdschrift *Filmliga* beschouwd als norm voor de filmkritiek in de jaren twintig. Vergeten wordt dat *Het Vaderland* vanaf 1923 een capabale filmcriticus, Luc. Willink, in dienst had en dat bovendien de weekbladen *De Rolprent* en *Cinema en Theater* tegelijkertijd verschenen. Eveneens beseft men onvoldoende dat de geschiedenis van de film in Nederland in eerste instantie is geschreven door voormalige leden van de *Filmliga*, zoals ook Geoffrey Donaldson en Michel Hommel constateren.²⁰ De tegenpolen filmkunst versus commercieel bioscoopamusement, werden in de jaren twintig binnen de filmkritiek geformuleerd. De filmkunst was Europees, de commerciële film Amerikaans. Deze scheiding tussen film en filmkunst werd eveneens doorgevoerd in het wetenschappelijk onderzoek naar film en bioscoop. De bioscoop werd bedrijfseconomisch onderzocht door historici, zonder dat over de films of kunst werd gesproken, de avant-gardefilm uit de jaren twintig werd door kunsthistorici bestudeerd. Door de internationale roem van de cineast Joris Ivens en onderzoek naar De Nederlandsche *Filmliga* en haar maandblad *Filmliga*, zijn onderzoeksresultaten opgenomen in historische en kunsthistorische publica-

ties, zoals de tentoonstellingscatalogus *Film en Beeldende Kunst* uit 1978 en de facsimile herdruk van het tijdschrift *Filmliga 1927-1931* uit 1983.²¹

De geschiedenis van de opvattingen over film als kunst heeft zich tot nog toe beperkt tot intellectuele filmkritiek. De opvattingen van belangrijke groepen betrokkenen, bijvoorbeeld de mensen die werkzaam waren in het bioscoopbedrijf en de schrijvers in populaire bladen, vielen daarbuiten. Brederoo noemde in verband met de *Filmliga* bijvoorbeeld wel de ideeën van Theo van Doesburg over film, gepubliceerd in *De Stijl*, maar besteedde geen aandacht aan de publicaties van het bioscoopbedrijf. De filmtheorie van Menno ter Braak is nog steeds (of opnieuw) onderwerp van onderzoek, en ook de kritieken van Jordaan werden onderzocht in afstudeerscripties.²² Net als het onderzoek naar de Bioscoopwet, de Rijks Filmkeuring en de rol van de verzuiling, betreft het onderzoeksprojecten die het doen en laten van culturele elites of bepaalde partijen bestuderen.²³

De historische werkelijkheid was oneindig veel rijker: er bestond - en bestaan - een enorme film- en bioscoopcultuur waarvan de *Filmliga* en *De Uitkijk* slechts een klein deel uitmaken. Behalve die van de culturele elite, bestonden er tal van andere opvattingen over film en kunst. Het bestuderen van de bioscoopcultuur in zijn geheel sluit aan bij een nieuwe richting in de filmwetenschappen, de zogenoemde *New Film History*. Ideeën over film als kunst zijn voor de filmwetenschap echter een precair onderwerp. Zoals ideeën over film als kunst ooit de filmkritiek hebben geïnstitutionaliseerd, zo hebben ze tevens de basis gelegd voor de filmwetenschap en haar plaats gelegitimeerd binnen de Letterenfaculteiten. De filmwetenschap heeft zich sindsdien in allerlei richtingen van de kunst af ontwikkeld. In eerste instantie klinkt een onderzoek naar 'opvattingen over film als kunst' veel filmwetenschappers dus heel ouderwets in de oren, om niet te zeggen als een soort terug naar af. De titel van deze studie 'Film als kunst' refereert natuurlijk aan Rudolf Arnheims standaardwerk *Film als Kunst* uit 1932. Het onderzoek bouwt echter niet voort op de ideeën van Arnheim, doch tracht de 'polarising issues' film en kunst te bestuderen vanuit de historische context. Het uitgangspunt van dit onderzoek is niet filmtheoretisch of filmhistorisch maar historisch met een kunstsociologische accent. Voor het begrip van deze studie is het van belang om het verschil tussen deze invalshoeken te benadrukken.

Het hier gepresenteerde onderzoek is niet filmhistorisch, in de zin dat het films als onderwerp van onderzoek heeft, en ook niet filmtheoretisch in de zin dat het film wil verklaren.²⁴ De reconstructies van filmvertoningen en de bioscooppraktijk waarmee ieder hoofdstuk wordt ingeleid waren echter niet mogelijk geweest zonder de recente onderzoeken die zijn verricht naar lokale bioscopen en filmvertoningen in Nederland.²⁵ Hoewel het onderzoek veel te danken heeft aan de resultaten van de nieuwe filmgeschiedschrijving, heeft het een andere invalshoek. Deze studie gaat niet in de eerste plaats over films of over filmvertoningen, maar over discussies over het nieuwe medium als potentiële kunstvorm. Het onderzoek is echter ook niet strikt kunsthistorisch of kunsttheoretisch van aard. Hoewel talrijke verrassingen het onderzoek zeer de moeite waard maakten, richt het zich in de eerste plaats op gepubliceerde teksten over film en bioscoop, ofwel veel - maar lang niet alles - over 'pulpliterature on pulpfilms', zoals een echte filmwetenschapper het medelijdend samenvatte. Al is het geen *New Film History* in de strikte zin van het woord, deze studie pretendeert wel de filmgeschiedschrijving op bepaalde punten te herzien. Zoals gezegd werd de filmgeschiedenis

lange tijd gedomineerd door een stelsel van normen en waarden dat zijn oorsprong vindt in de opvattingen over film als kunst. De nieuwe filmhistorici hebben zich weliswaar tegen dit stelsel verzet, maar dat betekent niet dat zij zich eraan hebben onttrokken. De grondslagen van de filmgeschiedschrijving zelf werden immers tot op heden niet of nauwelijks onderzocht.

Richard Abels bronnenpublicatie, *French Film Theory and Criticism 1907-1939*, bevat waardevolle herontdekte teksten van filmtheoretici. Naar aanleiding hiervan nuanceert Abel het debat op tal van punten, maar hij blijft binnen het intellectuele kader.²⁶ In de kunsthistorische dissertatie van David Bordwell worden zowel filmtheoretische als culturele factoren in een historische context onderzocht.²⁷ Door de filmstijl van de Franse impressionistische film te onderzoeken in relatie met het culturele klimaat waarin de films werden gemaakt, zet hij een kanttekening bij de a-historische vanzelfsprekendheid waarmee de klassieke filmgeschiedschrijving filmkunst behandelt. Tegelijkertijd beperkt deze studie zich tot een binnen de filmgeschiedenis gecanoniseerde stijl en stelt het bestaan van deze stijl zelf niet ter discussie.

Een ander uiterste binnen de filmwetenschap vormt de onderzoekstraditie die voortbouwt op het gedachtengoed van de Frankfurter Schule, met name dat van Walter Benjamin. Hierin wordt de cinema behandeld als een aspect van 'moderniteit' en worden films niet beschouwd als autonome kunstwerken. Film en bioscoop werden in de Duitse teksten die Sabine Hake en anderen voor haar, zoals Anton Kaes, Fritz Güttinger, Heinz Heller en Helmut Diederichs onder de loep hebben genomen, gezien als moderne massacultuur, die op zichzelf niet waardevol is en eerder een bedreiging vormt voor culturele waarden.²⁸ Zij concentreren zich voornamelijk op de intellectuele ideeën over film, waarin film als kunst slechts zijdelings belicht wordt en films bovendien nauwelijks een rol spelen. Sabine Hake beperkt zich in haar onderzoek naar publicaties over film in Duitsland niet tot de filmhistorische context. De intellectuele ideeënvorming wordt daarentegen als een op zichzelf staand cultureel verschijnsel onderzocht zonder het verband met de vertoonde films te leggen. In het nawoord van *The Cinema's Third Machine. Writing on Film in Germany 1907-1933* schrijft zij: 'Writing, however, through the power of imagination, also makes possible the representation of concerns absent or excluded from the cinematic spectacle. [...] Early German film theory and criticism demonstrate exemplarily how writing about film/cinema established a context for coming to terms with modern mass culture and its new paradigms of interpretation.'²⁹ Deze geschiedschrijving behoort evenals de Weimar-filosofen en hun *Modernität*-debat tot een academische traditie die nauwelijks in Nederland bestaat.

Nederland heeft een heel andere geschiedenis en intellectuele traditie als Duitsland. Men benaderde film in Nederland vanuit een heel andere 'logic of situation' en ook de geschiedenis daarvan wordt in dit onderzoek anders benaderd. Hoewel in Nederland niet uitsluitend over film werd geschreven als kunstvorm, is de concentratie op opvattingen over film als kunst binnen de Nederlandse situatie gerechtvaardigd. 'Kunst' was hier niet verdacht zoals in Duitsland, waar kunst werd geassocieerd met de oude wereld die verantwoordelijk werd gesteld voor het failliet van Europa in de Eerste Wereldoorlog. Kunst kon zodoende het kernbegrip blijven waar vrijwel alle meningen en discussies over film om draaiden. Nederlandse schrijvers over film zoals Mr. A. de Graaf,

Max van Wesel, N.H. Wolf, Simon B. Stokvis en filmcritici zoals L.J. Jordaan, Menno ter Braak en A. van Domburg waren exponenten van de typisch Nederlandse omstandigheden. Omstandigheden die bepaald werden door een burgerlijk beschaafd klimaat waarin veranderingen niet schoksgewijs maar geleidelijk plaatsvonden in een verzuilde cultuur. In dat klimaat werden bovendien geen revolutie of Eerste Wereldoorlog aan den lijve ondervonden.

Interessante en amusante attracties, 1895-1907

De gebroeders Auguste en Louis Lumière en Thomas Edison meenden met hun uitvinding slechts een nieuwe fotografische techniek te hebben geïntroduceerd. De gebroeders Max en Emil Skladanowsky, Edison's assistent William K. L. Dickson en Georges Méliès zagen heel andere mogelijkheden: de film als amusement. Vooral zo zou de film inderdaad wereldwijde bekendheid krijgen.

Om latere ontwikkelingen in de meningsvorming over film als kunst te kunnen begrijpen is aandacht voor de Nederlandse reacties op de introductie van de film en de filmvoorstellingen in de eerste tien jaar onontbeerlijk. De belangrijkste ontwikkeling in deze jaren is de verschuiving in benadering van de film: van een nieuwe techniek of wetenschappelijke uitvinding naar amusement. De vroegste Nederlandse vermeldingen van film zijn verzameld uit dagbladen, algemene populairwetenschappelijke bladen en specialistische tijdschriften over fotografie. Daarbij bevatten bestaande studies over de komst van de film in Nederland reeds een schat aan informatie.¹ Het hier gereconstrueerde beeld van filmvertoningen en reacties is niettemin noodgedwongen fragmentarisch en dient vooral om inzicht te verschaffen in de verschillende manieren waarop films in Nederland zijn gepresenteerd en beschouwd. Vooral drie recente studies van vooraanstaande filmhistorici zijn een belangrijke bron van inspiratie geweest.

Tom Gunning introduceerde in 1986 de term 'cinema of attractions' om het onderscheid aan te scherpen tussen de vroege film tot 1907 en de latere narratieve film.² Volgens hem zijn de eerste films direct gericht op het publiek, zowel in het presenteren van de werking van de techniek als in het tonen van letterlijk alles wat er voor de lens kwam. Hij noemt de vroege film daarom exhibitionistisch van aard. Over de positie van de toeschouwer schrijft Gunning: 'Every change in film history implies a change in its address to the spectator, and each period constructs its spectator in a new way.'³ Desalniettemin concentreert Gunning zich voornamelijk op de films zelf, zonder hierbij de context waarin ze vertoond werden te betrekken.

De historische context vormt juist het hoofdonderwerp van het onderzoek van Yuri Tsivian naar de culturele receptie van de vroege film in Rusland. Zijn analyses van opmerkingen over film en bioscoop in Russische literatuur doen de ervaringen van historische filmkijkers herleven. Het gaat hier wel om een specifieke groep kijkers, namelijk schrijvers van literatuur.⁴ Tsivian benadrukt dat iets nieuws nooit begrepen kan worden zonder dat het gekoppeld wordt aan iets bekends. Omdat cultureel geconditioneerde verwachtingspatronen, de zogenaamde 'tropes of reception', in hoge mate bepaalden hoe films werden gewaardeerd, is het van cruciaal belang juist deze te bestuderen. In Tsivians semiotiek van de cinema is de diversiteit aan filmervaringen en interpretaties tot 1920 belangrijker dan de chronologie van veranderingen in kijkervaring. De gedetailleerde filmhistorische studies van Charles Musser geven daarentegen een beter

inzicht in de volgorde van ontwikkelingen. Musser richt zich meer op de praktische samenhang van productie, vertoning en receptie van films. Hij beschrijft de respons bij het Amerikaanse publiek en hoe daarop werd ingespeeld door producenten en filmvertoners als een interactief proces.⁵ Musser laat overtuigend zien dat de laatsten als commerciële belanghebbenden letterlijk handelden volgens een 'logic of Vanity Fair'.

1896: De eerste voorstellingen

Levende Photographie

Op 1 maart 1896 verscheen in *Lux*, het twee-wekelijkse tijdschrift voor fotografie, een artikel van een anonieme auteur over de filmvoorstelling van de gebroeders Lumière in juli 1895 tijdens de *Revue Générale des Sciences* te Parijs.⁶ De schrijver spreekt de hoop uit dat de kinematograaf spoedig in Nederland te zien zal zijn. Hij werd op zijn wenken bediend. Nog in dezelfde maand, vanaf 12 maart 1896, was de 'Levende Photographie door middel van de Cinematograaf van de Heeren A. & L. Lumière' te bewonderen in een pand aan de Kalverstraat nr. 220 te Amsterdam. De Belg Camille Cerf, een vertegenwoordiger van de *Société de la Photographie Animée* in Brussel, kondigde in een strooibiljet zijn attractie aan als 'de nieuwste verbetering op het gebied van de photographische reproducties'. De filmvoorstellingen werden als volgt aangeprezen: 'Het zijn geen reproducties, het zijn de tooneelen en voorvallen zelf, met al hun leven en beweging welke de toeschouwer tot in de minste bijzonderheden voor zich ziet.'⁷ De vertoningen van Cerf in de Kalverstraat, technisch verzorgd door Francis Doublier, worden algemeen beschouwd als de eerste voorstellingen van geprojecteerde film in Nederland.

'Levende Photographie' was hier echter niet geheel nieuw. Vanaf 28 december 1894 had men in Amsterdam en daarna in diverse andere plaatsen kennis kunnen maken met *Edison's Kinetoscope*.⁸ Voor 10 cent kon men in deze kijkkast, ontwikkeld door Edisons assistent W.K.L. Dickson, individueel een bewegend beeld op postzegelformaat bekijken. Elke film duurde ongeveer driekwart minuut. Op een reclamebiljet waren met de wervende toevoeging 'Alles geheel volgens de werkelijkheid weergegeven' de volgende filmpjes aangekondigd: 'EEN SMEDERIJ, BARBIERSWINKEL, GEVECHT IN EEN BAR, HANENGEVECHT, ANNE BELLE, SERPENTINE DANSE-RES, SCHOTSCHES DANS, MISS BERTHOLDI, HOOFD-EQUILIBRISTE, VINCENTE ORE PASSO, CHAMPION LASSO-WERPER VAN BUFFALO BILLS WILD WEST-SHOW'.⁹ Begin mei 1895 schreef C.A.P. Ivens, eigenaar van de keten CAPI-fotozaken en toekomstig vader van de cineast Joris Ivens, over de kinetoscope in de *Nijmeegsche Courant*: 'Maar het bijzondere, dat de kinetoscope heeft, is het natuurlijke der bewegingen, de zachte overgangen der verschillende fasen, waardoor wij door trage hersenwerking de indruk krijgen van één aaneengesloten actie.'¹⁰ Een anonieme verslaggever van het *Algemeen Handelsblad* ging Ivens voor en stelde eind 1894 al: 'Het zal dus niet meer noodig zijn een café-chantant, een hanengevecht of iets dergelijks te bezoeken, want de kinetoscope stelt alles zeer aanschouwelijk voor! Zoo gaat de kunst ver.'¹¹ Deze veronderstelling was al te voorbarig: de kinetoscope bleek geen groot succes en werd veel slechter bezocht dan het variété-theater. De film zou

overigens spoedig in het variété-programma worden opgenomen, als een nieuwe attractie. In plaats van een individueel pleziertje werd film door middel van projectie in een openbare gelegenheid een vorm van vermaak voor een groot publiek.

De voorstellingen van Cerf in de Kalverstraat duurden twintig minuten en waren van tien uur 's ochtends tot maar liefst twee uur 's nachts te zien. Het programma bestond uit acht films van ongeveer één minuut, onderbroken door korte pauzes vanwege het verwisselen van de films. Tijdens het verwisselen van de filmstroken lichtte de bedrijfsleider de films toe. Het is zeer waarschijnlijk dat de beelden van achter het scherm werden geprojecteerd en vanuit stilstand begonnen te bewegen. Dat was althans gebruikelijk bij de operateurs in dienst van Lumière.¹² Een Nederlandse bron heeft het alleen over een doek met doorvallend licht en over 'fotografieën [die] leven en beweging krijgen' (cursivering AvB).¹³

Op Cerfs programma stonden voor een deel dezelfde films die de gebroeders Lumière op 28 december 1895 voor het eerst in het *Grand Café* in Parijs hadden vertoond: '1. DE BESPROEIER, 2. KINDERENVERMAAK, 3. EENE VECHTPARTIJ, 4. KINDER-MAALTIJD, 5. SORTIE DES USINES LUMIERE A LYON, 6. HET KAARTSPEL, 7. DE AANKOMST V.H. SPOOR 8. DE ZEE'. Een variant op dit programma toonde: '1. SORTIE DES USINES LUMIERE A LYON, 2. KINDERENVERMAAK, 3. DE CLOWN, 4. EENE VECHTPARTIJ, 5. DE OPTOCHT VAN DE BRANDWEER, 6. HET KAARTSPEL, 7. DE AANKOMST VAN HET SPOOR, 8. DE ZEE'.¹⁴ De films bestonden uit lange opnamen (één enkel shot vanuit één vast camerastandpunt) van een al dan niet in scène gezet bewegend beeld: een uitgaande fabriek, een trein die een station binnenrijdt, ouders die in een tuin een baby voeren, kaartspelende, rokende en drinkende heren. De camera registreerde alle beweging. Er was geen sprake van een verhaal dat door filmbeelden werd verteld, maar van gefilmde beweging. Of, zoals André Gaudreault het samenvat: 'There was no filmic narrator at the beginning of cinema.'¹⁵

Tot eind mei 1896 was de *Cinematograaf* van Lumière in de Amsterdamse Kalverstraat te zien waarna hij verhuisde naar het Scheveningse Kurhaus, om daar het hele badseizoen vermaak te bieden. Ondertussen werd Amsterdam in mei 1896 bezocht door de *Bioscop* van de gebroeders Skladanowsky, als onderdeel van een programma in circus- en variété-gebouw Arena, achter het Rijksmuseum.¹⁶ Het zogenaamde specialiteitenprogramma van Frits van Haarlem bestond uit verschillende variété-nummers: acrobatiek, muzikale acts, dieren-dressuur en komische acts. De filmvertoningen van de Skladanowsky's, werden in het *Algemeen Handelsblad* aangeprezen als '[...] bliksemsnelle photographische opnamen welke levensgroot op een scherm worden weergegeven'.¹⁷ Een dag later moest dezelfde krant echter constateren dat de beelden te veel trilden.¹⁸ Het specialiteitenprogramma was vervolgens van 14 tot 25 mei te zien in De Harmonie te Groningen.

Van Haarlems advertenties vermeldde de *Bioscop* niet met name, terwijl andere attracties wel met veel superlatieven werden aangekondigd. De gebroeders Skladanowsky zetten echter zelf aparte advertenties voor hun filmnummer. Daarin vermeldde zij films uit hun eerste programma, dat vanaf 1 november 1895 in de Wintergarten te Berlijn had gelopen: 'a. ITALIAANSCH BOERENDANS, UITGEVOERD DOOR TWEE KINDEREN; b. KOMISCH INTERMEZZO AAN HET REK; c. BOKSENDE KANGOEROE; d. JONGLEUR; e. KAMARINTZKY, RUSSISCHE NATIONALE DANS; f. WORSTELWEDSTRIJD TUSSEN SANDOW EN GREINER;

g. GEBR. SKLADANOWSKY, VINDERS DER BIOSCOP (SLOTBEELD)'.¹⁹ Een belangrijk verschil met de *Cinematograaf* van Lumière was dat de voorstelling niet om de minuut onderbroken hoefde te worden. De Skladanowsky's werkten met twee projectoren en projecteerden bovendien titels tussen de films door middel van een toverlantaarn.

In juli 1896 kwam de *Théatrographe* van de Engelse uitvinder Robert W. Paul in Amsterdam.²⁰ Volgens het programma vertoonde hij een in Nederland opgenomen film, getiteld DE ZEE TE SCHEVENINGEN. Hetzelfde programma verschaftte ook duidelijkheid over de werking van het toestel: 'Bij middel van dit apparaat maakt men eene nauwkeurige opname van alle bewegingen, die zich, in een bepaalden tijd, voor het objectief voordoen en werpt men deze bewegingen, die getrouw het natuurlijke leven nabootsen over de hoofden der toeschouwers heen, op een voor hen gespannen doek.'²¹ In Rotterdam werden de eerste filmvoorstellingen gegeven met behulp van weer een ander apparaat, genaamd de *Cinematographe* van de gebroeders Werner.²² Inmiddels was Christiaan Slieker, de eerste exploitant van een Nederlandse kermistent waarin films werden vertoond, op 19 juli begonnen met zijn voorstellingen op de kermis van Leeuwarden.²³

In advertenties noemde Slieker zijn 'Grand Théâtre Edison' het grootste succes van de negentiende eeuw. De namen van de uitvinders klutste hij overigens op een wonderlijke manier door elkaar: 'Edisons ideaal/ Levende beelden/ weergegeven door den kinematograaf,/ vinding van de heeren A. en L. Lumiere uit Lyon.'²⁴ Slieker toonde zijn voorstelling verder in Haarlem, Maastricht, Nijmegen, Zwolle, Bolsward en Utrecht. Deze filmvertoningen, zoals die in de parktuin van Tivoli te Utrecht, werden als volgt aangekondigd: 'Series fotografische momentopnamen worden op natuurlijke grootte in al hun kleurenpracht met kolossale snelheid weergegeven, zoodat straattooneeltjes, watervallen, stadsgezichten, 't komen en gaan van sneltreinen enz. enz. natuurgetrouw worden weergegeven'.²⁵ Voor zover dankzij het onderzoek van Geoffrey Donaldson bekend, is in Utrecht op 28 november de eerste Nederlandse fictiefilm, GESTOORDE HENGELAAR (1896, M.H.Laddé, J.W.Merkelbach) vertoond.²⁶

Kortom, in 1896 reisden verschillende exploitanten door Nederland, die, voor prijzen variërend van 25 tot 50 ct. per half uur, gelegenheid boden om kennis te maken met de eerste films. De voorstellingen vonden plaats in een tent op de kermis, als onderdeel van een variétéprogramma en in leegstaande winkels of zaaltjes van hotels en restaurants, die tijdelijk werden aangepast aan de speciale eisen van een filmvertoning. Bij het variété werd het filmnummer van muziek voorzien door het huisorkest dat ook de andere attracties begeleidde. Anders dan bij Antoine Lumières voorstellingen te Parijs, ontbrak bij de filmvertoningen in de Kalverstraat muziek, omdat de exploitanten alleen een vergunning was verleend voor vertoningen zonder 'luidruchtigheden'.²⁷

De eerste indrukken

De Nederlandse voorstellingen werden goed bezocht. De Amsterdamse voorstellingen van de *Cinématographe* waren ondanks de hoge entreprijs vaak uitverkocht.²⁸ Van de daaropvolgende filmvertoningen in Scheveningen is een boeiende beschrijving bekend van Dr. A. van Hennekeler, redacteur van *De Natuur*, een

'populair geïllustreerd maandschrift gewijd aan de natuurkundige wetenschappen en hare toepassingen', geënt op het Franse tijdschrift *La Nature*. Van Hennekeler beschrijft in zijn artikel behalve de techniek, ook de zaal en de reacties van het publiek: 'Het lokaal is door enige elektrische gloeilampjes verlicht.[...] Men gaat op een der banken zitten en ziet voor zich een wit doek of scherm, ongeveer een meter in het vierkant, gespannen in een opening van een houten beschot. Als het lokaal gevuld is, wordt het licht daarbinnen gedoofd en ziet men het doorzichtige scherm met doorvallend licht helder verlicht. Plotseling begint zich op het scherm een der voor dien dag aangekondigde bedrijven te vertonen.'²⁹ Tussen de films door, die dus slechts één minuut duurden, ging het licht steeds weer aan: 'De verbazing is algemeen; men hoort niet anders dan "wat prachtig" en "hoe jammer dat het zo gauw uit is!"' Onder het publiek bevond zich ook de Chinese onderkoning Li Hung Chang, die blijk gaf van zijn grote verwondering. 'De uitvinders behoeven dus niet te vreezen dat de een of andere Chinees hun reeds lang vòòr geweest is...', schreef Van Hennekeler.

Hoewel er regelmatig technische storingen optraden, leed de publieke belangstelling voor de nieuwe uitvinding hier niet onder. Veel schrijvers vermeldden de fysieke inspanning die het kostte de flikkerende filmbeelden te aanschouwen. Zij vonden de eerste voorstellingen van de gebroeders Lumière echter zeer geslaagd, dit in tegenstelling tot demonstraties met projecties van bewegende beelden door voorgangers zoals Muybridge, Marey en Anschütz, die enkele schrijvers van *De Natuur* en *Lux* in het buitenland hadden bijgewoond. De projecties van de toestellen van Lumière waren dan ook behoorlijk van kwaliteit, afgezien van het lawaai van de projector. De vloeiende beweging en natuurgetrouwheid van de films werden zeer geprezen, vooral het gegeven dat zelfs het kleinste detail 'meedeed': het schuimen van het bier in de glazen van de kaartspelers, de kronkelende rookwolkjes van hun sigaren in de lucht en de golven van de zee.³⁰ De nieuwe techniek leek in staat om alles en iedereen op commando te laten bewegen. De eerste animatiefilms bleven hierbij ver achter. De projecties van Emile Reynaud bijvoorbeeld, die bestonden uit beeldje voor beeldje getekende animaties, ontbeerden bewegingen buiten de hoofdfiguurtjes om.³¹

Behalve dat alles bewoog, werden ook het formaat en de natuurgetrouwheid van de projecties opmerkelijk geacht. *De Amsterdammer* meldde naar aanleiding van de voorstellingen in de Kalverstraat: 'Nu het de heren Lumière gelukt is die beelden op een wijze die nog hun geheim is, te vergroten en op een wit scherm te projecteren, ziet ieder met verbazing hoe de fotografieën leven en beweging krijgen. DE UITGAANDE FABRIEK IN DE STRAAT TE LYON is allerwonderlijkst natuurlijk, de personen en rijtuigen komen als 't ware op de kijker af; evenzo de trein aan het spoorwegstation, die plotseling stilhoudt. De passagiers stappen uit en bewegen zich op het perron. DE VECHTPARTIJ, de SPELENDE KINDEREN, de SMEDERIJ, de KAARTSPELERS, zijn alle goed geslaagde voorstellingen. 't Is de natuur getrouw in beweging, maar zonder kleur en met een ietwat zenuwachtig snel verloop teruggegeven. Door de snelle beweging nl. van de fotografieën hebben schijnbaar alle personen die op het doek verschijnen haast en zijn hun bewegingen zenuwachtig fin-de-siècle.'³²

Van Hennekeler roemde in *De Natuur* enkele realistische kenmerken die men ook in het buitenland had opgemerkt: 'Een schilderij met beelden, scherp en duidelijk, een bedrijf vol beweging, niet als, maar inderdaad uit het werkelijke leven

gegrepen. [...] De cinematograaf is dus als een uitgebreide, verbeterde kinetoscoop van Edison te beschouwen.³³ Ook het *Rotterdamsch Nieuwsblad* schreef: 'Langen tijd hebben de menschen zich tevreden gesteld met "goed" gelijkende portretten, maar zij zijn ouder en wijzer geworden, en thans niet meer content of het moet zijn [met] de werkelijkheid zelf, en niet maar een afbeelding daarvan. Dankzij de uitvinding van de cinematographe kan aan dit verlangen worden voldaan.'³⁴ Het *Utrechts Nieuwsblad* vergeleek de beelden van Sliemers kinematograaf, met die van een toverlantaarn: '[...] met dat groote verschil, dat wij hier zien levende beelden, de natuur als 't ware op het doek gebracht.'³⁵

Toch werd in de reacties tevens gewezen op de afwijkingen van de werkelijkheid. 'Maar zonder kleur' schreef *De Amsterdammer* en Van Hennekeler constateerde: 'Men ziet het werkelijke leven, maar helaas zonder spraak, zonder geluid; voor een doofstomme moet het de volle werkelijkheid schijnen. Nog één, wel is waar moeielijke schrede, en men hoort de personen spreken, de smeden slaan, de flesch ontkurkt worden, den storm op zee enz., en de illusie zal volkomen zijn.'³⁶ Ook C.A.P. Ivens noemde de kinematograaf, hoewel een reuzestap verder in de goede richting, nog niet het eindpunt van technische perfectie: 'Door Lumières serie-projectie-beelden zijn we al weer veel verder en toch hoe ver zijn we nog van het ideaal "stereoscopische serie-projectie in natuurlijke kleuren".'³⁷ Behalve op de tekortkomingen die de uitvinding vertoonde, leverde Ivens kritiek op de voorstellingen van Sliemers op de Nijmeegse kermis. De 'afleggetjes' die onaangenaam flikkerden en sisten waren niet representatief voor de nieuwe techniek, verzekerde hij zijn lezers.

Deze eerste uitgebreide verslagen waren afkomstig van in fotografie geïnteresseerde schrijvers. Zij voelden zich voornamelijk aangesproken door de werking van het apparaat, door het fotografische procédé en de projectie van de beelden. Zij besteedden weinig aandacht aan de omgeving waarin films werden vertoond of aan de reacties van het publiek. In de ooggetuigenverslagen valt zelfs een zekere verbazing of geïrriteerdheid te bespeuren met betrekking tot de publieke belangstelling voor de filmvoorstelling. Vooral het grote percentage vrouwen vonden de rapporteurs opmerkelijk: 'Allemachtig wat een perslui en waardigheidsbekleeders zijn er in Amsterdam en wel van beiderlei kunne. [...] advocaten en sjouwerlui - dames in "evening dress" en dito met zwarte rok en katoen jakje aan - de heeren Lumière hebben eene vreemde (niet Fransche) wijze van invitatie-séances te geven. Er was zeker een fout in de bestelling der kaarten.'³⁸ Ook *De Nieuwe Amsterdammer*, 'het goedkoopste groote dagblad van Nederland', schreef over een ware volksverzameling en 'merkwaardiger wijze vrouwelijke journalisten, wier getal wij nimmer voorheen zoo groot hadden durven vermoeden'.³⁹ Ivens merkte op dat de kermis niet de aangewezen plek was om de nieuwe wetenschappelijke uitvinding te demonstreren, maar dat het wel een voordeel was dat er in één klap veel mensen kennis van konden nemen. Ook in de jaren daarna, wanneer er in *De Natuur* en *Lux* melding wordt gemaakt van technische innovaties op het gebied van de cinematografie, gaat dit steevast vergezeld van enigszins verbaasde opmerkingen over de grote populariteit van filmvertoningen.

Behalve door de techniek van vergroting en projectie week de kinematograaf zoals gezegd ook af van de oudere kinetoscoop door de manier waarop hij door de toeschouwer werd ervaren. Was het bekijken van filmpjes in de kinetoscoop een individuele bezigheid, de kinematograaf functioneerde vanaf het begin in

publieke voorstellingen. Het programma van de *Théatographe* vermeldde: 'Na Edison's uitvinding van den Kinetoscope, was het te verwachten dat weldra nieuwe toepassingen op dit toestel zouden gevonden worden.'⁴⁰ De eerdergenoemde verslaggever van het *Algemeen Handelsblad*, die dankzij de kinetoscoop voor een variéte-nummer niet meer naar een café-chantant hoefde, moest hier om de kinematograaf in werking te zien juist wel weer heen. Filmvoorstellingen sloten aan bij een lange traditie van publiek vermaak, waarin nieuwe uitvindingen of technische toepassingen werden gepresenteerd als publiek spektakel. Röntgenapparatuur bijvoorbeeld, een fenomeen waar alle kinematograaf-pioniers zich in 1896 ook mee bezighielden, heeft in dat jaar eveneens een kortstondige maar stormachtige podiumcarrière gekend.⁴¹

'virtual reality' en kunst in de negentiende eeuw

Schrijvers over de eerste filmvertoningen deden eigenlijk niet meer dan informatie verschaffen over de werking en het effect van het zoveelste nieuwe apparaat dat in het laatste kwart van de negentiende eeuw op de markt kwam. Daarbij moet worden vermeld dat, bijvoorbeeld in *Lux*, verhoudingsgewijs veel meer aandacht werd besteed aan andere eigentijdse fenomenen zoals röntgenfotografie, stereoscopie, kleurenfotografie, 'gedachtenfotografie' en aan het vraagstuk van de fotografie als kunst. In dit blad zijn weliswaar minutieuze geïllustreerde beschrijvingen te vinden van de kinetoscoop en de kinematograaf, maar nauwelijks van de films. Bovendien bleven enkele toepassingen van de nieuwe apparaten onvermeld. De *Cinématographe* van Lumière bijvoorbeeld, bood de mogelijkheid om overal filmopnames te maken: het handzame formaat van de camera en de handbediening maakten de operateur onafhankelijk van electriciteit. Het opnemen van film werd blijkbaar minder revolutionair gevonden dan de mogelijkheid om serie-fotografieën vergroot op een scherm te projecteren. Het opblazen tot een levensgroot formaat wekte de sterkste reacties in de tijdschriften over fotografie. Met kleine opnamen die de werkelijkheid reproduceren, zoals allerlei soorten fotografie en de bewegende fotografie van *Edisons kinetoscope*, waren de schrijvers goed vertrouwd en die werden eveneens bekend verondersteld bij de lezers van *Lux* en *De Natuur*. Een scherpe projectie van bewegende beelden op groot formaat was echter een novum.

Een jaar eerder, in 1895, had in *Lux* een lang artikel gestaan waarin de experimenten van Muybridge, Marey, Anschütz en Edison werden besproken.⁴² Geen van hen was er nog in geslaagd een bevredigende oplossing te vinden voor het combineren van bewegende beelden met projectie op natuurlijke grootte. De beelden bleven onscherp en schokten teveel. De schrijver constateerde mismoe-dig: 'Bij geringe afwijkingen van enkele beelden, naar welke zijde ook, ontstaat onmiddellijk een onnatuurlijk lillende onrust.'⁴³ Ottomar Anschütz zou negen jaar gewerkt hebben om dit probleem op te lossen met een stroboscoop, maar met zijn arbeidsintensieve werkwijze kwam hij niet verder dan projecties van 1 à 2 seconden. Muybridge en Demeny's projecties leken naar niets, en ook Edisons kinetoscopefilms moest men niet proberen levensgroot te projecteren. Wanneer de toeschouwer aandacht zou besteden aan 'de rest van de plaatjes, d.w.z. niet aan de schoone juffrouw en niet aan de lieve haantjes', dan zou hij merken dat alles

bewoog wat stil had moeten staan, ook het podium of de grond waarop mens en dier stonden. Zeeziek zou hij worden als deze beelden ook nog eens uitvergroot werden geprojecteerd. Ook Ivens had in zijn artikel over de kinoscope al opgemerkt dat de beelden natuurgetrouw zouden zijn, wanneer ze maar niet zo klein waren.⁴⁴

De 'levende' indruk die de eerste filmbeelden maakten werd niet zozeer bepaald door de weergave van beweging. Daarvan waren al diverse voorbeelden te zien geweest. Wat vooral bewondering afdwong was het 'natuurlijke' formaat van het geprojecteerde bewegende beeld, een formaat dat de werkelijkheid benaderde. De combinatie van de termen 'levensgroot' en 'natuurgetrouw' komt dan ook veelvuldig voor in de eerste aankondigingen en beschrijvingen van de kinematograaf. De aanprijzing van de film door Christiaan Slieker, als 'Edisons Ideaal', is met dit inzicht beter te begrijpen. Een geslaagde projectie werd beoordeeld op het zo min mogelijk trillen en flikkeren van de films. Vanuit een fotografisch oogpunt gezien was dat zeer begrijpelijk, aangezien daarin immers de scherpte en het contrast van de opname als maatstaf gold voor vakkundigheid. Hoe groter een foto werd afgedrukt, hoe zwaarder het fotografisch kunnen op de proef werd gesteld. In de besprekingen van filmprojecties werd daarom stevast melding gemaakt van schitteringen en trillingen, dan wel van het weldadige ontbreken daarvan.

In de jaren volgend op de introductie van de film deden uitvinders dan ook vooral hun best om de projectie op 'natuurlijke' grootte te vervolmaken. W.K.L. Dicksons *American Biograph* gebruikte bijvoorbeeld filmstroken op 68mm formaat, waardoor een scherp contrast tijdens de projectie behouden bleef. De namen 'Reuzen-biograaf' en 'megalograph' voor dit apparaat, illustreren het streven naar fotografische perfectie op groot formaat. Ook met de afmetingen van het scherm werd geëxperimenteerd. Was het scherm bij Lumière nog slechts één vierkante meter, bij de gebroeders Skladanowsky mat het drie bij vier meter. Berichten over een privé-vertoning bij de amateur-fotografenvereniging in Nijmegen vermeldden zelfs projecties van vier bij vier meter. Als hoogte- en tevens eindpunt van deze ontwikkeling kan het plan van de gebroeders Lumière worden beschouwd om tijdens de Wereldtentoonstelling in 1900 een enorm filmscherm te spannen tussen twee pijlers van de Eiffeltoren. Dit grootse idee bleek echter niet uitvoerbaar.

Levensgroot geprojecteerde film werd dus gezien als een belangrijke stap in de perfectionering van de fotografische techniek, waarbij als ideaal gold: de reproductie van de natuur in drie dimensies, in kleur en in beweging. De hoogst mogelijke graad van imitatie van de visuele werkelijkheid, al sinds de Renaissance een kunstzinnig ideaal en aan het eind van de negentiende eeuw geproclameerd in de naturalistische kunst, werd ook bepleit door liefhebbers van de fotografie en van de naturalistische roman.⁴⁵ De Amerikaanse filosoof en filmhistoricus Noël Burch noemt dit streven naar werkelijkheidsillusie 'the ideology of Dr. Frankenstein' en hij zet haar tegenover de individuele creativiteit, die in de negentiende eeuw vooral was verdedigd door de dichter en essayist Charles Baudelaire.⁴⁶

Het streven naar natuurgetrouwe weergave van de werkelijkheid ligt ten grondslag aan allerlei negentiende eeuwse kunstvormen en uitvindingen, zoals panorama's, diorama's, fotografie en stereoscopie. In Nederland, dat sinds de zestiende en zeventiende eeuw een rijke traditie kent van kunst 'naar het leven',

konden nieuwe vormen van werkelijkswaergave en optische illusie veelal rekenen op een algemene publieke belangstelling.⁴⁷ In het eerste stenen panorama-gebouw van Maaskamp op het Leidseplein uit 1818, werd een *Panorama van Amsterdam* als volgt aangeprezen: 'Waar alles naar de Natuur en Waarheid wordt voorgesteld'.⁴⁸ Ten tijde van de eerste filmvoorstellingen in Amsterdam was in het panorama-gebouw aan de Plantage Middenlaan ook het panorama *Overwintering op Nova Zembla* van Louis Apol te zien. Eerder, in 1891 was daar het bekende panorama van Willem Mesdag, *Gezicht op Scheveningen* tentoongesteld, alvorens het in Den Haag een eigen gebouw kreeg. Ook diorama's en reizende Kaiser-panorama's met stereoscopische beelden waren regelmatig in Nederland te zien.⁴⁹

De kinematograaf werd door schrijvers als Van Hennekeler en Ivens beschouwd als één van de te verwachten ontwikkelingen in deze traditie. Het panorama had het schilderij van zijn beperkende kader bevrijd, de fotografie reproduceerde de werkelijkheid, de stereoscopie had diepte aan stilstaande foto's toegevoegd en de film had de stilstand opgeheven. Al met al was de kinematograaf overigens nog ver verwijderd van de inlossing van de belofte die Edison bij de introductie van zijn Kinetofonograaf in 1894 in New York had gedaan. Bij die gelegenheid voorspelde Edison dat hij het in de toekomst mogelijk zou maken 'de groote opéra van het Metropolitan Opéra House te New-York weer te geven zonder eenige materiele afwijking van het origineel, met zangers en musici die sinds lang niet meer tot het rijk der levenden behooren'.⁵⁰ Aan dit fantastische toekomstbeeld werd weinig geloof gehecht. Dat nam niet weg dat het ontbreken van geluid en kleur in de Lumièrefilms door toeschouwers van het eerste uur werd betreurd. De overtuigende werkelijkheidsillusie, beantwoordend aan het negentiende eeuwse ideaal van 'virtual reality', liet vooralsnog op zich wachten.

Deze 'Frankensteinian ideology' mag bij de waardering van de eerste films door geïnteresseerden in fotografie en technologie een grote rol hebben gespeeld, in de meeste literatuur en avant-gardistische kunst was reproductie van de werkelijkheid al lang geen ideaal meer. Het naturalistisch proza dat in Nederland verscheen onder invloed van Emile Zola, die van mening was dat een literatuur 'une tranche de vie' moest verbeelden, werd door literatuurcritici laatdunkend 'photographie' genoemd.⁵¹ Ook voor de succesvolle Nederlandse impressionistische schilders, zoals Jozef Israëls en Hendrick Breitner als voor de zogenaamde 'schilders van Tachtig' was het kopiëren van de werkelijkheid geen doel.⁵² Nieuwe symbolistische kunstopvattingen namen bovendien steeds meer afstand van de werkelijkheid. Zelfs het Tachtigersideaal van kunst als 'allerindividueelste expressie van de allerindividueelste emotie' werd door sommige jongeren alweer te burgerlijk en oppervlakkig gevonden. Kunst moest zich niet beperken tot een nauwgezette waergave van het zichtbare, maar had tot taak om de waarheid of de idee achter de werkelijkheid te verbeelden.⁵³ De achterliggende ideologie van deze nieuwe kunstopvattingen kon zeer verschillend zijn: katholiek, socialistisch, theosofisch of spiritistisch. Vaak stond de 'kunstsensatie' voorop, en die werd door de liefhebbers van moderne kunst ervaren in de schilderijen van ondermeer Willem van Konijnenburg, Jan Toorop en Thorn Prikker.

Door kunstenaars en wetenschappers werd steeds meer getwijfeld aan de mogelijkheid de werkelijkheid geheel zintuigelijk waar te nemen. In 1889 had de filosoof Bolland bijvoorbeeld in *De Nieuwe Gids* geschreven over de relativiteit

van de 'lichamelijke verschijnselen'. Zijn betoog kwam erop neer dat we de werkelijkheid slechts door onze geest kunnen kennen, en dat daardoor de objectieve werkelijkheid niet waarneembaar was.⁵⁴ Bolland werd veel gelezen door kunstenaars die zich aangesproken voelden door de, de materie bezielende, 'Absolute Idee'. In het jaar dat de *Cinématographe Lumière* voor het eerst in Nederland te zien was, bekeerde Bolland zich tot de filosofie van Hegel en blies diens bijna vergeten metafysische esthetica nieuw leven in. Ook de Franse kunsttheoreticus Albert Aurier verklaarde in 1891 in de *Mercure de France* de realistische kunst dood met ongeveer dezelfde argumenten: 'Kunst die slechts de uiterlijke verschijningsvorm van de dingen, hun oppervlakte, weergeeft, is eigenlijk alleen maar een verzameling losse details.[...] Alleen het denkende subject kan de veelvormigheid en diversiteit van de verschijnselen binnen de kosmos die op hem afkomen smeden tot een geheel, een essentie.'⁵⁵ Alles wat waargenomen werd was, volgens Aurier, de tastbare, zichtbare verschijningsvorm van een Idee. Het was de taak van de kunstenaar om deze Idee bloot te leggen door middel van een noodzakelijke vereenvoudiging van de waarneembare werkelijkheid.

Zoals Lieske Tibbe heeft beschreven in haar dissertatie, werd Auriers kunsttheorie in Nederland overgenomen en verspreid door Richard N. Roland Holst, die in *De Amsterdammer* regelmatig publiceert over beeldende kunst onder de naam Willem du Tour.⁵⁶ Kunst moest volgens Roland Holst ontdaan worden van het tijdelijke, toevallige en anekdotische. Als er iets was dat de eerste films kenmerkte, dan was het juist het tijdelijke, toevallige en anekdotische. Film en de nieuwste kunstopvattingen vertegenwoordigden aanvankelijk dus twee totaal verschillende idealen.

Burch meent overigens dat het helemaal niet het ideaal van filmpioniers als Muybridge en Marey is geweest om de werkelijkheid zo natuurgetrouw mogelijk weer te geven. Zij beschouwden hun uitvindingen meer als wetenschappelijke hulpmiddelen die konden laten zien wat voor het 'gebrekkige' blote oog niet waarneembaar was, en versterkten hiermee het wantrouwen in de optische waarneming. Het zichtbaar maken van abstracte begrippen was zeker ook een functie die de film aanvankelijk werd toebedacht. De onlangs herontdekte filmpionier Arthur Dauphin wilde in 1895 de filmtechniek gebruiken als een nauwkeurig instrument om tijd vast te leggen. Hij constateerde dat hij met film de tijd kon bevrijden uit zijn continuum. In een brief aan Méliès schreef hij na het opnemen van *CINQ MINUTES*, vijf minuten opname van een klok: 'Ik keek letterlijk naar het verleden. Om het anders te zeggen: ik had een deel van de tijd bevrijd van zijn schijnbaar zinloze passeren en de mogelijkheid geschapen om het over honderd of duizend jaar opnieuw te beleven.'⁵⁷ Het uitgangspunt mag verschillend zijn, maar de uitspraak vertoont een opmerkelijke overeenkomst met de voorspelling van Edison, dat zijn verbeterde kinetofonograaf zangers en musici nog lang na hun dood in actie zou kunnen tonen.

Hoe uiteenlopend de ideeën ook waren die ten grondslag lagen aan de eerste filmproducties en de verwachtingen voor de toekomst, met opvattingen die leefden in eigentijdse avantgardistische kunstkringen hadden zij weinig gemeen. Wel waren er kiemen aanwezig, zoals de gedachten over relativiteit en tijd, die later zouden uitgroeien tot de kern van de modernistische avant-gardistische ideeën over film als kunst. De algemene overtuiging dat de specifieke waarde van film lag in het reproduceren van de zichtbare werkelijkheid, vormde daarbij eerder een obstakel dan een gunstige factor.

Vergeleken met andere Europese landen werd in Nederland de film redelijk vroeg geïntroduceerd, zeker voor een land dat zelf geen uitvinder van filmapparatuur had voortgebracht. In 1896 gaven maar liefst vertegenwoordigers uit drie landen acte de présence: de Belg Camille Cerf met de Franse Cinématographe Lumière, de gebroeders Skladanowsky met hun Bioscop uit Duitsland en Robert W. Paul met zijn Théatrograph uit Engeland. Bovendien had ieder zijn eigen wijze van vertonen.

De Nederlandse vertoningen en reacties weken niet wezenlijk af van die in het buitenland. Duitse advertenties benadrukten net als in Nederland 'Natürlicher Grösse und Bewegung' en 'Lebensgrösse'.⁵⁸ Ook in het buitenland dacht men in eerste instantie van doen te hebben met een nieuwe uitvinding met een bescheiden wetenschappelijk nut.⁵⁹ De uitvinders zelf zagen er ook niet veel meer in dan dat. Wat betreft de publieke belangstelling voor de *kinetoscope* dacht Edison bijvoorbeeld hoogstens aan toepassing in het onderwijs en hij was in eerste instantie nauwelijks op zoek geweest naar projectiemogelijkheden. Volgens Musser was hij door concurrentie in eigen land en berichten over het succes van de *Cinématographe Lumière* in Europa, min of meer gedwongen zijn naam te verbinden aan de *Phantoscope*.⁶⁰ Dit projectie-apparaat van Armat en Jenkins, werd in februari 1896 omgedoopt in Edison's *Vitascope*. De naamsverandering was veelzeggend: in plaats van fantomen moest het nieuwe apparaat dus het leven zelf projecteren. Beroemd is tevens het negatieve antwoord van Antoine Lumière op de vraag van Georges Méliès, die na het bijwonen van de eerste filmvoorstelling informeerde of hij het apparaat kon kopen: 'Voor u [als exploitant van een vaudeville-theater, AvB] zou ze trouwens de ondergang betekenen. Ze kan enige tijd als wetenschappelijke curiositeit worden geëxploiteerd, maar daarbuiten heeft ze geen enkele commerciële toekomst'.⁶¹ Ook Oskar Messter hield er rekening mee dat de rage van filmprojectie weer net zo snel verdwenen kon zijn als zij was opgekomen, zoals het geval was met de publieke röntgenfotografie.⁶² Door het succes van de filmvoorstellingen kwam in de loop van 1896 wel enige verandering in de sceptische houding van de uitvinders, maar de grootse toekomst die de film tegemoet zou gaan werd door geen van hen voorzien.

Overall in de westerse wereld was het publiek in het eerste jaar diep onder de indruk. De aantrekkingskracht van de film is door Musser kernachtig samengevat: "'Life-like" motion in conjunction with "life-like photography" and a "life-size" image provided an unprecedented level of verisimilitude.'⁶³ Ooggetuigenverslagen uit verschillende landen vertonen grote overeenkomst wat betreft verbazing over de beweging, het zenuwachtige tempo en de natuurgetrouwheid.

Niet iedereen was in zijn verbazing even optimistisch. De Russische schrijver Maxim Gorki, die als journalist aanwezig was bij de presentatie van de *Cinématographe Lumière* in Novgorod, beschreef zijn ervaringen in twee lange artikelen en was daarmee de enige vooraanstaande literator die zich in het prille begin uitvoerig uitliet over de film.⁶⁴ Ook Gorki signaleerde de beweging en de levensechtheid, maar waar in de meeste westerse observaties een zekere positivistische opgetogenheid over het wonder der techniek valt te bespeuren, spreekt uit de verslagen van de Rus tevens verontrusting: 'Uw zenuwen zijn gespannen; uw verbeelding voert u naar een onnatuurlijk monotoon leven, een leven zonder

kleur en zonder geluid, maar vol van beweging, het leven van geesten; of van mensen, vervloekt tot de verdoemenis van de eeuwige stilte.⁶⁵ 'Dit stomme, grijze leven begint u uiteindelijk te verontrusten en te deprimeren. Het is alsof het een waarschuwing in zich draagt vol van een vage maar sinistere betekenis die uw ziel pijnigt met verlangen. U vergeet waar u bent. Vreemde voorstellingen tolleren door uw hoofd, uw bewustzijn taant en wordt almaar vager...'⁶⁶ Zijn opmerking over het grijze filmbeeld dat alles opslokt, loopt vooruit op de discussies over het psychologisch effect van film op de toeschouwer die in de volgende decennia nog vaak zouden worden gevoerd.

Gorki voorzag een bloeiende toekomst voor de film op kermissen en jaarmarkten: 'En spoedig zal Lumières uitvinding waarschijnlijk worden geperfectioneerd, maar dan wel in de geest van Aumont-Toulon en Compagnons', waarmee hij refereerde aan het café waar de films werden vertoond, volgens de schrijver een veredelde hoerenkast. Gorki legde onmiddellijk een direct verband tussen de reputatie en de toekomst van de film en de plaats van vertoning. De Nederlandse fotografen met hun verbaasde opmerkingen over 'ladies in evening-dress' bij de eerste filmvoorstellingen, deden dit niet, hoewel zij geweten moeten hebben dat er destijds in de Kalverstraat vooral tussen twaalf en vier uur 's middags kwistig werd getippeld.⁶⁷ Tegelijkertijd werd de kinematograaf bij een deftiger publiek geïntroduceerd, zoals in het Scheveningse Kurhaus waar onderkoning Li Hung Chang de filmvoorstellingen had bijgewoond. Keizer Franz Jozef woonde de eerste filmdemonstraties bij, waarna in Wenen en Karlsbad zijn voorbeeld in groten getalen werd gevolgd door adel en notabelen.⁶⁸

De plaats van vertoning was dus van invloed op de eerste voorstellingen, de aard van het publiek en de waardering, maar deze plaatsen konden zeer verschillend zijn. Films werden vertoond in luxueuze badhotels en in café-chantants van twijfelachtig allooi. Het vertoonde zelf werd echter nog niet in verband gebracht met de lokatie, maar daarin zou spoedig verandering komen.

Film tot 1900

Het filmnummer in variété en revue

Het variété- of specialiteitenprogramma kende een grote populariteit aan het eind van de negentiende eeuw. In de schouwburgen werd de lange toneelvoorstelling steeds vaker vervangen door een heterogeen programma met korte variéténummers bestaande uit acrobatiek, een conference, dierendressuur of dans en muziek. Film werd hieraan toegevoegd als nieuwe attractie. In de theaters in de grote steden die beschikten over eigen projectieapparatuur vormde film op door-de-weekse dagen bovendien het enige of het hoofdbestanddeel van het middagprogramma, dat druk bezocht werd door vrouwen en kinderen.

In het avondprogramma werden de veelvuldige pauzes, onvermijdelijk vanwege het verwisselen van de films, opgevuld door een conferencier. Het filmnummer werd begeleid door een orkest en stevast als laatste gepresenteerd. Deze plaats aan het eind van het programma was niet willekeurig ofschoon film in Nederland niet de functie had van uitsmijter, de zogenaamde 'chaser', ten teken dat de voorstelling was afgelopen en het publiek de zaal moest verlaten.⁶⁹

Vóór de introductie van het filmnummer bestond het laatste nummer in het variété- of specialiteitenprogramma meestal uit tableaux vivants, actualiteiten of historische gebeurtenissen, verbeeld door een groep acteurs. Het filmnummer, in Carré 'Bio-Tableaux' genoemd, werd beschouwd als een waardige opvolger van deze acts. Carré engageerde in augustus 1898 *The American Biograph*, gepresenteerd als klapstuk van de avond.⁷⁰

In 1896 had Anton Nöggerath Sr. als eerste film een vaste plaats gegeven in zijn variétéprogramma.⁷¹ De succesformule van het specialiteitenprogramma was de variatie, onder het motto: nieuw, nieuwer, nieuwst. Wilden de exploitanten de belangstelling gaande houden dan moesten zij hun attracties regelmatig vervangen. Het nieuwe van de 'Levende Photographieën' als zodanig was er al snel af. Spoedig richtten publiek en vertoners hun aandacht op de inhoud van het gebodene. Het filmnummer werd een specialiteitenprogramma binnen het specialiteitenprogramma en bestond tot 1900 overwegend uit actualiteiten, lokale opnamen, natuuroptnamen, beelden uit verre streken (zogenaamde 'travelogues') en grappige filmpjes. Variété-acts werden gefilmd of zoals in verdwijntrucs en transformatie-scènes dankzij film vervolmaakt.

De films van de gebroeders Lumière en Edisons kinetoscope-films werden veelvuldig geïmiteerd: de rijdende treinen, het uitgaan van fabrieken, brandweeroefeningen, serpentinedansen en de zee. Daarnaast werden sportevenementen, muziekuitvoeringen, optochten, het uitgaan van missen en stierengevechten getoond. Beelden van de affaire Dreyfus, echt of gespeeld, zorgden in 1898 voor een internationale media-hype, vergelijkbaar met het O.J. Simpson-proces in 1995-96. Een advertentie uit de *Nijmeeghse Courant* van 1 oktober 1899 kondigde maar liefst acht nieuwe Dreyfus-tableaux aan: 'De aankomst van kapitein Dreyfus te Rennes. De overbrenging naar de militaire gevangenis te Rennes. Mevr. Dreyfus bezoekt haar man in de gevangenis te Rennes. Dreyfus verschijnt voor den eersten krijgsraad. Picquart en Zola verdedigen Dreyfus' onschuld. Dreyfus voor den tweeden krijgsraad. Aanslag op het leven van advocaat Labori. Het vertrek van Dreyfus van Rennes.'⁷² De Nederlandse film stond in 1898 echter vooral in het teken van de inhuldiging van koningin Wilhelmina en de kroningsfeesten die in Amsterdam werden georganiseerd.⁷³ Een betere promotor voor het nieuwe medium dan de piepjonge Koningin hadden de producenten en exploitanten in Nederland zich niet kunnen wensen. Films met Koningin Wilhelmina in de hoofdrol maakten tot 1902 ongeveer een derde tot de helft uit van het Nederlandse filmaanbod.⁷⁴

Zoals gezegd, waren de eerste projectietoestellen tevens opnametoestel en er werd grif gebruik gemaakt van de mogelijkheid om zelf films te maken. Nöggerath filmde vóór 1900 zelfs in een eigen opname-atelier. Gestimuleerd door het succes van zijn opnamen van de inhuldiging, zette hij in 1899 in het Vondelpark een rijtoer van de in 1873 overleden Koning Willem III in scène en maakte daarmee één van de eerste Nederlandse speelfilms. Opnamen van de eigen stad of juist van een zeer exotische omgeving zoals landschappen uit de koloniën, waren eveneens geliefde onderwerpen.

Musser benadrukt dat de presentatie van film afhankelijk was van het inzicht van de exploitant, die als eindredacteur het programma bepaalde.⁷⁵ Waren exploitanten verantwoordelijk voor de structuur van het hele variété-programma, zo voerden zij ook de eindredactie van het filmnummer. Met oog op de con-

currentie probeerde iedere onderneming zich te profileren door middel van de presentatie. Films in kleur, de grootte van het scherm en de frequentie van wisseringen in het programma waren belangrijke troeven.⁷⁶ Behalve aan natuurgetrouwheid werd ook aan een zo kort mogelijke tijdspanne tussen opname en projectie steeds meer belang gehecht. Vertoning van opnamen van een gebeurtenis op de dag zelf of de volgende dag werd een speciale attractie. Carré en Flora in Amsterdam speelden vakkundig in op de behoefte van het publiek om beelden van belangrijk nieuws en voetbalwedstrijden zo snel mogelijk te zien: hoe sneller, hoe beter. 'En wat vooral de levende photographieën aantrekkelijk maakt, is dat zij geheel up-to-date zijn', schreef het *Nieuws van den Dag*, naar aanleiding van de films van de Kroningsfeesten, die in advertenties toepasselijk als 'snel-photo's' werden aangekondigd.⁷⁷

De films, die hoogstens een paar minuten duurden, werden bij voorkeur op onderwerp gemonteerd en aaneengesloten geprojecteerd. In 1898 verving Nöggerath zijn toestel van Messter door een *American Bioscope* van Charles Urban, een apparaat dat de mogelijkheid bood films aan elkaar te lassen en ononderbroken te vertonen gedurende vijftien tot twintig minuten. Elk nieuw tafereel werd aangekondigd door een titel. Zo ontstond een provisorische montage van wisselende beelden.

In Nederland zijn de revue *De Nieuwe Prikkel* (1899) en de Transvaalavond (1900) de meest spraakmakende voorbeelden van creatieve exploitatie van film.⁷⁸ De films over Paul Kruger in Carré, werden voorafgegaan door het voorlezen van een fictief telegram over de hachelijke toestand van de Engelse troepen. Deze zogenaamde proloog zette de toon voor de filmvoorstelling. De films over de Boerenoorlog die in Nederland werden vertoond, waren overigens meestal ook in Nederland opgenomen. Er bestonden wel 'echte' opnamen, maar deze waren van Engelse makelij en strookten niet met het Nederlandse standpunt.⁷⁹

In 1899 werden in het Grand Théâtre van Abraham van Lier filmopnamen geïntegreerd in de revue *De Nieuwe Prikkel* van Auguste Reyding.⁸⁰ Het genre revue haakte in op actuele gebeurtenissen, door ze op allerlei manieren te parodiëren, zoals het standaardwerk over de revue beschrijft: '[...] het toneel mag niet leeg zijn en de handeling mag niet stilvallen, het ene grapje moet op het andere deuntje volgen, er moet leven en beweging zijn en de ene verrassing moet als het ware over het andere effect heentuimelen.'⁸¹ Verschillende kunsten leverden bijdragen aan dit spektakel: dans, conference, acrobatiek, zang, toneel en vanaf 1899 ook film. De films werden aangekondigd door middel van toverlantaarn-platen met tekst, die fungeerden als titel. De hoofdrolspelers uit de revue traden tevens op in films, die werden vertoond met begeleiding van een toepasselijke zangpartij.⁸² In *De Nieuwe Prikkel* waren op deze wijze zeven filmopnamen verwerkt.⁸³

Kermis, propaganda en film

Sinds 1875 was in Amsterdam de grote kermis verboden. In plaatsen waar wel kermis werd gehouden was dit de meest geëigende gelegenheid voor filmvoorstellingen. Wereldtentoonstellingen en kermissen waren, zoals gezegd, in de negentiende eeuw lokaties bij uitstek om nieuwe vindingen -nieuwe 'aanschouwelijkheden'- te introduceren bij een groot publiek. Kijkkasten, panorama's en

ook de kinematograaf waren daar dus goed op hun plaats. Na een korte carrière als noviteit werd film ook op de kermis meer en meer gewaardeerd om de inhoud van de voorstelling. Ieder filmpje werd van te voren luidkeels aangekondigd en begeleid door een pianist. De programma's duurden een half uur tot drie kwartier, tweemaal zo lang als de allereerste voorstellingen, terwijl de toegangsprijzen, evenals die in de theaters, waren gehalveerd.⁸⁴

Op de kermis gold het als een extra attractie om het plaatselijke publiek filmopnamen van lokale situaties te tonen die kort daarvoor waren gemaakt. De kans om zichzelf op het witte doek te herkennen trok veel nieuwsgierigen op straat bij de opnamen en later naar de voorstelling.⁸⁵ In advertenties werd uitgebreid aandacht gevraagd voor deze 'Zelf opname van den Directeur'. In Rotterdam stonden ROTTERDAMSCH E STRAATTYPEN op het programma, in Nijmegen werden HET UITGAAN VAN DE HOOGMIS DER ST. AUGUSTINUSKERK en VERSCHILLENDE NIJMEEGSCHE VOLKSTYPEN aangeprezen, terwijl in Hoorn met HET UITGAAN DER HOOGMIS VAN DE R.K. KERK OP HET GROOTE NOORD werd geadverteerd. In Utrecht werd bij het Ooglijdersgasthuis speciaal voor de film een brandweeroefening in scène gezet, waarbij veel Utrechters figureerden.

Sommige pioniers projecteerden bij wijze van visitekaartje hun eigen portret. In het eerste programma van de gebroeders Skladanowsky bijvoorbeeld, was het laatste nummer, aangekondigd als 'apothese': 'Gebr. Skladanowsky, vindere der Bioscop'. In Rotterdam werd dit voorbeeld in 1897 nagevolgd door Carl Pfläging die zijn beeltenis aankondigde als 'Het welgelijkende contereitsel van den directeur- Carl Pfläging- door de bioscoop'.⁸⁶ Ook deze presentaties pasten geheel in de traditie van circus, kermis en variété waarin de persoon van de directeur zich dikwijls in het centrum van de belangstelling wist te manoevreren.

Opnamen van de kroningsfeesten, in steeds andere compilaties, waren jarenlang de succesnummers van menig kermisexploitant. In de provincie hechtte men minder aan de nieuwsaarde van de actualiteiten dan in de grote steden. De jonge koningin bleef echter een dankbaar onderwerp. Haar verloving in 1900, rijtoeren, ontvangsten van hoog bezoek en haar huwelijk in 1901 zijn allemaal op film vastgelegd. In feite was Wilhelmina de eerste Nederlandse filmster.

Overigens bestonden programma's voornamelijk uit geïmporteerde films. De kermisexploitant betrok films direct uit het buitenland of hij kocht ze per meter van Nöggerath. In de eerste jaren voorzagen de Franse filmproducenten Lumière, Gaumont en Méliès (Star-film) Europa van nieuwe films. In Nederland distribueerde Nöggerath de films van Lumière en Méliès door een samenwerkingsverband met Charles Urban in Londen, die de rechten buiten Frankrijk bezat. Ook de meeste korte komische films kwamen uit Frankrijk. Zij werden soms jarenlang herhaald en helemaal 'opgedraaid'.

Ook ten behoeve van voorlichting en propaganda werd film ingezet. Meer op 'lering' dan op vermaak gericht waren bijvoorbeeld de 'anti-kermisvoorstellingen' die Frederik Keijzer in verschillende steden tijdens kermis presenteerde. Deze bijeenkomsten, georganiseerd door de *Nederlandsche Vrouwenbond tot Verhooging van Zedelijk Bewustzijn*, werden aanvankelijk verlucht met lichtbeelden en vanaf 1901 met films, om 'de Christenen de gelegenheid te geven geheel buiten de kermis om, op een genotvolle wijze den avond door te brengen'.⁸⁷ Religieuze filmvertoningen van onder anderen A. Weltevreden en het Leger des

Heils, hadden eveneens een stichtend doel. Zij vonden plaats in openbare gebouwen of christelijke verenigingsgebouwen zoals Gebouw Irene, in Utrecht. Bijbelse taferelen werden voorzien van een uitleg door de exploitant en gingen vergezeld van gebeden en liederen waarin de zaal participeerde. Al vóór 1900 waren de opnamen van de Passiespelen uit Oberammergau over de hele wereld te zien geweest. In Nederland werden de stichtelijke films afgewisseld met zogenaamde 'maatschappelijke levende beelden' zoals *DE DROOM VAN EEN DRONKAARD* en toespraken. De voorstellingen pasten in de traditie van de reizende 'volkszendingen' die christelijke voordrachten hielden, geïllustreerd met stilstaande lichtbeelden zoals toverlantaarnprojecties. Naast stilstaande lichtbeelden begonnen ook zij bewegende beelden te projecteren. De 'volkszendingen' introduceerden de explicatie tijdens de filmprojectie, een vorm van presentatie die een aantal jaren later door de exploitanten van de amusementsfilm zou worden overgenomen.

Reacties op het filmnummer tot 1900

Schrijvers over film in de kranten begonnen meer aandacht te besteden aan wat er op het scherm te zien was. Zoals gezegd bleven verslaggevers van tijdschriften over fotografie vooral letten op de technische kwaliteit van toestel en projectie. Hoewel de kwaliteit van de toestellen verbeterde, uitten de schrijvers in *De Natuur* en *Lux* vaak hun onvrede over de opnamen. Vooral de opnamen van de exploitanten zelf vond men slordig: 'Cinematografen, Bioscopen enz.enz., ze steken elkaar den loef af in spitsvondige verbeteringen en vindingen. Hoe weinig daarentegen is het geprojecteerde beeld met deze instrumenten sinds 't vorig jaar verbeterd! Ronduit moet gezegd worden, dat zoowel in 't binnen- als buitenland, maar vooral hier in het bijzonder, het vertoonen van "levende foto's" gepaard gaat met de grootste slordigheid en nonchalance, die veel van de geniale uitvinding verloren doen gaan.'⁸⁸ De amateuristische opnamen van theaterexploitant Nöggerath vond men schril afsteken bij de eerste professionele opnamen uit de fabriek van Lumière.

Vanwege de inhoud trokken de films over de Dreyfusaffaire en de actuele opnamen van de kroningsfeesten en andere gebeurtenissen uit het leven van Wilhelmina veel publiek.⁸⁹ De actuele opnamen werden door de verslaggevers in de kranten zeer gewaardeerd. Hun belangstelling ging niet uit naar technische perfectie, maar naar de gebeurtenissen. Overigens moet worden benadrukt dat films nog zelden uitvoerig werden besproken. Aan het filmnummer als specialiteit werd in kranten meestal slechts een paar zinnnetjes gewijd, als er al melding van werd gemaakt. De inhuldigingen en Dreyfus-films waren uitzonderingen. Naar aanleiding van Nöggeraths inhuldigingsprogramma bij Circus Renz schreef het *Nieuws van den Dag*: 'Ook de schitterende tocht door Londen's straten van Koningin Victoria werd hier indertijd door de bioscoop voorgesteld, doch geen wonder, dat de nog kersversch in de herinnering liggende feesten van onze eigen koningin ontzaglijk meer indruk maken.'⁹⁰ Ondanks het zwakke licht, een paar storingen en het in brand vliegen van een filmrol, hadden de toeschouwers gejuicht alsof zij er echt bij waren. Naar aanleiding van de opnamen over de komst van Dreyfus in Rennes, wees het *Nieuws van den Dag* op de overeenkomst tussen film en krant: 'De taak van zulk een biograaf gelijkt op die van een dag-

blad: wereldgebeurtenissen moeten uiterst snel verspreid worden, hier in beeld.⁹¹ Volgens de verslaggever was het aantrekkelijke van film boven de werkelijkheid dat men de gebeurtenis kon volgen 'vrij van gedrang of lastige demonstraties'.⁹²

Behalve films over de koningin en Dreyfus werden lokale opnamen enthousiast ontvangen door het publiek, dat op zoek ging naar bekende plekken en personen. Bij de vertoning van de gefilmde brandweeroefening in Utrecht kon de exploitant de toeloop nauwelijks aan. Het *Utrechtsch Nieuwsblad* schreef: '[...] de geestdrift steeg ten top toen de Utrechtsche Brandweer verscheen en de talrijke bezoekers daarbij zichzelf of vrienden herkenden.'⁹³ Omdat technische perfectie er bij dergelijke 'zelfopnamen' nauwelijks toe deed, ontstonden er verschillende maatstaven voor de diverse genres. Panorama's uit verre streken werden bijvoorbeeld wel geprezen vanwege specifieke beeldende kwaliteiten, de 'natuurlijke' kleuren of de spectaculaire wijze van opnemen, uit een trein of vanaf een schip.⁹⁴ De filmopnamen in *De Nieuwe Prikkel* werden door de pers vanwege hun natuurgetrouwheid als een welkome aanwinst voor de revue gewaardeerd: daar kon geen decor tegenop.

Omstreeks 1900 valt in de pers een zekere gewenning aan bewegende beelden te bespeuren, die zich uitte in een enigszins teleurgestelde toon. De filmvoorstellingen werden steeds kritischer benaderd. Meer afwisseling was gewenst. Toen bekend werd dat de oorlogsscènes van de Spaans-Amerikaanse oorlog en de Boerenoorlog waren nagespeeld, viel dat niet in goede aarde. De verslaggever van de *Utrechtsche Courant* gaf de voorkeur aan 'echte' beelden, en schreef naar aanleiding van de opnamen van de Lustrumfeesten: 'Dat is de werkelijkheid nog eens - veel beter dan de pseudo Amerikaanse slagvelden die niet meer dan een goed gearrangeerde komedie blijken te zijn, al zijn ze nog zo aardig om te zien.'⁹⁵ Vooral de nagespeelde taferelen uit de Boerenoorlog gaven aanleiding tot kritiek: 'Sinds eenige dagen kan men des morgens bij goed weder boven op het dak van Variété Flora in de Amstelstraat het vervaardigen van Transvaalbeelden van de Bioscope zien. Nu het *Nieuws van den Dag* het boerenbedrog met de zoogenaamde Boeren aan de grens (N.B. Jamesons rough riders, de groote vijanden der Boeren) aan de kaak heeft gesteld, gaat men het op deze wijze proberen. De wereld wil bedrogen zijn, denkt de Heer Nöggerath zeker.'⁹⁶

Bij christelijke vertoningen gaf vooral de volgorde van films binnen het programma aanleiding tot kritiek. De amusementsformule van zoveel mogelijk variatie was in dit geval juist uit den boze. Zo vond het *Utrechtsch Dagblad* dat beelden van het lijden van Christus niet mochten worden gevolgd door beelden van de Koningin: 'Dit gaf wel een aardige afwisseling, doch past ons inziens niet na de geestelijk indrukwekkende voorstelling van het lijden en sterven van Christus.'⁹⁷ Soms waren de voorkeuren heel plaatselijk: in tegenstelling tot in Utrecht vond men in Hoorn, met zijn beroemde veemarkt, de opnamen van stierengevechten zeer de moeite waard.⁹⁸

Internationale allure en neergang een nieuw medium

Wilhelmina was zeker niet de eerste vorstelijke filmster. Het wemelde in de Europese bioscopen van de vorstelijke personen op het witte doek. De onderko-

ning Li Hung Chang die in 1896 in het Scheveningse Kurhaus zijn eerste filmvoorstelling bijwoonde, werd een paar maanden later zelf bij aankomst in New York op film gezet door Edisons Kinetograph-ploeg, uitgebracht als: ARRIVAL OF LI HUNG CHANG.⁹⁹ In oktober van hetzelfde jaar waren in Nederland opnamen te zien van de intocht van Tsaar Nicolaas II en Tsarina Alexandra te Parijs.¹⁰⁰ Het zestigjarig jubileum van de Engelse Koningin Victoria werd in 1897 op film vastgelegd en haar schoonzoon Keizer Wilhelm II figureerde in propagandacampagnes als Duitslands eerste filmheld.¹⁰¹ Een opname van Paus Leo XIII die zegenend naar de camera kijkt werd in 1899 in heel Europa vertoond, waardoor miljoenen de pauselijke zegening ontvingen.¹⁰² Ieder land koesterde zijn eigen hoogwaardigheidsbekleders en evenementen, zoals kroningen, huwelijken en begrafenissen. Het bezoek van Paul Kruger aan Nederland in 1900 gold als een hoogtepunt, waarbij de Nederlandse operateurs met hun camera's vooraan stonden.

Een zo groot mogelijk publiek naar het theater lokken met bijzondere opnamen diende uiteraard een commerciële doel. De ondernemingslust van Nöggerath die zijn operateur Levin ook over de grens stuurde, ging uit van twee verwachtingen. Een zo kort mogelijke tijdsparre tussen opname en projectie verleende de voorstellingen extra aantrekkingskracht. Daarnaast kon men registraties van bijzondere gebeurtenissen eindeloos vertonen en verhandelen. Een geslaagde, unieke opname was goud waard.

Omstreeks 1900 dreigde echter de waardering voor film af te nemen. In Rusland werd in 1900 het vertonen van opnamen van de Tsaar en zijn familie verboden, met het oog op het gevaar dat zij terecht kwamen in een programma met minder eerbiedwaardige films waardoor ze de lachlust zouden kunnen opwekken.¹⁰³ In de Verenigde Staten was de interesse al in 1898 tanende na afloop van de Spaans-Amerikaanse oorlog. Voor keizers en koningen, die in Europa de grote publiekstrekkingen waren, hadden Amerikanen minder belangstelling.¹⁰⁴ Film moest met iets 'nieuws' komen of hij zou wegwijnen.

Dat nieuwe zou na 1900 vooral worden gevonden in gespeelde scènes. In Nederland waren de gespeelde films van *De Nieuwe Prikkel* uit 1899 reeds geprezen als hoogtepunten van deze revue.¹⁰⁵ Film bood de mogelijkheid om dromen en andere fantasieën uit te beelden, maar haalde tevens de echte wereld op het toneel. De revue die het bij uitstek moest hebben van afwisseling en spektakel, maakte dankbaar gebruik van deze mogelijkheden.

Ondanks de inspanningen van operateurs en exploitanten genoot omstreeks 1900 de film lang niet meer zo'n groot aanzien als bij zijn introductie als nieuwe fotografische techniek. Het serieuze begin leek zelfs helemaal vergeten. 'Eenige jaren geleden kwamen de levende beelden in de wereld, wel te verstaan in de café-chantant wereld', schreef het *Algemeen Handelsblad* in 1901.¹⁰⁶ Hoewel de bonte wereld van variëte, kermis en circus een geliefd onderwerp vormde voor Nederlandse schrijvers en schilders, refereerden zij in hun werk niet of nauwelijks naar film. Filmtechniek werd bijvoorbeeld niet betrokken in beschouwingen over kunst. De revue, waar film wel in was opgenomen, behoorde tot de wereld van het café-chantant en variëte, en genoot niet het aanzien van de andere podiumkunsten. Op haar beurt parodieerde de revue het grote toneel en becommentarieerde de hoge cultuur in het algemeen. Zo werden op het programma van *De Nieuwe Prikkel* aangekondigd: 'Parodieën op: Ghetto, De Geisha, Voerman Henschel', bekende toneelstukken van de gevierde toneelschrijver Herman Heyermans.¹⁰⁷

Omstreeks 1900 werden films en filmvoorstellingen hoofdzakelijk in verband gebracht met het amusement in variététheaters en op kermissen. De sandwich-formule van het vroege filmnummer, door Allen en Musser 'visual newspaper' genoemd, raakte uitgewerkt. De productie van eigen opnamen nam sterk af, en in 1901 was het gehele aanbod aan filmvoorstellingen fors teruggelopen. Zelfs de koningin kon verslaggevers niet eindeloos bekoren. 'Zou de vertooning van den Biograaf tegenwoordig: "megalograph", iets of iemand die personen in levensgrootte maalt -niet kunnen besluiten met zijne vertooningen niet stereotiep te eindigen met beeltenissen van onze koningin en Prins Hendrik etc.' klaagde het *Nieuws van den Dag* over Carré.¹⁰⁸ Een paar jaar later zou menig schrijver bovendien terugblikken op een 'slappe' tijd in de filmgeschiedenis tijdens de eerste jaren van de twintigste eeuw.

De afgenomen waardering blijkt bijvoorbeeld uit de geringe belangstelling voor film in de Nederlandse gids voor de wereldtentoonstelling van 1900 in Parijs.¹⁰⁹ Opmerkelijk genoeg ontbraken in de beschrijving van de 'Grote Feestzaal' de spectaculaire gratis toegankelijke filmvertoningen van de gebroeders Lumière, naar schatting bijgewoond door 1,4 miljoen mensen. Misschien worden zij niet genoemd omdat de voorstellingen pas laat tijdens de voorbereidingen in deze zaal waren gesitueerd. Maar ook de oorspronkelijke opzet, de eerder vermelde filmprojectie op een reusachtig scherm tussen twee pijlers van de Eiffeltoren, ontbreekt in de Nederlandse gids.¹¹⁰ Wel wordt melding gemaakt van de filmexperimenten in het *Phono-Cinéma-theater*¹¹¹ in de Rue de Paris, op de rechteroever van de Seine, die werd beschreven als: 'Het is eene kermis met "kermis-spullen", maar de spullen zijn meest alle van beter allooï dan gewoonlijk.[...] Die zeer preutsch is, doet echter verstandig liever den linker Seine-oever te nemen.'¹¹² Volgens de gids was in het *Phono-Cinéma-theater* behalve de *Theatrophoon* een 'nog veel merkwaardiger reconstructie' te zien: 'Een cinemathograaf doet ons in eene opvolgende reeks beelden een voorstelling of voordracht van een bekend acteur bijwonen, en, terwijl wij hem zien bewegen en wandelen, geeft een phonograaf, nauwkeurig op dezelfde snelheid geregeld, ons met zijne eigene stem de woorden te hooren die hij uitsprak. Het is slechts een beeld, maar getrouwer nabootsing is niet denkbaar, waar èn de figuur zelve, èn de eigen stem ons mechanisch teruggegeven worden.'¹¹³ In 1902 zouden deze sprekende films ook in Nederland te zien zijn en bij die gelegenheid werd er voor het eerst gerefereerd aan het toneel.

Van Hennekeler schreef over het *Cinéorama* van Grimoin-Sanson dat eveneens op de wereldtentoonstelling was te bewonderen.¹¹⁴ Om de sensatie van een spectaculaire ballonvlucht te ervaren moesten bezoekers plaatsnemen in een mandje, terwijl rondom met behulp van tien projectoren luchtopnamen van de stad Parijs werden getoond. Het experiment was alleszins geslaagd, doch de onderneming moest na vier vertoningen sluiten op last van de politie omdat een operateur was flauwgevallen door het oplopen van de temperatuur in de cabine tot 46° 'Zonder gevaren der werkelijkheid toch de gewaarwordingen eener luchtreis...', verzuchtte Van Hennekeler desondanks. Op de wereldtentoonstelling zette film de eerste schreden in de richting van de toekomstige geluidsfilm, maar de verwezenlijking van ideale, totale werkelijkheidsillusie stuitte vooralsnog op praktische problemen.

Filmvertoning van 1900 tot 1907

'...en dan tot slot nog de biograafvertooningen'

Vanaf 1902 kwam een kentering in de dalende populariteit, doordat men het karakter van de film begon te veranderen. De actualiteiten werden voortaan gecombineerd met een gevarieerd aanbod van 'voor de camera geposeerde' films, zoals fictiefilms destijds werden beschreven. Daarbij kwamen er sprekende films.

Deze komedies, feeëries, sprookjes en spannende films trokken de aandacht van de pers, waarin ze uitvoerig werden beschreven. De nieuwe Bio-Tableaux, van Frits van Haarlem in Carré, werden geprezen als zeer kunstig.¹¹⁵ Bij de opening van het nieuwe Flora-theater (het oude was afgebrand in 1902) draaide als slotnummer de speelfilm WILLEM TELL (F. Zecca, 1903).¹¹⁶ In Carré werd begin april 1904 HET BESTELEN VAN EEN SPOORTREIN DOOR ROOVERS (waarschijnlijk THE GREAT TRAINROBBERY van E.S. Porter) vertoond. Van komedies, zoals PERSONAL of de Nederlandse imitatie daarvan, AH AH DIE OSCAR!, werd de plot uitgebreid besproken in de pers.¹¹⁷

Januari 1902 was in het Amsterdamse Odéon de 'Sprekende bioscoop' een nieuwe attractie.¹¹⁸ De eerste voorstelling werd beschreven als 'een combinatie van een veel verbeterde bioscoop en een nog steeds sterk vibreerende phonograaf'. Sarah Bernhardt en de Franse komiek Ernest Coquelin acteerden, de tenor Mascarille zong en er was een pantomime duel-scène met 'schurende' degens.¹¹⁹ Twee jaar later waren er in Amsterdam tegelijkertijd maar liefst drie verschillende variété-programma's te zien die sprekende film vertoonden.¹²⁰ Al stond zij wel regelmatig op het programma toch brak de dure en nog met veel technische problemen kampende innovatie niet op grote schaal door. Dankzij deze geluidsfilms werd eigenlijk voor het eerst een verband gelegd tussen film en podiumkunsten zoals toneel, opera en dans.

Vertoners en publiek begonnen geluid en muziek te beschouwen als expliciete onderdelen van de filmvoorstelling, en niet slechts tot de entourage van een theater. Muzikale begeleidingen bij filmvertoningen werden vaker vermeld. De vertoning van de gekleurde films FAUST ET MARGUERITE (1904) en DAMNATION DE DOCTEUR FAUST (1903) van Méliès naar de opera Faust, die in juli 1904 in Flora plaatsvonden, moeten zeer bijzonder zijn geweest, begeleid door muziek uit de gelijknamige opera van Gounod.¹²¹

Ook de actualiteiten werden spectaculairder. Dit gold zowel voor de vertrouwde reportages van Nöggerath, die hij in deze periode 'spoedstukken' noemde, als voor de filmnummers in Carré: vulkaanuitbarstingen, aardbevingen, treinongelukken en een fusillade. De laatste was een in scène gezette terechtstelling van drie Japanners door Russen in de Russisch-Japanse oorlog.¹²² EEN KIJKJE IN NAPELS met een tocht naar de Vesuvius, DE ONTZETTENDE RAMP IN ST. FRANCISCO met beelden van de bouwvallen na de aardbeving en DE MIJNRAMP IN COURRIERES, alle in 1906 te zien, toonden een herkenbare voorkeur voor sensationele rampen.¹²³

De revue *Amsterdam Bovenal* uit 1903 met de komiek Chretienni in Carré, volgde na vier jaar het voorbeeld van *De Nieuwe Prikkel*.¹²⁴ Nieuw was dat de filmondertdelen van deze revue elke week werden vervangen door actuele scènes die leken op de lokale opnamen uit de pioniersjaren: straatbeelden van Amsterdam, zoals de laatste paardentram en het uitgaan van Carré.¹²⁵ De toneelwerkelijkheid

en gefilmde werkelijkheid werden suggestief met elkaar gecombineerd. Een vondst was de opname van het publiek in de zaal.¹²⁶ Het *Nieuws van den Dag* schreef: "t Is alsof men een spiegelbeeld vóór zich heeft, en men de zaal zelf, orkest-dirigent Van der Spek, in tegengestelde richting aanschouwt."¹²⁷

Bovenstaande voorbeelden tonen aan dat de film zijn eerste inzinking op verschillende manieren te boven was gekomen. De uitbreiding met gespeelde beelden zou van de film een ongekend commerciële succes maken.

Alberts Frères en de reisbioscoop

De grootste veranderingen in de filmvoorstelling hebben zich in de eerste jaren van de twintigste eeuw echter niet in het variététheater voorgedaan, maar in de reisbioscoop. Ook op de kermis verkeerde de filmvoorstelling omstreeks 1900 in een crisis. Er was weinig nieuw aanbod en bovendien werden de pachtgelden voor standplaatsen op de kermis steeds hoger. Initiatieven van exploitanten van reisbioscopen, die weliswaar nieuw in het filmvak waren maar ervaren op de kermis, maakten films en programma's langer en spectaculairder. Ook hier verschoof het zwaartepunt van noviteit en actualiteit naar het sensationele en theatrale, hetgeen overigens uitstekend paste in de traditie van de kermis.

Tussen 1905 en 1911 bestonden de programma's van de reizende bioscoopexploitanten hoofdzakelijk uit films in plaats van uit andere acts. Deze lange filmprogramma's zijn belangrijke voorbeelden geweest voor de avondvullende filmvoorstellingen in de bioscopen na 1907. Vooral nieuwkomers waren verantwoordelijk voor deze verandering: ondernemers uit kermisfamilies, zoals de gebroeders Mullens die onder de naam Alberts Frères opereerden sinds 1899/1900, en hun collega's Benner, Desmet, Fey, Grünkorn, Hommerson, Lohoff en Wegkamp. Zij introduceerden luxe reisbioscopen met barokke fronten, gedecoreerd met kermisbeelden, gekleurde lampjes en tierelantijnen, geheel conform de stijl van de kermistheaters.¹²⁸ Getooid met illustere buitenlandse namen als 'The Imperial Bio', 'Grand Cinematograph', 'Sprekende Bioscope "Noblesse"' en 'Salon Cinematograf' staken zij elkaar naar de kroon.

Alberts Frères, die als enigen een tent met een Griekse tempelfaçade hadden, presenteerden zich als 'Les Rois des Bioscopes'. Ze deden hun naam eer aan en zetten de toon voor veranderingen in de cinema die leidden tot een grote bloei in het reisbioscoopwezen, die tot omstreeks 1910 zou duren. Met paginagrote advertenties in de kranten vestigden zij de aandacht op hun programma's, waarin onderscheid gemaakt werd tussen drie verschillende categorieën films: ten eerste die 'welke gewoon genomen worden naar het leven', ten tweede 'die waarvoor expresselijk wordt geposeerd' en ten derde 'de gefantaseerde opnamen, kunstig dooreengewerkte projecties met lichteffecten enz.'¹²⁹ De laatste categorie bestond uit de zogenaamde feeëries, sprookjes in kleuren, van Franse origine: ALI BABA, DOORNROOSJE, ASSEPOESTER, SAMSON EN DELILAH en BLAUWBAARD.

Alberts Frères introduceerden in 1902 ook geluidsfilms als kermisattractie. Zij propageerden de 'Sprekende Bioscope' als de nieuwe 'uitvinding van Louis Lumière' (in feite een toestel van Gaumont). Op het programma stonden opnamen van de Nederlandse komieken Soesman en Zwaaf, bekend uit revue en variété in BOKKIE BÈ en CHIQUÉ LUI, en operafragmenten uit FAUST, TANNHÄU-

SER, CARMEN en ROMEO EN JULIA.¹³⁰ Op de kermis was de sprekende film niet-temin geen lang leven beschoren. Alberts Frères gaven na korte tijd de voorkeur aan een flexibeler begeleiding boven synchroon opgenomen mechanisch geluid. In 1906 adverteerden zij niet meer met geluidsfilms, maar met film voorzien van 'passende pianomuziek' en Willy Mullens als 'den heer Albert, den zoo geestigen explicateur'.

De broer van Willy, die echt Albert heette, was een creatieve operateur die het draaitempo van het projectietoestel naar eigen inzicht aanpaste. In interviews toonden zij zich zeer zelfbewust en benadrukten ze de waarde van hun eigen inbreng voor het publiek: 'En bij een toneeltje dat meer moet uitkomen, bijv. de sterfscène in het ziekenhuis, draai ik heel, heel langzaam. Andere exploitanten laten de machine maar draaien, en beseffen niet wat een effect zij verloren laten gaan.'¹³¹ Explicatie bij films werd ook door andere exploitanten ingevoerd. Alex Benner, bijvoorbeeld, nam in 1907 de toneelspeler Louis Hartlooper in dienst, die evenals Willy Mullens een beroemde explicateur zou worden.

Behalve doordachte programma's maakten de gebroeders Mullens zelf ook films. Hun actualiteiten waren actueler dan die van hun concurrenten. Daarnaast vervaardigden ze films waarvoor 'expresselijk geposeerd' was, zoals DE MES-AVONTUREN VAN 'T FRANSCHHE HEERTJE TE ZANDVOORT (1905) en AH AH, DIE OSCAR ! (1905). Deze films werden niet alleen door henzelf vertoond maar ook verkocht aan andere exploitanten in binnen- en buitenland.¹³² Bovendien waren de gebroeders Mullens niet alleen actief op de kermis, zij vertoonden hun programma's ook buiten het kermisseizoen in deftige zalen in steden. Tijdens de 'Reuzen-Winter-Tournee' langs 'louter Neerlands Hoofdgebouwen' in 1905, werden 's avonds voorstellingen gegeven van tweeënhalf uur, met explicateur en pianist. De programma's van Alberts Frères vonden tussen 1904 en 1909 jaarlijks twee maanden onderdak bij de Haagsche Kunstkring en vanaf juli 1909 waren zij de vaste zomerbespeler van het Amsterdamse Grand Théâtre. De schouwburgen en gebouwen van Kunsten en Wetenschappen werden ook regelmatig door andere reizende bioscoop-exploitanten aangedaan. Op deze wijze werd het avondvullende filmprogramma geïntroduceerd in de stedelijke uitgaanscultuur en ontsteg zo de kermis en haar gebruikelijke publiek.

Reacties op de vernieuwingen

Ondanks de erkenning voor zijn vernieuwing, viel de sprekende film tegen. Het *Phono-Cinéma-Théâtre* werd in 1902 omslachtig beschreven als 'een pogen in afbeelding en klank het leven en de werkelijkheid gelijk te worden, zij 't ook in schijn.' De grootste klacht was dat de woorden van de phonograaf niet altijd synchroon liepen met de beelden. Hoewel het nabootsen van geluiden zoals het kletteren van degens goed en natuurlijk werd gevonden, bleef de vastgelegde stem geknepen en benauwd klinken, 'en kwam het meest het geluid nabij van een varken, dat gekeeld wordt'.¹³³

Na 1903 begon de pers enthousiaster te reageren op de uitgebreide bioscoopvoorstellingen, wellicht gestimuleerd door de paginagrote advertenties. Lachfilms en sprookjes vielen zeer in de smaak. Fantasie en werkelijkheid waren twee componenten die in de besprekingen steeds tegen elkaar werden afgewo-

gen. Vooral waar Alberts Frères hun tempelent opzetten werden de programma's nieuwe stijl goed besproken. Hun naam was synoniem met de 'voortuitgang met reuzenschreden', waaronder de sprekende film en de gekleurde opnamen.¹³⁴ Het vervangen van actualiteiten door steeds meer fictie werd overigens niet door iedereen op prijs gesteld. Behalve lof was er ook kritiek op de fantasiebeelden: 'Wij zagen vroeger interessanter opnamen dan b.v. die waterachtige Asschepoester geschiedenis...', schreef de *Nijmeegsche Courant* al in oktober 1900.¹³⁵ Een Utrechtse krant roemde de natuurgetrouwheid van non-fictie: 'De beelden munten uit door juistheid en natuurlijkheid, sommige door mooie kleur-effecten, terwijl andere bewonderenswaardig juist begeleid worden door den phonograaf.'¹³⁶ In een ingezonden brief werd om een filmkeuring gevraagd: 'Er werden mooie stukken op het doek gebracht, als Zwitserland in den Winter en Carnaval in Venetië, maar de stukken Gefopte Droomen, Verraderlijke inktvlakken, Plafonddansen, enz. verheffen niet. Waarom keurt de commissie die hier het recht toe heeft de stukken niet af? Of bestaat zulk een commissie niet?'¹³⁷

Naar aanleiding van de geluids- en fantasiefilms werden echter voor het eerst verbanden gelegd tussen film en kunst. In hun besprekingen van de 'Reuzen'-tournee van de Gebroeders Mullens noemden verslaggevers de voorstelling een 'moderne kunstuiting'. De gekleurde films, de sprekende films met beroemde toneelspelers als Sarah Bernardt en komieken als Coquelin, en de operafilm naar Faust van Méliès werden geprezen om de zorgvuldige afwerking en de 'artistieke smaak'.¹³⁸ Deze films benaderden het terrein van de kunst en werden als zodanig besproken. De toevoeging van kleur werd echter hoger gewaardeerd dan die van mechanisch geluid. Alberts Frères noemden hun programma in het najaar van 1906 'Un Salon d'Art de Peinture Animées', en vermeldden trots dat hun gekleurde opnamen in het buitenland als een 'kinematografisch kunstwerk' werden beschouwd. In juni 1904 roemde het *Nieuwsch van de Dag* de Faustfilm in Flora als de opera van de toekomst en zag een omwenteling in het verschiep liggen: 'Stellig brengt deze eeuw nog de geheel mechanisch uitgevoerde opera'. De kleuren en fantasieën waren beter dan op het toneel en dat de hele opera in een klein kwartiertje zijn beslag kreeg was mooi meegenomen: 'In een kwartiertje! 't Gaat dan ook razend snel. Mephisto en Faust doen Oostersch druk en vliegen over het tooneel.' Alleen de mechanische stemweergave ontbrak nog, maar verwijzend naar de sprekende film met Coquelin, stelt de schrijver dat dit niet lang op zich zal laten wachten.¹³⁹

Méliès was uniek in die zin dat hij film gebruikte voor de individuele expressie van een idee. Net als in zijn 'live' voorstellingen, feeëries en 'Fantasmagorieën', die Méliès in zijn Théâtre Robert Houdin in Parijs op het podium had gebracht, was het doel van zijn films de toeschouwer met onmogelijke verschijningen te verbazen en door middel van ingenieuze trucs 'het onmogelijke te realiseren'.¹⁴⁰ In deze context moeten we ook zijn opmerkingen over film als kunst begrijpen: '[...] omdat ik gepassioneerd ben door deze uiterst interessante kunst waaraan ik me volledig heb gewijd: ze levert zoveel onderzoeksmogelijkheden op, vraagt om zoveel verschillende soorten werkzaamheden en vereist zo'n minitieuze aandacht dat ik niet aarzel, zonder kwaad geweten, haar uit te roepen tot de meest aantrekkelijke en interessante van alle kunstvormen, die ze trouwens bijna allemaal benut.'¹⁴¹ In de negentiende eeuw werden illusionistische kunsten hoog gewaardeerd en Méliès' artistieke cinematografie werd welliswaar bewonderd

en geprezen op grond van vakbekwaamheid en inventie, maar niet gezien als schone kunst. De kunst, het toneel en de literatuur, werden net als de wetenschap beschouwd als een andere categorie.

In 1906, de tiende verjaardag van de film, verscheen menige terugblik op zijn korte geschiedenis, waarin de ontwikkelingen op een rijtje werden gezet:¹⁴² 'In den aanvang was het al mooi, wanneer een eenvoudig beeld uit het werkelijk leven den toeschouwer eenige minuten bezig hield, daarna kwamen de actueele nummers van kort tevoren plaats gehad hebbende gebeurtenissen steeds meer en meer de aandacht vragen, terwijl tenslotte thans ook datgene, wat slechts in de wereld der sproken kan geschieden, geenzins de minste verwondering meer baart. Het kleine nummertje van voorheen, dat vier, vijf minuten duurde is thans een revue van de meest wonderbare tableaux geworden, die, rijk gecoloreerd, aan het oog voorbij trekken en wonderen doen geschieden, waardoor zelfs de rijkste fantasie getroffen wordt.'¹⁴³ In dezelfde krant werd een paar dagen later gevraagd om een retrospectief, teneinde de vooruitgang van de cinema vanaf het begin tot 'een der meest populaire nummers van het variété-genre' te demonstreren: 'Men zou dan opmerken die tal van kleine verbeteringen, die, eenmaal aangebracht, bijna voor het oog verloren gaan, maar die niettemin tot het geheel zoveel bijbrengen; men zou dan opmerken hoe oneindig veel vaster de beelden, hoeveel sprekender de gelaatsuitdrukkingen der handelende personen, hoezeer de coloratie een kunstwerk van grooten omvang is geworden en hoe naar alle kanten het programma zich heeft uitgebreid.'¹⁴⁴ De regie, de samenstelling van het programma en de gekozen onderwerpen deden voor deze verslaggever niet onder voor de kunst uit het variété-theater.¹⁴⁵

De grote vooruitgang werd algemeen erkend. Ook de geluidsfilms dwongen ondanks de gebrekkige synchroniteit gedurende korte tijd bewondering af. Het was weer een stapje vooruit op weg naar werkelijkheidsillusie, en de inlossing van een oude belofte. Overigens bleven non-fictiefilms onder alle omstandigheden de voorkeur genieten. Zij wekten ook nauwelijks weerstand op bij schrijvers. Gekleurde fantasiebeelden en fictiefilms gaven daarentegen aanleiding tot kritiek. De langzame overgang van afgebeelde werkelijkheid naar fictie mocht weer veel publiek naar de zalen trekken, de film verloor echter zijn geloofwaardigheid als weergave van de werkelijkheid en 'venster op de wereld'. Film vertoonde niet langer 'het leven zelf', maar was 'slechts een beeld' geworden. Fictiefilms werden beschouwd als een lichter genre dan non-fictiefilms. Met hun uitgebreide programma's benutten de exploitanten vooral het amusementskarakter van de film, wat lang niet door iedereen op prijs werd gesteld. Door sommige schrijvers werden de exploitanten beschouwd als handige zakenlui die een slaatje sloegen uit de uitvinding van de Lumières. Deze kritiek werd overigens niet gedeeld door het grote publiek, dat opnieuw de filmvoorstellingen in groten getale bezocht.

1907 Pathé en het ontstaan van de vaste bioscoop

In de zomer van 1907 trad een verandering op in de Amsterdamse bioscooppraktijk. De incidentele avondvullende filmvertoningen van voorheen werden dagelijkse voorstellingen. Of de buitengewoon regenachtige zomer daar iets mee te maken had, valt moeilijk te zeggen. In ieder geval trokken tijdens deze off-seas-

onperiode voor toneel en variété de vier uur durende filmvoorstellingen van Abrassart in het Grand Théâtre volle zalen. Voor het eerst werd met de naam van een buitenlandse filmproducent geadverteerd: *Pathé Frères*.

'Toverballetten', komische en dramatische scènes ofwel 'hele drama's en kluchtspelen', autoraces, kampioenschappen worstelen, slangemensen en beroemde komieken, werden in de pers besproken met een enthousiasme alsof film voor het eerst zijn intrede had gedaan. Tegelijkertijd vond de sprekende film onderdak in het Rembrandttheater: een *Tournée Artistique* van A. Favier door het *Theatre Moderne*. Eind augustus vielen er in Amsterdam op vijf plekken dicht bij elkaar bioscoopvoorstellingen te bewonderen. Nöggerath paste zijn programma in het Flora-theater aan en vertoonde in plaats van een filmnummer aan het eind, maar liefst drie filmnummers. Bovendien opende hij in oktober 1907 zijn Bioscope-Theater.¹⁴⁶ Ook in andere steden deden vanaf 1908 vaste bioscopen met dagelijkse filmvoorstellingen hun intrede.

Naar aanleiding van de avondvullende voorstellingen in het Grand Théâtre, schreef het *Nieuws van den Dag*: 'Het zal uit deze voorstellingen blijken - en dit vooral met het oog op het theater dat eerlang in de Reguliersbreestraat zal verrijzen en geheel voor zulke vertooningen zal zijn ingericht- of werkelijk de cinematograaf een geheelen avond het publiek kan bezighouden'.¹⁴⁷ Hoewel een verslaggever van het *Algemeen Handelsblad* vier uur iets te veel van het goede vond, constateerde hij dat de filmvoorstelling een ernstige concurrent was geworden van andere vormen van publiek vermaak.¹⁴⁸ Over het algemeen stelden kranten vast dat de 'bioscope' een rage was geworden, 'zooals nauwelijks in het volle seizoen der schouwburgvermaken'. Komische films werden het meest gewaardeerd. Overal zag men de naam *Pathé Frères* en de haan, hun handelsmerk.¹⁴⁹

De tijd van grote kermisbioscopen was met de komst van de vaste bioscoop natuurlijk niet direct voorbij, maar hun avondvullende filmprogramma's waren niet langer exclusief, althans in de plaatsen waar een vaste bioscoop gevestigd was. De reizende exploitanten trokken zich al snel terug in de streken waar deze nog niet te vinden waren, of begonnen zelf een vaste bioscoop. Voor de vertoning van heel speciale films werden nog tot ver in de jaren tien grote zalen in deftige gebouwen gehuurd. Film bleef overigens ook in deze periode het slotnummer van het specialiteitenprogramma. Dat de gebroeders Mullens, alias Alberts Frères, pas vanaf 1909 hun geluk in Amsterdam beproefden, mag vreemd lijken. Zij hadden als geen ander ervaring met het programmeren van avondvullende spectaculaire filmprogramma's en konden iedere concurrentie het hoofd bieden. Misschien werd hen daarom een vergunning geweigerd in de jaren voor 1909.¹⁵⁰ Door de Amsterdamse dagbladen werden zij bij hun komst in het Grand Théâtre onmiddellijk verwelkomd als voorlopers in hun vak.

De filmnummers van Nöggerath staken bleekjes af bij de uitgebreide Pathé-programma's van Abrassart en de gebroeders Mullens. Bovendien werden de onderwerpen van zijn films ineens akelig gevonden: '[...] mensen die van daken te pletter vallen of bij ongeluk doodgeschoten worden en zo meer'.¹⁵¹ Sommige schrijvers verlangden terug naar de 'oer'bioscoop. 'Vroeger, in de eerste jaren van de cinematograaf, ging men erheen om iets te zien wat de meeste menschenoogen in het dagelijksche leven niet kunnen waarnemen. [...] En nu? [...] Neen, meer en meer wordt de bioscoop een vertooning van elkander met korte tusschenpoozen opvolgende gebeurtenissen, alle of grappig of aandoenlijk,

maar in elk geval met een ondergrondje, aan het dagelijksch leven ontleend. Een ondergrondje, zeggen wij, omdat men bij die verhalen altijd dingen ziet gebeuren, waarvan bij de heftigste scène in het gewone leven niets te bespeuren valt. In de bioscoop is bijna alles gebaseerd op bedriegerij en de bedrogenen aarzelen nooit onmiddellijk hun eigen rechter te zijn.[...] Deze richting van de bioscoop betreuren wij. Het aanschouwelijk onderwijs, dat zij vroeger gaf, is verdwenen, zij biedt nu slechts een aantal pantomimes, waar veel bij te lachen is, maar waarvan de toeschouwer weinig medeneemt.¹⁵² Dit uitgebreide citaat raakt in essentie al aan de kwesties die in de volgende tien jaar het debat over film en bioscoop zouden gaan beheersen. Met de film als fictie werd in Nederland een gevoelig terrein betreden: toneelspel als bedrog.

Toneelspel gold in bepaalde kringen als lichtzinnig. In 1881 had de gereformeerde Abraham Kuyper in *De Standaard* een reeks artikelen gepubliceerd onder de kop 'Publiek Vermaak', die omstreeks 1910 gebundeld werden heruitgegeven.¹⁵³ Over toneel schreef hij: 'En terwijl al wat goed en edel is slinkt, zwelt en perst de wereld der genietingen, die, met de komedie tot middelpunt, zich als een doodelijke vampyr op de borst van onze maatschappij heeft geworpen, en ze omklemt met haar polypen-armen, en niet rusten zal eer alle edeler levensgeest in haar is verstikt'. De filmkomedies, die in Nederland ook wel 'smijtfilms' werden genoemd, konden in gereformeerde kring niet op goedkeuring rekenen.

Met de algehele afwijzing van spel en publiek vermaak in een brede gezaghebbende kring verschilde de Nederlandse situatie sterk van die in het buitenland. Ook in andere landen werd film aanvankelijk met andere media zoals de krant of met een kermisattractie geassocieerd en vanuit verschillende invalshoeken beschouwd. Richard Abel schreef over de eerste Franse publicaties over film: '[...] a number of discourse modes, each associated with a set of established institutions and practices, were competing for dominance within the early French writings on the cinema and [...] the cinema-as-art discourse was only marginally significant.'¹⁵⁴ Toneelspel en het theater werden in de Franse cultuur geenszins als verwerpelijk beschouwd.

Conclusie

In 1896 werd de film in Nederland, evenals als in andere landen, verwelkomd als één van de vele negentiende-eeuwse uitvindingen. De namen die de nieuwe techniek kreeg, veelal samenvoegingen van de Griekse woorden voor leven, beweging, kijken en schrijven, zoals 'kinematograaf', 'kinetograaf', 'biograaf', 'megalograph', 'theatograaf' en 'bioskoop', zijn veelzeggend. Zij geven weer wat de pioniers van hun uitvindingen verwachtten. De receptie van film werd al snel bepaald door de wijze en de plaats van vertoning, bijvoorbeeld als fotografische noviteit op de kermis en later als variété-nummer.

Liefhebbers en beoefenaren van fotografie beoordeelden de projecties in eerste instantie op de technische kwaliteit. Compositie, scherpte en de mate van trillen en flikkeren golden daarbij als criteria. Film werd beschouwd als een uitbreiding van de serie-fotografie van Muybridge, Demeny en Edison enerzijds, en anderzijds van de projectie-techniek in de lijn van Marey, Reynaud en Anschütz. Film was een stap vooruit in het negentiende-eeuwse onderzoek naar de natuurge-

trouwe weergave van de werkelijkheid. Diepte (plasticiteit, reliëf) en mechanisch opgenomen kleuren en geluid ontbraken nog aan de nieuwe uitvinding en zo werd het ook ervaren door geïnteresseerde toeschouwers. In avant-gardistische kunstkringen werd het verlangen naar natuurgetrouwheid echter beschouwd als een gepasseerd station. Toen er geen technische verbeteringen meer optraden, ebde de belangstelling in populair-wetenschappelijke tijdschriften allengs weg. Aan wát er op het scherm werd gerepresenteerd, besteedden deze tijdschriften nauwelijks aandacht, het voornaamste was hòe film werd gepresenteerd.

Deze fotografische blik verschilt wezenlijk van die van de exploitanten uit de amusementswereld, die vooral in het spektakel op het doek een potentiële attractie ontdekten. Bij projectie op groot formaat leende film zich uitstekend voor voorstellingen voor een groot publiek. Daarmee trad de nieuwe techniek buiten het domein van de technische uitvinding en werd ingelijfd door het amusement. De filmvoorstellingen voor een betalend publiek sloten aan bij een lange traditie van spectaculaire vertoningen. In kranten werd aandacht aan het filmnummer besteed onder het kopje 'stadsnieuws'. Opnamen van de eigen omgeving, actualiteiten, komische achtervolgingsfilms en opnamen van koningin Wilhelmina en de Dreyfusaffaire maakten film geliefd bij een groot publiek.

Omstreeks 1903 kregen films waarin het onmogelijke in beeld werd gebracht, zoals feeërieken en komedies, de overhand. Binnen de bestaande kaders van kermis, variété en revue en hun formule van 'nieuw-nieuwer-nieuwst', werden de mogelijkheden van de film verder verkend en uitgebreid. Van de presentatie van films met levende muziek, toneelstukjes en uitleg van een explicateur werd door de exploitanten veel werk gemaakt. De levensvatbaarheid van de verschillende toepassingen hing af van hun succes bij het publiek.

De amusementswereld van omstreeks 1900 bepaalde niet alleen de film, maar bezorgde hem tegelijkertijd een dubieuze reputatie. Ondanks zijn commerciële succes daalde het maatschappelijk-cultureel aanzien van de film. Vooruitgang in wetenschap en techniek werd hoger aangeslagen dan commerciële vindingrijkheid ten behoeve van amusement. Hoewel de gebroeders Mullens de gespeelde films vanaf 1904 aanprezen als kunstfilms stond de amusementscultuur van variété en kermis met zijn 'kunsten', los van wetenschap, beeldende kunst, toneel of literatuur.

Vergeleken met het buitenland liep Nederland de eerste tien jaar niet bepaald achter. Het onderscheid tussen beelden 'naar het leven' en 'fantastische en opzettelijk voor de camera geposeerde' beelden was internationaal. De waardering voor de laatsten was in het buitenland echter hoger. In Nederland gaven echte beelden nauwelijks aanleiding tot kritiek, maar de gespeelde werden behalve geprezen ook sterk verguisd.

Film en bioscoop 1907-1915: doorbraak in het dagelijks leven

'Ja, honderdmaal ja, er is kunst in de kinematografie. Zij is er steeds in aanwezig, zoodra mannen die werkelijk artisten zijn, hetzij als schrijvers, als regisseurs of als tooneelspelers er hun aangeboren talenten, die hen onderscheiden, in leggen...' Pierre Decourcelle. [oprichter van de Franse Société cinématographique des auteurs et gens des lettres (SCAGL) in 1908]¹

Omstreeks 1907 verschenen in de Nederlandse steden, evenals in andere landen, theaters die zich specialiseerden in het vertonen van films. Voortaan was de periode waarin filmprogramma's bekeken konden worden niet langer afhankelijk van reizende exploitanten. Voor de dagelijkse filmvertoningen liep het evenwel niet meteen storm, maar vanaf eind 1911 schreven de kranten over een 'verontrustende' bioscooprage. Het aantal bioscopen groeide snel en zij waren met hun opzichtige gevels en entree-hallen vol drommen wachtende mensen prominent aanwezig in het straatbeeld van de steden. Liedjes over de bioscoop en opmerkingen als 'de bioscopen schieten als paddestoelen uit de grond', wijzen op een plotselinge toename.² De Eerste Wereldoorlog, die in augustus 1914 losbarstte, leek het bioscoopbezoek eerder te bevorderen dan af te remmen, ondanks het bij tijd en wijle stagnerende aanbod van nieuwe films. Door de mobilisatie en de komst van Belgische vluchtelingen nam het bioscoopbezoek in bepaalde streken van het land drastisch toe.³ Daarentegen moesten de voordien zo populaire en bij uitstek internationale variétéprogramma's regelmatig worden afgelast. De mannelijke artiesten werden gemobiliseerd en de uitwisseling van acts stagneerde.⁴ Voor het vertonen van films waren weinig mensen nodig en het transport over de grenzen was makkelijk. Bovendien waren er nog oude films in overvloed. Door het wegvallen van het populaire variété voorzag de film in een dringende behoefte. Tijdens de oorlog programmeerden bioscopen wel weer variété-nummers tussen de films. Hiermee waren de verhoudingen in feite omgekeerd: de films waren nu hoofdzaak, de tussenacts bijzaak geworden.

De bioscoop als zelfstandige uitgaansgelegenheid was niet alleen een concurrent van schouwburg en kroeg, maar ook een nieuw uitje voor het hele gezin, zowel 's avonds als overdag. De internationale filmhandel veranderde in deze periode aanzienlijk: lange films werden verhuurd, in plaats van per meter verkocht. Deze overgang van verkoop naar verhuur lag ten grondslag aan de ontwikkeling van korte filmnummers naar de lange speelfilm.⁵ De situatie verschilde wezenlijk van die in de voorgaande periode, zoals vele onderzoekers hebben aangetoond, toen film nog was opgenomen in traditionele vormen van amusement zoals het variété-programma, de revue, het circus, de kermis of de wereldtentoonstelling.⁶ Corinna Müller stelt in haar studie, *Frühe Deutsche Kinematographie. Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen 1907-1912*, dat in genoemde overgang, de kunstfilm werd ingezet als strategisch middel. Voor het eerst werd in de publiciteit waarmee het film- en bioscoopbedrijf de film propa-

geerde, nadruk gelegd op de film als kunst.⁷ Voor de opvattingen over film als kunst zijn deze omstandigheden van groot belang. Hoe op de veranderde situatie, door Thomas Elsaesser de 'tweede fase' in de geschiedenis van de film genoemd, werd gereageerd in de Nederlandse pers staat centraal in dit hoofdstuk.⁸

Omdat de film zijn intrede deed in gevestigde instituties zoals het onderwijs en de kunst, kwamen de traditionele 'beheerders' van deze terreinen in verzet. Zij beschouwden het overdonderende succes van film en bioscoop als een bedreiging. De term 'bioscoop' stond voor verschillende zaken tegelijk, het gebouw, het opname- en projectie-apparaat, de filmvoorstelling en de filmprojectie. Buiten de kringen van direct betrokkenen kreeg 'bioscoop' vanaf 1911 in publicaties een negatieve klank. Grofweg zijn er twee soorten beschouwingen: enerzijds commentaren op de dagelijkse bioscooppraktijk en anderzijds betogen waarin 'de bioscoop' tot symbool wordt van algemene maatschappelijke veranderingen. Drie thema's domineren: film als gevaar, film als volksopvoeder en film als kunst. Onder de laatste noemer werd film afgezet tegen de andere kunsten, beschouwd als een nieuwe kunst of als geen kunst.

Daarnaast waren er de vakpublicaties van het bioscoopbedrijf zelf. Het Nederlandse bioscoopbedrijf, dat geleid werd door distributeurs en exploitanten, hield haar deelnemers op de hoogte middels het weekblad, *De Bioscoop-Courant*, dat sinds 1912 verscheen naar Franse en Duitse voorbeelden en een half jaar later concurrentie kreeg van *De Kinematograaf*. Een van de doelstellingen van deze vakbladen was het vormen van een front tegen de aanvallen op de bioscoop. Zo werd bijvoorbeeld de toneelcriticus Simon B. Stokvis met name genoemd als doodsvijand. Stokvis bestempelde de bioscoop als een gevaar voor de goede smaak en wierp zich op als beschermheer van kunstzin en beschaving. Zijn tegenhanger, de journalist Nardus H. Wolf, zag als trendgevoelige bioscoopganger in bepaalde films juist een potentiële kunstvorm. Wolf was in deze periode de enige scribent van buiten het bioscoopbedrijf die zich in positieve zin over film uitliet.

Om de ontwikkelingen aan te geven waarmee de schrijvers over film werden geconfronteerd, zal eerst een beeld worden geschetst van de veranderingen in de bioscoop en het filmaanbod. Het beeld van bioscopen, programma's en films is noodgedwongen fragmentarisch en eenzijdig. Superproducties springen het meest in het oog, terwijl het 'gewone' filmaanbod heel moeilijk is te achterhalen. Omdat het vooral de deftige bioscooptheaters waren die adverteerden en grote films werden besproken in de dagbladpers, krijgen we van die voorstellingen een goed beeld. Doch wat zich dagelijks in de 'pettenbioscopen' afspeelde is nauwelijks bekend. Zo meldde het *Nieuws van den Dag* in 1911 dat in Amsterdam niet eens het aantal bioscopen was vast te stellen vanwege de veelal schimmige locaties, zoals achterkamers van koffiehuisen.⁹ In 1913 telde Simon B. Stokvis in Amsterdam 37 bioscopen. In Rotterdam waren dat er in 1911 al 18 en in Utrecht 8. Slechts een minderheid hiervan adverteerde in dagbladen. Nog minder programma's werden werkelijk besproken. Vermeldingen van volksbioscopen treft men in dagbladen alleen aan bij incidenten, of in zedenschetsen van schrijvers die zich 'onder het volk' begaven, zoals Jan Feith en M.J. Brusse. Bij het ontstaan van een afwijzende houding tegenover film speelden deze bioscopen en de sensationele film drama's die ze vertoonden echter een doorslaggevende rol. Excessen werden breed uitgemeten en gebruikt als argumenten in de afwijzing van film en bioscoop.

Tegenover de tendentieuze berichtgeving over een dynamisch en ongrijpbaar fenomeen stonden de al even tendentieuze publiciteitscampagnes in de vak- en gewone pers voor 'kunstfilms', waarin de film als kunst werd voorgesteld. Dit ongelijksoortige materiaal geeft twee beelden van de film in deze periode, die nauwelijks met elkaar zijn te verenigen. Generaliserend kan men zeggen dat in publicaties van het bioscoopbedrijf de nadruk werd gelegd op de goede kanten van de film, terwijl daarbuiten vooral de slechte kanten werden belicht.

De eerste bioscopen: zalen en entourage

In Amsterdam is de overgang van incidentele naar dagelijkse filmvertoningen vrij nauwkeurig te dateren in de regenachtige zomer van 1907. In dat jaar ging Pathé in Nederland over van verkoop van losse films naar verhuur van hele programma's, die in drie verschillende variété-theaters tegelijkertijd werden vertoond. Bovendien opende Anton Nöggerath in september zijn Bioscope-Theater in de Amsterdamse Reguliersbreestraat. Bij de opening van dit theater gaf de pers een uitvoerige beschrijving van het bijzondere interieur: een vestibule bekleed met donker marmer gaf toegang tot de ivoor-kleurige zaal, versierd met gouden ornamenten en bronzen beelden van de Muzen, hoedsters van de kunsten. De hellende vloer en het ontbreken van pilaren werden als bijzonder opgemerkt, evenals de, in vergelijking met de schouwburg, omgekeerde rangorde van de plaatsen met de dure plaatsen achterin.¹⁰ De dames en heren hadden, evenals in het variététheater, een eigen toegang tot de loges op het balkon.

De eerste drie jaar leidden de vaste bioscopen een kwakkelend bestaan. In de Nederlandse steden was in het geheel geen sprake van een 'nickelodeon-boom' of 'Kinoladen'-rage zoals in Amerika en Duitsland.¹¹ Om de loop er in te houden, programmeerde het Bioscope-Theater tot 1911 naast films en variété ook regelmatig toneel en optredens van zangers. Film had zich dus nog geenszins losgemaakt van zijn oude vertrouwde context van het variété. In 1910 werd met betrekking tot het Bioscope-Theater zelfs melding gemaakt van de overwinning van het toneel op de film: 'Op wraak bedacht, is het tooneel thans bezig het specialiteitentheater te veroveren. [...] Slechts enkele levende beelden herinneren nog aan de oorspronkelijke bestemming van dit gebouw'.¹² Alleen 's middags was film de belangrijkste attractie, overigens tegen een veel lagere toegangsprijs dan het programma 's avonds.¹³ Niet alleen in Amsterdam hadden bioscopen het aanvanke-lijk moeilijk, ook de eerste bioscoop in Utrecht moest na een jaar, in 1908, alweer sluiten.¹⁴

Vanaf 1911 groeide het aantal bioscopen echter fors. De groei bereikte een voorlopig hoogtepunt in 1912, toen er in allerlei zaaltjes filmvoorstellingen te zien waren. Voormalige kleine theaters, concertzalen, winkelpanden, opslagruimtes en vendulokalen, achterraimtes bij cafés en hotels werden verbouwd en ingericht als bioscoop. Zoals Frank van der Maden en anderen hebben geconstateerd ging het met de reisbioscopen toen snel bergafwaarts. De meesten waren in 1913 verdwenen.¹⁵ Eind 1913 waren veel bioscoopexploitanten van mening dat er een eind moest komen aan de wildgroei van bioscopen: de concurrentie was moordend.

In Nederland varieerde het aantal plaatsen per zaal van vijftig tot duizend. De gelegenheden kenden zeer uiteenlopende inrichtingen: losse stoelen, al dan niet

met tafeltjes, aanschuifbanken voor de goedkopere rangen al dan niet gecombineerd met rijen stoelen voor de duurere plaatsen. Meestal werden klapstoelen in vaste rijen langs een middenpad geplaatst; soms waren er een balkon en loges met een eigen opgang en foyer. Ook waren er buffetten in de zaal waar limonade, snoep en bier verkocht werden, zoals bij Tivoli in Rotterdam.¹⁶ Roken was toegestaan, met uitzondering van sigaren. De aanduiding 'doorlopende voorstelling' was letterlijk van toepassing op Cinema Parisien in Amsterdam, waar in 1910 helemaal geen stoelen waren en die ontworpen was als doorloop- of staanbioscoop. Planten en kroonluchters, houten of marmeren lambrizing, muurschilderingen en wollen tapijten gaven de luxe bioscopen extra cachet. Ook namen als 'Rembrandt-bioscope' en 'Union-elite-bioscoop' refereerden aan kunst en aan betere kringen. Andere gelegenheden daarentegen, zoals de Witte Bioscoop op het Amsterdamse Damrak, stonden bekend als kale 'pijpenlades'.

Wat al deze bioscopen gemeen hadden was een lage drempel, lager dan die van de bestaande schouwburgen en concertzalen. De middagvoorstellingen waren overal goedkoop, 's avonds liepen de prijzen uiteen, afhankelijk van de andere attracties. Er bestond geen gedragscode, kledingvoorschrift of minimumleeftijd en in veel bioscopen evenmin een vaste aanvangstijd, wat eveneens de aanloop bevorderde. Van de hogere standen tot het nieuwe proletariaat, dat rond de eeuwwisseling van het platteland naar de steden trok, voor iedereen bood de bioscoop vermaak. Het publiek van de goedkope middagvoorstellingen bestond voor een groot deel uit vrouwen en kinderen.

Heel bijzondere films zoals *QUO VADIS?*, *THE MIRACLE* en *GLI ULTIMI GIORNI DI POMPEI* werden niet in de bioscoop vertoond, maar in grote zalen zoals Park Tivoli in Utrecht, het Paleis voor Volksvlucht in Amsterdam, en de Gebouwen voor Kunsten en Wetenschappen in Utrecht en Den Haag. Alleen vertoningen in een volle grote zaal maakten de huur van deze dure producties rendabel. Daarnaast hoopten de exploitanten met deze films ook publiek te bereiken dat niet gewoon was de bioscoop te bezoeken. Voorstellingen van christelijke signatuur, zoals georganiseerd door het Leger des Heils, werden eveneens buiten de bioscoop gegeven.

Variété, muziek en explicatie

'Een geheele voorstelling lang louter den biograaf aan te staren wordt bij hoeveel afwisseling ook, ten laatste toch eentonig, en dien ganschen duur nagenoeg in het donker door te brengen is evenmin aangenaam!', schreef een Amsterdamse krant over de eerste voorstellingen in het Bioscope-Theater van Nöggerath.¹⁷ De oudste bioscopen werden beheerd door directeuren van variété-theaters. Tot 1911 presenteerde het Bioscope-Theater in het avondprogramma dan ook nog overwegend variéténummers.¹⁸ Thalia in Rotterdam beperkte zich evenmin tot film. Cinema Royal, ook in Rotterdam en net als Thalia onder directie van Abraham Tuschinski, vertoonde na de heropening in 1914 wel alleen films.¹⁹ Vóór het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog waren variété-nummers slechts in enkele bioscopen nog een vast onderdeel van het programma. Naarmate de oorlog vorderde en de schaarste in de filmaanvoer optrad, greep men terug op variété-acts, ook in bioscopen die nooit variété hadden gekend.

Men engageerde bekende Nederlandse artiesten zoals Abraham Winter,

Eduard Jacobs, Louis Davids en Koos Speenhoff als belangrijkste attractie. Het Tip-Top-theater in de Jodenbreestraat ging bijvoorbeeld van start met de dubbele formule van bioscoop en variété. Toneel, variété en film werden in deze theaters afwisselend geprogrammeerd, apart of elkaar aanvullend in multi-mediaspektakels zoals de revue.

In de meeste bioscopen begeleidde muziek het programma.²⁰ Afhankelijk van de bioscoop werd de film begeleid door een pianola, piano, viool, strijke, orgel of een orkestje. Welke muziek er bij welke film werd gespeeld bepaalde de muzikant of kapelmeester van de betreffende bioscoop. Slechts in een enkel geval was er bij een film speciale muziek gecomponeerd, hetgeen niet hoefde te betekenen dat deze ook bij iedere voorstelling werd uitgevoerd. *THE MIRACLE* was voorzien van een speciaal voor de film vervaardigde compositie van Engelbert Humperdinck. Bij de Amsterdamse première werd deze muziek niet uitgevoerd, bij de Haagse wel.²¹

De explicatie had omstreeks 1904 zijn intrede gedaan als speciale attractie bij bepaalde exploitanten op de kermis, zoals Willy Mullens. Toen de gemiddelde duur van een film langer en het verhaal ingewikkelder werd, groeide ook in de vaste bioscoop de behoefte aan uitleg bij films, merendeels van buitenlandse herkomst. De Bioscoop-Salon Vreeburg van Bresser in Utrecht bijvoorbeeld had het eerste jaar geen explicateur, tot in mei 1909 de oud-toneelspeler en variété-artiest Louis Hartlooper werd aangetrokken.²² De explicateur werd gezien als het gezicht van een theater en was tot 1914 vrijwel de enige persoon die met name genoemd werd in bioscoop-advertenties.²³ De 'kraaiër' of 'spreker' vervulde niet zelden de rol van publiekslieveling, van een ster haast, die men op zijn verjaardag of na ziekte overlaadde met kadootjes en bloemen. Iedere explicateur had zijn eigen stijl, variërend van sobere uitleg van de handeling tot theatrale declamaties in bijpassend kostuum. Minder tot de verbeelding sprekende presentaties beperkten zich tot het voorlezen of vertalen van de geprojecteerde tussentitels.

In Amerika maakten 'lecturers' een immigrantenpubliek vertrouwd met de Amerikaanse film en cultuur.²⁴ In Nederland hadden explicateurs een welhaast omgekeerde functie: Zij maakten het inheemse publiek vertrouwd met buitenlandse films. Wat Amerikaanse en Nederlandse explicateurs gemeen hadden was hun streven om een naam op te bouwen en hiermee een kring van vaste bezoekers op te bouwen. Wat Charles Musser zegt over de functie van de Amerikaanse explicateur, geldt ook voor die van de Nederlandse: 'It was a way to personalize theatres and turn grateful patrons into steady customers.'²⁵ Mondelinge toelichting was omstreeks 1913 een vanzelfsprekende verschijnsel in de Nederlandse bioscoopzaal, hoewel er ook films vertoond werden zonder explicateur: het op Franse leest geschoeide Pathé-Theater in Amsterdam heeft er bijvoorbeeld nooit een gehad. *De Kinematograaf* telde in 1916 driehonderdvijfenzeventig explicateurs.

Toen de lange speelfilm, de film met een gesloten verhaalvorm de norm werd, verminderde de behoefte aan explicateurs. Bij deze speelfilms werd de toeschouwer niet meer publiekelijk aangesproken, maar werd letterlijk toeschouwer. Levende explicatie verstoorde de persoonlijke verstandhouding tussen het verhaal van de film en de toeschouwer, die nu zelf het verhaal reconstrueerde. Alleen de inbreng van zeer goede explicateurs werd daarbij niet als storend ervaren en zij konden zich tot na de Eerste Wereldoorlog handhaven.²⁶ Vergeleken met het bui-

tenland bleven explicateurs in Nederland veel langer actief. Een van de belangrijkste redenen hiervoor was de relatief kleine capaciteit van de Nederlandse bioscopen, die zelden de duizend plaatsen oversteeg en waardoor de explicateur in direct contact stond met de zaal. In Nederland werd traditiegetrouw grote waarde gehecht aan het gesproken woord van autoriteiten als dominees en politici. Conferenciers, humoristen, standwerkers en explicateurs werden eveneens gewaardeerd om hun voordracht. Nederlandse toneelspelers besteedden in de regel meer aandacht aan hun verbale vermogens dan aan hun spel. Een andere reden voor het voortbestaan van de explicateur was dat vanwege de handelsbeperkingen tijdens de Eerste Wereldoorlog de grote golf Amerikaanse speelfilms pas na de wapenstilstand arriveerde. Met name de Amerikaanse film muntte uit in een gesloten verhaalvorm.

Film was vaak niet de enige of zelfs de belangrijkste reden om een bioscoop te bezoeken. Zoals Yuri Tsivian met betrekking tot de Russische bioscoop heeft vastgesteld, kwam het publiek voor allerlei genoegens.²⁷ De makkelijk toegankelijke bioscoop bood meer dan alleen film, muziek en de grapjes van een explicateur.²⁸ Tijdens of voor de voorstelling kon men flaneren in de foyer, roken, drinken en afspraakjes maken, tussen de films door kon men soms zelfs biljarten in een ruimte die zich in hetzelfde gebouw bevond.²⁹ In de bioscoop gold niet de etiquette van de schouwburg. Iedereen was er te allen tijde welkom, arbeiders, vrouwen en kinderen, in gezinsverband of alleen, zowel overdag als 's avonds.

Veranderingen in het programma

De structuur van de bioscoopprogramma's veranderde sterk tussen 1907 en 1915. De definitieve overgang van het filmnummer als onderdeel van het variétéprogramma naar de bioscoop als zelfstandige uitgaansgelegenheid naast theater, variété en kroeg voltrok zich in de eerste helft van de jaren tien. Een filmvertoning werd, afhankelijk van de reputatie van een bioscoop, op verschillende wijzen gecombineerd met ander amusement. De programma's 'oude stijl', of de goedkopere programma's van ongeveer anderhalf uur, werden gepresenteerd in doorlopende voorstellingen waar het publiek naar believen in en uit kon lopen. De programma's 'nieuwe stijl' leken door de vaste aanvangstijden meer op toneelvoorstellingen: één voorstelling per avond en matinées in het weekend die een paar uur duurden. Sommige bioscopen combineerden goedkope doorlopende filmvoorstellingen 's middags met een vast programma 's avonds.

Meestal wisselden de programma's iedere week, op vrijdag. De hele samenstelling van een programma werd gewijzigd, bijvoorbeeld door een reeks korte filmnummers te vervangen door één bijzondere film. Langer dan twee weken draaide zelfs een lange speelfilm echter zelden. Prolongaties waren een zeldzaamheid, zelfs bij grote kassuccessen. *L'ENFANT DE PARIS*, (Léonce Perret, Gaumont, 1913) *QUO VADIS?* en *DE DRIE MUSKETIERS* (Gaumont) werden door Nöggerath in Amsterdam bij hoge uitzondering drie weken lang gedraaid voor een uitverkocht huis.³⁰ Een enkele keer kwam het voor dat zo'n succes opnieuw in een groot theater werd geprogrammeerd als het de gang door de reprise-theaters achter de rug had. In de Eerste Wereldoorlog werden films in tijden van schaars-te vaker geprolongeed of na enige tijd opnieuw geprogrammeerd.

Programma's 'oude stijl', die nog leken op die van de reisbioscopen, bestonden uit korte nummers in allerlei genres (natuurfilms, actualiteiten, hol- en smijtfilms, en drama's of beroemde fragmenten van films) en werden overwegend gedraaid in de bioscopen in volksbuurten. Veel films waren afkomstig van Nöggerath die in 1909 en 1910 adverteerde met de slogan: 'Verhuring van nieuwe en in zeer goeden staat verkeerende gebruikte Films, vanaf 3 cent per Meter en per week'.³¹ Verhuurders zoals Pathé boden, zoals gezegd, kant en klare programma's aan in verschillende prijsklassen. Dit bestond meestal uit een voorprogramma met korte films, waaronder gefilmd variété en een journaal met diverse actualiteiten, gevolgd door een drama dat tussen een kwartier en een half uur (tot 450 meter) duurde. Vanaf 1911 bevatten deze programma's regelmatig een hoofdfilm of 'Schlager', lange speelfilms die ook wel 'kilometerfilms' of 'uurfilms' werden genoemd.³²

De goedkopere doorlopende voorstellingen vertoonden soms de spannendste fragmenten van zo'n 'Schlager', zoals gebeurde met fragmenten uit *QUO VADIS?*. Deze film was half april 1913 in het Bioscope-Theater in Amsterdam in première gegaan, omgeven door veel publiciteit. In mei werden de 'meest stuitende tooneelen', met name de scènes met Nero en Poppea, als onderdeel van een doorlopend programma vertoond in de Edison-bioscoop in de Amsterdamse Jordaan en door Jean Desmet in Bussum en Rotterdam.³³ Toen de film wegens overweldigend succes een paar dagen werd verlengd, was tegelijkertijd in verschillende Amsterdamse bioscopen *DE BRAND VAN ROME* te zien, samengesteld uit fragmenten van *QUO VADIS?*.³⁴ Tegenwoordig zou men de compilaties van fragmenten opvatten als een 'trailer' om het publiek lekker te maken voor de complete film. De Edison-bioscoop zou in de hedendaagse praktijk dan reclame maken voor het Bioscope-Theater. Zo werd het destijds echter helemaal niet opgevat: ongeduldige bioscoopgangsters werd de mogelijkheid geboden de hoogtepunten van een meesterwerk te bekijken zodat ze niet de hele film in een duur theater hoefden uit te zitten.

Müller stelde vast dat de vuistregel 'hoe langer hoe deftiger', uit het Duitse theater ook opging voor de productie en promotie van kunstfilms: Pathé zocht als eerste filmproducent actief aansluiting bij de reguliere theaterpraktijk. De *Société Le Film d'Art*, werd net als de *Société cinématographique des auteurs et gens de lettres* (SCAGL) opgericht in 1908. De kostbare kunstfilms uit deze studio's, waarin beroemde toneelspelers met naam en toenaam optraden, vormden een klasse apart.³⁵ Vedetten van *La Comédie Française* zoals Sarah Bernhardt, Suzanne Grandais en Réjane moesten de hogere productiekosten en entreprijzen goed maken. Kunstfilms werden apart verhuurd en kostten per week alleen al ongeveer de helft van de koopprijs.³⁶ In een advertentie van Bioscope- en Filmfabriek F.A.Nöggerath uit 1909 werd nadrukkelijk onderscheid gemaakt tussen 'verhuring van Kunstfilms' van de Franse *Société Le Film d'Art* (met vermelding van de titels en het aantal meters) en de verkoop van het overige aanbod ondermeer bestaande uit komische films en natuuroptnamen.³⁷

Zoals Müller heeft aangetoond werd het Duitse *Monopol*-verhuursysteem, vergelijkbaar met *Pathé's* idee van *Le Film d'Art*, geperfectioneerd waardoor nog langere en duurdere 'Kunstfilme' geproduceerd konden worden.³⁸ De huurprijs hiervan was afhankelijk van het vertoningsschema: de eerste vertoningsweek was het duurst en daardoor kreeg een première extra status die publicitair flink

werd uitgebuit. Het aantal premières werd daarom medebepalend voor de reputatie van een bioscoop. In de Union-bioscoop, een 'elite'-theater van de Duitse bioscoopketen *Union*, vonden bijvoorbeeld premières plaats van *Nordisk* en kunstfilms met Asta Nielsen en Albert Bassermann. Asta Nielsen werd het visitekaartje van het *Monopol*-systeem dat distributeurs en bioscoopexploitanten tegen extra betaling verzekerde van het alleenrecht op vertoning. Uiteraard was de entreprijs in een elitebioscoop hoger dan in de 'volksbioscoop' of 'pettenbioscoop' waar dezelfde films weken of maanden later te zien waren. Het *Algemeen Handelsblad* beschreef in december 1911 de veranderde situatie als volgt: 'Zoo langzamerhand gaat het publiek naar de kinema's zooals het naar schouwburgen trekt om van de tooneelspeelkunst te genieten. En het krijgt dan op den koop toe de levende illustratie van de pas uit de courant vernomen gebeurtenissen van den dag.'³⁹

Omstreeks 1913 was er sprake van een crisis in het bioscoopbedrijf, vooral de eenvoudige, kleine bioscopen die gewend waren hun programma's af te draaien, hadden moeite het hoofd boven water te houden. In de vakbladen van het bioscoopbedrijf wemelde het tegelijkertijd van aankondigingen van verbouwingen en heropeningen van bioscopen. Hoewel de kunstfilm een belangrijk instrument was om structurele veranderingen in het film- en bioscoopbedrijf door te voeren, waren lang niet alle lange speelfilms kunstfilms. Integendeel, de kunstfilm was een apart genre dat maar een klein deel van het totale filmaanbod besloeg.

Een internationaal aanbod van drama's, actualiteiten, komedies en wetenschappelijke films

Zoals eerder het geval was met circus- en variété-acts - en tegenwoordig met buitenlandse televisiezenders - stond Nederland open voor films uit alle windstreken. Producties uit Frankrijk, Italië, Duitsland, Denemarken, Zweden, Engeland en de Verenigde Staten bepaalden het programma in de Nederlandse bioscopen. Als grootste distributeur adverteerde Nöggerath in 1909 met 'de nieuwste opnamen' uit de fabrieken van *Gaumont*, *Pathé Frères*, *Eclipse*, *Lion*, *Italia*, *Cines*, en *Biograph*. Een half jaar later noemde hij daarnaast ook *Eclair*, *Lux* en *Messter*.⁴⁰ Alle genres waren vertegenwoordigd: komedies, natuurtaferelen, expeditiefilms, travelogues, stadsgezichten, wild-westfilms, indianenfilms, detectives, sprookjes, weekjournaals van verschillende firma's, sportreportages, liefdesdrama's, kunstfilms, Uurfilms en Serie-films, bijbelse en historische films. Het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog bemoeilijkte de import maar blokkeerde deze niet. De hele oorlog door zijn in Nederlandse bioscopen films uit diverse landen te zien geweest.

In Nederland zag de dagbladpers geen kunst in de Franse *films d'art* zoals *L'ASSASSINAT DU DUC DE GUISE* (De moordaanslag op den Hertog de Guise) of *MADAME SANS-GÈNE*. De film die werkelijk kon wedijveren met het toneel zou de sprekende film moeten worden. Naar aanleiding van Gaumont's *Cinéma-parlante* schreef het *Algemeen Handelsblad*: 'Indien op die manier wordt voortgegaan krijgen wij weldra volslagen opvoeringen van drama's, opera's en operettes. Arme kunstenaars en artisten die dan niet meer voor het publiek, doch voor een geluidopnemer en een fotografie-toestel zullen spelen!'⁴¹

Het besef dat juist sensatiefilms het grootste publiek zouden trekken was in Nederland omstreeks 1910 nog niet doorgedrongen. Schrijvers over film zagen veeleer een serieuze toekomst voor de wetenschappelijke film en de 'echte beelden', een synoniem voor opnamen van de werkelijkheid. Natuuropnamen en expeditiefilms in kleur, landschappen en stadsgezichten opgenomen vanuit een rijdende trein of auto in Zuid-Europa, India, of Amerika, Zuidpool-expedities van Shackleton, wetenschappelijke films opgenomen door een microscoop en actualiteiten werden in de pers uitgebreid beschreven. In 1910, vlak voor de hausse sensationele speelfilms, zorgden ondermeer Nöggeraths opnamen van de voetbalwedstrijd Holland-België en Vittorio Sella's DE BESTIJGING VAN HET HIMALAYA GEBERGTE DOOR DEN HERTOG DER ABRUZZEN, voor een opleving in de aandacht van de pers voor film.

Alles wees erop dat een belangrijke bestemming van de film lag in het wetenschappelijke en documentaire. Op een congres in Brussel was in september 1910 de wetenschappelijke kinematografie het voornaamste onderwerp van discussie, naast de bioscoop in dienst van het onderwijs, techniek en industrie. In de eerste Nederlandse brochure over cinema schreef L.A.S. Rosman: 'Ongetwijfeld zal het bioscooptoestel, dat nu nog bijna uitsluitend voor amusement in Variëteitentheaters en 'Music-Halls' gebruikt wordt, ook allengs toepassing gaan vinden in de industrie, in de natuurwetenschap en de geneeskunde.'⁴² Aan deze utopie kwam een eind door de lange sensatiefilm, die weinig met kunst en wetenschap te maken had, maar wel verantwoordelijk was voor het massale commerciële succes van film en bioscoop. De wetenschappelijke film was evenmin als de kunstfilm een partij voor het sensationele melodrama. Hierbij moet worden opgemerkt dat ook kunstfilms vaak een hoog melodramatisch gehalte hadden en natuur- en wetenschappelijke films dikwijls zeer sensationeel waren.

Melodrama's vol liefde, haat, hartstocht en hebzucht, bij voorkeur spelend in kunstenaarskringen of voorname families, besloegen vanaf 1911 het grootste deel van het aanbod. In advertenties aangeduid als 'artiesten-drama' en 'kapitalistisch drama' kregen ze verder nauwelijks serieuze aandacht in de pers. Droog becomingentariëerde het *Algemeen Handelsblad* zo'n tragisch geval van '[...] een meisje dat zich in een afgrond stort, omdat ze door haar minnaar wordt verlaten, een vader die er krankzinnig door wordt en niets beters weet te doen dan den trouwloozen minnaar te worgen en in denzelfden afgrond te slingeren'.⁴³ Om het publiek weer te laten bekomen werd na het drama een komedie vertoond: 'Want de volgorde pleegt aldus te zijn: eerst een film van moed en trouw en zelfopoffering, rijkelijk pathetisch, en dan verschijnt op het doek het een of ander dol-vermakelijke tooneeltje'.⁴⁴ Korte komische films werden in overvloed gemaakt door de Italiaanse komieken Polidor, Kri Kri, Fricot, Robinet, de Fransen Max Linder, Onésime, Bébé, Bout-de-Zan, Prince en de Amerikanen John Bunny en Billie Ritchi. De Amerikaanse *Keystone*- en *Vitagraph*-comedies, die vanaf 1912 in de bioscoop kwamen, waren minder destructief dan de Franse en Italiaanse gooi- en smijtfilms, en vielen in ieder geval bij de recensenten meer in de smaak.

Vóór 1914 waren het de films met een educatief en informatief nut, die een gang naar de bioscoop legitimeerden. Na het uitbreken van de oorlog gold dit vooral voor de oorlogsjournaals die apart in advertenties werden vermeld. Films van beide partijen werden vertoond, doch streng gecontroleerd op mogelijke schendingen van Nederlands neutraliteit. Het Union-theater vertoonde Duitse oor-

logsjournaals en Duitse films, terwijl in het Pathé-theater Pathé-journaals en Franse films werden gedraaid. Nöggerath vertoonde nieuws van beide partijen in zijn LAATSTE BIOSCOOP WERELDBERICHTEN. De journaals trokken een nieuwe groep bezoekers die hiermee het bestaansrecht van de bioscoop erkende.

Blanke slavinnen, meesterschurken en kunstfilms

N.H. Wolf schreef in oktober 1911 bewonderend: 'In de tegenwoordige machines zijn films die 300 meter lang zijn en, aan één stuk vertoond, de menschen 15 minuten bezighouden, aan de orde van de dag!'⁴⁵ De Deense film DE BLANKE SLAVIN (Alfred Lind, Fotorama 1910, distributie Nordisk), duurde ongeveer een uur. Het was de eerste lange speelfilm die uitgebreid in de Nederlandse kranten werd besproken.⁴⁶ In Amsterdam werd hij in twee theaters tegelijk vertoond, alleen 's avonds en vanwege de saillante inhoud, op initiatief van de exploitanten, verboden voor kinderen. DE BLANKE SLAVIN trok veel publiek, zoals Nöggerath schreef: '[...] van oost tot west, van zuid tot noord, in Europa, Azië, Afrika, over de hele wereld klonk één kreet van afschuw.[...] Millioenen meisjes, die met kloppend hart, in innig medelijden, de lotgevallen der heldin volgden.'⁴⁷ De film was op een goudmijn gestuit en het thema vond veel navolging. De 'vol-uurs film waarvoor de verleiding der wereldstad de meest dankbare stof produceert' wakkerde volgens het *Algemeen Handelsblad* de concurrentie tussen de bioscopen aan.⁴⁸

Kort daarop veroverden de gewelddadige detective-drama's de bioscopen, zoals films met de schurkachtige helden Zigomar en Fantomas, die in series werden vervaardigd. Deze waren wel toegankelijk voor kinderen en, tot afschuw van sommige volwassenen, bij hen uitermate populair. Voor het eerst werd nu echt fel geprotesteerd tegen film en bioscoop. De sensatiefilm maakte van de bioscoop in korte tijd een uiterst winstgevend bedrijf, maar begon tegelijkertijd steeds meer verzet los te maken in de publieke opinie. De kritiek was niet zozeer van invloed op het gedrag van het bioscooppubliek, maar wel op dat van de autoriteiten. De eerste commissie 'tegen het bioskoopkwaad' die controle en censuur bepleitte werd in 1912 opgericht in Amsterdam. Vier jaar later dan in de Verenigde Staten zag het film- en bioscoopbedrijf in Nederland zich voor het probleem gesteld dat Musser als volgt omschrijft: 'The industry was caught between the desire to make sensational films that would sell and the need to make films that would avoid the wrath of authorities who might interfere in their business.'⁴⁹

Door filmproducenten in Frankrijk, Denemarken en Duitsland werd, zoals eerder gezegd, voor dit imago-probleem een oplossing gezocht in de kunstfilm. In navolging van de Franse *Film d'Art* produceerde de Deense firma Nordisk films met toneelspelers die verbonden waren aan de Koninklijke Schouwburg in Kopenhagen. De Deense Asta Nielsen debuteerde in de film AFGRUNDEN (August Blom, 1910). Zij werd in Nederland pas vanaf 1911 bekend toen zij in Berlijn werkte, maar wel direct erkend als filmster, die met haar 'mimisch kinema-spel', associaties opriep met kunst: 'Wij vernamen op dit nieuwe gebied - is het tooneel, kunst, wetenschap, vermakelijkheid, actualiteit? - over het schitterende debuut van een kinematografische ster.'⁵⁰ De filmster Asta Nielsen was een nieuw fenomeen. Niet alleen het oude bioscooppubliek apprecieerde haar mimische filmspel met psychologische diepgang - ook nieuw publiek werd er door aangetrokken.

Eind 1913 kreeg de ster gezelschap van de Duitse Henny Porten en Italiaanse diva's als Lyda Borelli, Francesca Bertini en Leda Gys. In Nederland werd Annie Bos dé filmster van filmfabriek *Hollandia*, waarover later meer. De Franse en Amerikaanse films hadden vóór 1913 nog geen speciaal voor de dramatische film 'gecreëerde' sterren. In de Franse film traden toneelvedetten in hun beroemde toneelcreaties op. De Amerikaanse films werden gedragen door anonieme personages. Zij heetten naar de studio, *Vitagraph-girl* of *Biograph-girl*, of werden verzeelvigd met hun vaste rollen zoals de cowboys Tom Mix en Broncho Billy.

Vanaf 1911 verschenen er incidenteel 'grote' kunstfilms in de luxe bioscopen die een uur of langer duurden. De Asta Nielsen-films (PAGU) waren de eerste Duitse kunstfilm-producties. Zij werden in de Nederlandse vakbladen ook als zodanig aangeprezen. Hetzelfde gold voor DER ANDERE (*Vitascope*, Berlijn), RICHARD WAGNER (*Messter*), DIE LANDSTRASSE (Worringer) en DER LETZTE TAG, HEIMAT UND FREMDE (Joe May), DER STUDENT VON PRAG (Stellan Rye, met Paul Wegener in de hoofdrol), SCHULDIG (*Messter*, Hans Oberländer). De in Palestina opgenomen film VAN DE KRIBBE TOT HET KRUIS, (FROM THE MARGER TO THE CROSS, *Kalem*), werd door de katholieke reizende *N.V.Leliebioscoop* vertoond. ATLANTIS, (August Blom, *Nordisk*) THE MIRACLE (*Miracle Company*), QUO VADIS?, GLI ULTIMI GIORNI DI POMPEI (*Ambrosio*), L'ENFANT DE PARIS (*Gaumont*), DE DRIE MUSKETIERS (*Gaumont*), MARC ANTONIO EN CLEOPATRA (*Cines*), NAPOLEON (*Pathé*), GERMINAL (*Pathé*, naar Zola) waren de meest besproken films uit deze periode. In 1915 kwamen de eerste grote Griffith-film JUDITH OF BETHULIA en het Italiaanse massaspektakel CABIRIA (Pastrone, met tussentitels van Gabrielle D'Annunzio) in de Nederlandse bioscoop. Deze films werden eveneens uitgebreid besproken in de pers.

Nederlandse speelfilms

In het licht van de latere geschiedenis van de Nederlandse film waren de jaren tien tamelijk succesvol. Desalniettemin bleef de Nederlandse filmproductie ver achter bij die van andere filmproducerende landen.⁵¹ Wat betreft de fabricage van speelfilms waren naast de pioniers Mullens (Alberts Frères) tot 1912 Nöggerath en de Belg Alfred Machin actief.⁵² Nöggerath liet zich in zijn *F.A.N 'Bioscope-Park'* aan de Haarlemmerweg bij Sloten inspireren door de Franse *Film d'Art* en nam recente succesvolle toneelstukken op.⁵³ De beroemde acteur Louis Bouwmeester speelde regelmatig de hoofdrol in zijn films. De eerste was in 1909 DE GREEP. Ook in ONTROUW (1911), DE BANDELING (1911), DE TWEE ZUSTERS (1912), GRAAF WILLEM IV VAN HOLLAND (1912), ONSCHULDIG VEROORDEELD, KONING OEDIPUS, en in de Pathéfilm L'OR QUI BRULE (HET VERVLOEKTE GELD, A. Machin, 1912), speelde Bouwmeester de hoofdrol.

De kwaliteit van deze vaderlandse drama's haalde het volgens de dagbladen echter niet bij die van de buitenlandse films. In 1918 schreef 'Lancet' in *De Bioscoop-courant*: 'De vorderingen in deze fabriek [van Nöggerath] hielden geen gelijke tred met de reuzenschreden, welke die industrie in het buitenland deed. Doordat de beelden technisch verre van volmaakt waren, de regie en keuze van scenario's zodanig, dat geen der geproduceerde films het tot een succes brachten, voldeed ze niet aan de verwachtingen en verdween na een roemloos bestaan met een belangrijk financieel deficit.'⁵⁴ In 1913 stopte Nöggerath met het maken van

lange films. Voortaan zou hij zich beperken tot filmische onderdelen van de revues die in zijn theater Flora werden opgevoerd, de fabricage van Nederlandse titels en de import, verhuur en exploitatie van films uit het buitenland.⁵⁵ Met hem sloot een tijdperk in de Nederlandse filmgeschiedenis af waarin filmproductie en -vertoning sterk verbonden waren met het variété.

Een nieuwe fase in de filmproductie werd ingeluid door de in 1912 opgerichte *Hollandia-filmfabriek* te Haarlem. De productie van *Hollandia* bestond in het begin uit   n of twee lange speelfilms per jaar en een aantal korte films. De *Hollandia*-speelfilms sloten qua stijl en inhoud aan bij buitenlandse voorbeelden, maar vertaalden deze in typisch Nederlandse situaties met Hollandse decors: veel molens, dijklandschappen en visserkostuums. Scènes aan de kust en in vissersdorpen zoals Volendam sloten aan bij de motieven van schilders uit de Haagse school, waaronder de zeer populaire schilder Jozef Israëls, wiens werken ook veelvuldig werden nagebootst in de fotografie.⁵⁶ *SILVIA SILOMBRA* (Louis H. Crispijn Sr., 1913) en *DE LEVENDE LADDER* (Maurits H. Binger, 1913) waren in het jaar van productie in de bioscopen te zien. *WEERGEVONDEN*, (Louis Crispijn Sr., 1914) en de *MIJNTJE EN TRIJNTJE*-films (Louis Crispijn Sr.) kwamen in het begin van de oorlog in de Nederlandse bioscopen. Vanaf 1915 nam directeur Maurits Binger zelf de regie ter hand en produceerde in dat jaar onder andere *LIEFDESSTRIJD* en *DE VLOEK VAN HET TESTAMENT*.

Hollandia mikte vooral op het buitenland, want van   n roulerende kopie in eigen land kon een filmfabriek niet bestaan. De handelsbeperkingen in de oorlog maakten vanaf 1916 de internationale filmhandel tussen Nederland en de rest van de wereld steeds moeilijker. Wel wekte de groei van de afzet in de vooroorlogse jaren hoge verwachtingen voor de toekomst. De oorlogsomstandigheden werden gezien als enige obstakel voor een bloeiende export, aan de Nederlandse film zelf zou het niet liggen. In de verwachting van een snelle afloop van de oorlog nam de filmproductie in Nederland flink toe. In eigen land nam de Nederlandse film slechts een klein percentage van het totale filmaanbod voor zijn rekening, maar de pers besteedde hier relatief wel veel aandacht aan. Wolf schreef op 22 augustus 1914 in *De Kunst*: 'Het is alsof, nu de Gaumont's, de Eclair's en de Eclipse's, de Vitagraph's uitblijven, aan de Hollandiafilms wordt gedacht!'.⁵⁷ Weliswaar werden de *Hollandia* films niet beschouwd als kunst, maar er kwam ook weinig kritiek op. Over de Nederlandse films werd doorgaans op mildere toon geschreven dan over het merendeel van de buitenlandse films.

Toenemende aandacht in de pers

De reacties in de pers op film en bioscoop als dagelijks amusement waren talrijk. Film en de plaats van vertoning werden als   n geheel gezien, onder welke noemer ook. Er bestond al een keur aan termen: kinematograaf, kinematografische beelden, lichtbeelden, cinema of kinema, maar daarnaast werden bioscoop, bioscope, bioscopisch verschijnsel, bioscopische voorstelling, en kino steeds algemener. In de opiniërende pers kreeg 'bioscoop' na 1911 echter een negatieve klank. Voor die tijd dook af en toe de term 'kinematografen-gevaar' op, wanneer men een kwalijke invloed op het publiek veronderstelde,⁵⁸ maar na 1911 schreef men over 'bioscoopepidemie', 'bioscopische koorts', 'bioscoop-alcoholisme',

'bioscoopkwaad' of 'bioscoop-gevaar'. Ondanks deze negatieve benamingen werd de term 'bioscoop' in 1912 door het bioscoopbedrijf officieel aangenomen. De spelling wisselde: bioscoop, bioscope en bioskoop kwamen naast elkaar voor.

Wat betreft het schrijven over film dient een onderscheid te worden gemaakt tussen de periode vóór het seizoen 1911\1912 en daarna. Vóór 1911 bestond het merendeel van de berichten over film uit summiere beschrijvingen in de dagbladpers. Op de pagina Stadsnieuws volstond men in de rubriek Uitgaan meestal met een korte opsomming van titels en een karakteristiek, bijvoorbeeld dat het 'prachtig' was. De dagbladpers vermeldde, zoals gezegd, voornamelijk voorstellingen in luxe-theaters. Van serieuze aandacht voor afzonderlijke films was evenwel nauwelijks sprake. Het bioscooptheater werd tussen de verschillende uitgaansgelegenheden aanvankelijk nauwelijks als iets bijzonders gezien. In de steden waar men gewend was aan het specialiteitentheater, werd de vaste bioscoop beschouwd als een logische ontwikkeling, als een attractie die uitgroeide tot een complete voorstelling, zoals dat ook was gebeurd met de revue. Recensenten vonden het op zich niet bijzonder dat de ene vorm van amusement de andere absorbeerde.

De explosieve groei van het aantal bioscopen overschreed echter alle grenzen. De snelste toename vond plaats in het seizoen 1911/1912 en de bioscoop werd steeds aanwezig in het straatbeeld. Vanaf 1912 werd de bioscoop voor sommigen een levensgroot probleem. De Rotterdamse pater Hyacinth Hermans schreef een brochure tegen de bioscoop: 'En dagelijks komen er steeds meer, zij worden geteeld als bloemkool en suikerbieten, zij worden in onze straten naast elkaar gepoot als aardappelen op het veld. Als een oud eerwaardig pand van eenige betekenis tegen den grond gaat, men kan er zeker van zijn, dat er een bioscope voor in de plaats komt.'⁵⁹ Toen het aantal opzichtige bioscopen groeide, werden de afwijzende commentaren feller.⁶⁰

Voor de toenemende populariteit van de bioscoop bij bevolkingsgroepen die voorheen vrijwel 'onzichtbaar' waren in het uitgaansleven zoals kinderen en vrouwen, baarde schrijvers zorgen. Zoals Miriam Hansen overtuigend heeft beargumenteerd, was de bioscoop een nieuwe openbare ruimte waarin de bestaande verhoudingen tussen openbaar en privé, 'petten' en 'hoeden', volwassenen en kinderen, mannen en vrouwen, op losse schroeven kwamen te staan.⁶¹ Angst voor verandering speelde een belangrijke rol in publicaties over film en bioscoop. Ingezonden brieven van verontruste krantenlezers, beschouwende artikelen, brochures, spotprenten en liedjes gaven blijk van een toenemend gevoel van onbehagen over nieuwe ontwikkelingen. Dat men zich vrij plotseling bewust werd van de pregnante aanwezigheid van de bioscoop, blijkt uit de verandering van toon waarop over film en bioscoop wordt geschreven. In 1911 verscheen *Kinematografie*, de eerste Nederlandse brochure die geheel gewijd was aan de technische werking van het apparaat en zijn toepassingen. Eveneens in 1911 verscheen de hoopvolle prospectus van F.A.Nöggerath, *Ons bioscopisch bedrijf voorheen en thans*.⁶² Beide brochures uitten zich, evenals de summiere berichtjes in de kranten, louter positief over film en bioscoop. Tussen 1912 en 1914 verschenen er echter vooral publicaties tégen de bioscoop. Men noemde hierin de toename van het aantal bioscopen schrikbarend en de aanwezigheid van kinderen en vrouwen in donkere zalen zorgwekkend. Bovendien werden films aan de kaak gesteld als verdraaiingen van de werkelijkheid en als aanstootgevend.

Nog een belangrijk verschil met eerdere publicaties was dat de schrijvers zich nadrukkelijk distantieerden van de gemiddelde bioscoopbezoeker en zich opstelden als antropologen of sociologen. Zij wekken de indruk dat ze zich louter in bioscopen waagden om er vol afschuw over te kunnen berichten. Deze houding vindt men bij schrijvers van alle gezindten, katholieken, liberalen, socialisten en protestanten. Slechts een enkele 'grote' film was in staat de negatieve teneur te doorbreken. Behalve de schrijvers van de in 1912 opgerichte vakbladen, berichtte alleen Wolf in het algemene weekblad *De Kunst* als persoonlijk betrokkene en in positieve zin over de bioscoop.

Het bedrijf trachtte wanneer het maar enigszins mogelijk was film met kunst of wetenschap in verband te brengen, om zodoende de reputatie van de film te verbeteren. In de Nederlandse pers gold niet de kunstfilm, maar de non-fictiefilm als de goede cinema.⁶³ Non-fictie werd in ieder geval door de pers meer gewaardeerd dan fictie. Daarin week de voorkeur van de verslaggevers af van die van het grote publiek, dat vooral van de melodrama's hield. Overigens waardeerde men soms ook het non-fictieve in een fictie-film hoger dan het fictieve gedeelte. De natuur- of stadsomgeving waarin een verhaal werd opgenomen maakte in die gevallen meer indruk dan het spel of het verhaal. Een soortgelijke scheiding tussen verhaal en uitbeelding gold voor het spel van Asta Nielsen dat bewonderd werd als kunst, ondanks het drakerige verhaal.

De Nederlandse discussie over film en bioscoop na 1911 concentreert zich rond drie thema's: film en bioscoop als modern gevaar, de opvoedende waarde van film en de positie van de film ten opzichte van andere kunstvormen. Deze thema's worden hieronder behandeld.

De bioscoop als modern gevaar

Cultuurpessimisme en confessioneel verweer

Het laat-negentiende-eeuwse cultuurpessimisme zag in de mechanisatie van het arbeidsproces het begin van de mechanisering van de mensheid als geheel. In de nieuwe eeuw nam het pessimisme over de verregaande industrialisering van de maatschappij nog verder toe. Cultuurpessimisten beschouwden de bioscoop als mechanisering van vermaak. Mechanisch vermaak stond gelijk aan 'niet echt', namaak of 'Ersatz', dat de echte, levende vormen van vermaak verdrong. De grote aantrekkingskracht die de bioscoop als uitgaansgelegenheid op de 'massa' uitoefende, leverde haar het predikaat 'filmduivel' op, in analogie met de 'snelheidsduivel', de 'drankduivel' en de 'opiumduivel'. Ook van de 'filmduivel' ging een bedwelmende werking uit, die de argeloze toeschouwer in zijn ban bracht. Men hield niet op zich te verbazen over de moderne tijd. Ongeveer twintig jaar na Maxim Gorki schreef de chroniqueur van het volksleven, M.J. Brusse, onder de indruk van het enthousiasme van het publiek: '[...] al is 't wel een wonderlijke tijd, waar de massa hierin zijn bevrediging zoekt. In die immaterieele opwinding, die schimmige bedwelmung, die koortsbeelden, dat geijl. Want 't is dronkenschap zonder drank, 't is visioenen zonder opium, 't zijn liefde-roezen zonder levende vrouwen en mannen, 't is pret zonder echt lachende, echt sprekende, zingende vrolijkheid. 'T is alles schaduw, alles stom, berekend vlak zinnenbedrog.'⁶⁴

De bioscoop fungeerde dus tegelijkertijd als symbool en symptoom van het moderne, oppervlakkige, jachtige leven en werd in één adem genoemd met andere moderne verschijnselen zoals de fiets, de auto, de wedstrijdsport en de moderne dans. Brusse legde zelfs een verband tussen de film en het spiritisme en de theosofie: 'Tegenwoordig zijn er jongelui verliefd op een schim uit de bioscoop, - en in gedachten maken ze er snoepreisjes mee. Is 't niet griezelig? Maar past 't niet prachtig in die ellendige mode van spiritistisch en theosofisch gedoe?'⁶⁵ Zowel degenen die kritiek hadden op te ver doorgevoerd rationalisme als de critici van spirituele bewegingen, maakten gebruik van de film als metafoor.

De verschillende zuilen in de Nederlandse maatschappij bepaalden hun houding ten opzichte van het moderniseringsproces door het benadrukken van de eigen identiteit. Wat zij deelden, was dat zij in de bioscoop een bedreiging van hun overtuiging zagen: zowel de socialisten als de katholieken en protestanten zagen hun waarden ondermijnd door het wereldse, kapitalistische bioscoopvermaak. Vooral onschuldige kinderzielen moesten worden beschermd tegen dit gevaar. De katholieken zochten een oplossing in controle en verbod binnen eigen kring. Zij zetten zich nadrukkelijk af tegen Simon B. Stokvis en zijn socialistische ideeën over kunst voor het volk. G. Bulten van de Katholieke Sociale Actie, die allerlei activiteiten organiseerde voor haar leden, stelde de filmtechniek zelfs op één lijn met het socialisme en zag haar bijna als even groot gevaar.

Niettemin waren Stokvis en Bulten eendrachtig in hun afkeer van sensatiefilms vol hartstocht en misdaad. Beiden wezen op het 'zedes- en smaakbedervende en geest-afstompende' in bepaalde films. Rooms-katholieke schrijvers beten hierin het spits af: Bulten in het *Katholiek Sociaal Weekblad* van 1909 en M.A. Nieuwbarn in de brochure *Het dreigend gevaar* uit 1912.⁶⁶ Niet alleen slechte films waren gevaarlijk, ook zij die in het film- en bioscoopbedrijf werkzaam waren deugden niet. Volgens Nieuwbarn waren bioscoopexploitanten een 'obscuur volkje' dat geen goed van kwaad kon onderscheiden: 'We gelooven zelfs, dat die zedelijk-gedegeneerden er geen oogenblik op zinnen, dat zij ten slotte morele misdadigers zijn, die de volksmassa verweekelijken, vuige ronselaars, verkoopend het zielebederf aan een genotvragend publiek.' Behalve de kuisheid werd ook het gezag in de bioscoop ondermijnd: 'De hedendaagsche film wordt herhaaldelijk verlaagd tot den vuilden illustrator van vunzige oneerbaarheid en bedekte sociaaldemocratie.' Hij hamerde op het gevaar voor kinderen die onder invloed van de bioscoop op het slechte pad zouden raken en riep op tot strenge christelijke controle op bioscopen.

De moraal boven de kunst, dat was ook het motto van het in 1915 opgerichte weekblad *Tooneel en Bioscoop*, uitgegeven door het hoofdbestuur van de Vereniging voor Eer en Deugd te Roermond (Rolduc): 'Het is hier de plaats niet om aan te toonen òf en in hoeverre bioscopische vertooningen als kunst moeten worden aangemerkt, maar wel om de wonde plekken in het bedrijf aan te toonen en naar verbetering te zoeken.'⁶⁷ Kunst was nog geen verantwoorde kunst, dat wil zeggen kon heel wel in strijd zijn met de katholieke moraal. Voor *Tooneel en Bioscoop* was het trouwens nog helemaal niet aan de orde of film een kunst was.

In streng protestantse kringen werden bioscoopbezoekers als afvalligen beschouwd, die niet meer te redden waren als zij in hun zonde volhardden. Een goed Christen ging niet naar de bioscoop om zich te vermaken, hoogstens om er iets te leren. Een van de eerste, doch relatief late, reacties op film uit protestants-

christelijke kring verscheen in het maandblad *Bloesem en Vrucht*, uitgegeven door het Christelijk Letterkundig Verbond. Dit tijdschrift verweerde zich aanvankelijk met name tegen de esthetische 'geest der Tachtigers', die volgens het blad bijvoorbeeld heerste in het tijdschrift *De Beweging*, omdat daarin 'De eeredienst van het Christendom plaats maakte voor den eeredienst der schoonheid, voor de zelfaanbidding, de zelfverheerlijking'.⁶⁸ Schoonheidsverering was onder protestanten ronduit verdacht omdat het afleidde van het geloof. In augustus 1914 vatte een zekere C.W.D. de kwestie van de cinema nog eens samen op basis van recente artikelen van andere signatuur: 'We hebben nu van *neutrale*, van *geloovig Rooms-Katholieke* en van *socialistische* zijde een afkeurend oordeel gehoord over de bestaande toestanden. En wij, wat hebben wij hiervan te zeggen? Gaat het ons niet aan?'.⁶⁹ Veel woorden hoefde de schrijver zelf overigens niet vuil te maken om deze vraag te beantwoorden. Verwijzing naar drie bijbelpassages over afvalligen volstond: Hand.17:16, Jes.8:9, Jer.5:23, tesamen met voorbeeld ten goede: Ps.16:11. De schrijver besloot zijn bijdrage met een gedicht van Nicolaas Beets waarvan de laatste regels luiden: 'Geen nood! wij redden 't zonder Hem. Maar die het zeggen - zinken.'

Opvallend is dat de ex-premier en voorman van de Anti-Revolutionaire Partij, Abraham Kuyper, zelf een genuanceerder standpunt innam: de films *QUO VADIS?* en *GLI ULTIMI GIORNI DI POMPEII* noemde hij geestverrijkend. De bioscoop kon volgens hem 'zelfs op Christelijk terrein' uitstekende diensten bewijzen. Zijn protestantse bezwaren waren vooral gericht tegen toneelspelen. Een film zonder acteurs en actrices was daarom veruit te verkiezen boven het verderfelijke toneel, al gold dit kennelijk niet voor genoemde historische spektakels. Deze bewonderde hij om de reconstructie van een historische werkelijkheid: het spel was daarin een noodzakelijk middel en geen doel op zich. Voor Kuyper kreeg het aloude thema van het reizen binnenskamers met de film een nieuwe dimensie: stadsgezichten, reisfilms en natuurfilms waren 'voor wie het geld en den tijd mist om veel te reizen, een wezenlijke verkwikking en uiterst leerzaam'.⁷⁰ Dat nam niet weg dat controle nodig was op 'sexueel-slechte' en 'karakterbedervende' vertoningen.⁷¹ Niettemin week Kuyper af van het advies van geloofsgenoten om de bioscoop geheel te mijden.

Simon B. Stokvis: de bioscoop als smaakbederf

Liberalen en sociaal-democraten waren beducht voor de ondermijnende invloed van de bioscoop op hun activiteiten ten aanzien van de volksontwikkeling. Het 'beschavings-offensief', geëntameerd door verenigingen als de *Maatschappij tot Nut van het Algemeen* en *Kunst aan het Volk*, werd verstoord door het succes van het in hun ogen laag-bij-de-grondse bioscoopvermaak. Het zou de ongevormde smaak en de kwetsbare moraal van de weerloze arbeiders voorgoed bederven. Kinderen vormden sterke troeven in de argumentatie tegen de bioscoop: iedereen leek zich op eens zorgen te maken om de arbeiderskinderen die de bioscoop bezochten.

Veruit het meest is er in de eerste helft van de jaren tien over de bioscoop geschreven door Simon B. Stokvis. Stokvis was, behalve tolk en leraar Engels, vanaf 1908 toneelcriticus en literair criticus van het tijdschrift *Den Gulden Winckel*.

Vanaf oktober 1911 schreef hij in het weekblad *De Wereld*, orgaan van de Vrijzinnig Democratische Bond, onder redactie van M. Vierhout. Het hoofdbeginsel van deze bond luidde: 'De noodzakelijkheid der wegneming, door middel eener krachtige sociale wetgeving, van maatschappelijke oorzaken welke tusschen de leden van het volk ongelijkheid scheppen of versterken ten aanzien van hun ontwikkelingsvoorwaarden.'⁷² Later zou Stokvis vooral bekend worden als voorzitter van het *Amsterdamsche Comité ter bestrijding van het Bioscoopkwaad* en als filmkeurder van de gemeente Amsterdam.⁷³

Vanaf 1911 verdiepte Stokvis zich grondig in de bioscoop. Hij noteerde kwaliteitsverschillen tussen films, het percentage goede en slechte film per theater en de muzikale begeleiding.⁷⁴ Amerikaanse komedies van *Vitagraph*, natuuroopnamen en actualiteiten beoordeelde hij positief, de 'ziekelijk-romantische' Uurfilms (vooral de Franse en Italiaanse) en schurkenfilms negatief. Het goede woog niet op tegen het kwade en controle was nodig. In censuur van overheidswege zag Stokvis aanvankelijk echter geen oplossing. De overheid zou namelijk alleen op ordeverstoringen en zedelijk aanstootgevende elementen letten en de volgens hem veel gevaarlijker 'kunstmaak-afstompende' factoren buiten beschouwing laten.

De immer zegevierende gewetenloze schurk Zigomar belichaamde de ergste nachtmerries van opvoeders. *ZIGOMAR CONTRE NICK CARTER* draaide maar liefst in vier Amsterdamse theaters tegelijk. Op grond van zijn empirisch onderzoek concludeerde Stokvis dat het publiek in de bioscopen voor de helft uit jonge kinderen bestond die juist van deze drama's hielden. Zigomar moest de protesten van Stokvis tegen de bioscoop staven: 'Gaat allen zo spoedig mogelijk 'Zigomar' zien! [...] Want wie 'Zigomar' heeft gezien, zal mij steunen!'⁷⁵ Geschokt door de populariteit van de sensatiefilm en 'prikkel-bioscoop' richtte hij zijn aandacht voortaan op de bestrijding van de bioscoop.

In mei 1913 nam Stokvis het initiatief tot een enquête onder schoolkinderen; hij publiceerde de resultaten in een brochure, *Het Amsterdamsche schoolkind en de bioscoop*.⁷⁶ Onderwijzers van 163 Amsterdamse scholen liet hij de volgende vragen stellen aan hun leerlingen: 'Hoeveel gaat gij gemiddeld naar een bioscoop?' en 'Gaat gij 's middags of 's avonds?' Hij kreeg antwoorden van 29.647 kinderen tussen 5 en 12 jaar oud. Daarvan ging 32% nooit naar een bioscoop en 68% wel, waarvan 87% af en toe en 13% wekelijks één of meerdere keren.⁷⁷ Gevraagd naar hun voorkeuren antwoordden de kinderen inderdaad vooral drama's en films met *Fantomas* en *Zigomar* fijn te vinden.

Stokvis vroeg tevens aan de onderwijzers of zij zelf een paar keer naar bepaalde bioscopen wilden gaan en hun ervaringen wilden opschrijven. Uit de rapportage bleek dat zij in de meeste bioscopen meer dan de helft van het programma ongeschikt vonden voor kinderen. Daarnaast noemden zij de reclame, zoals de grote aanplakborden met sensationele afbeeldingen aan de openbare weg, een grote bron van ergernis. Kinderen werden daarmee geconfronteerd, zelfs als ze niet naar de bioscoop gingen.

In zijn slotwoord vatte Stokvis zijn ideeën over de bioscoop samen: voor kinderen achtte hij alleen natuurfilms geschikt, met uitzondering van de 'sensationele natuurfilm' waarin vechtende roofdieren en sterk vergrote beelden van insecten voorkwamen. Zij verstoorde de 'canon der schoonheids-afmetingen' en bezaten daarom een 'groot aesthetisch nadeel'. Ook het journaal was bedenkelijk omdat

het meestal bestond uit onbelangrijke onderwerpen: auto- of motorraces, 'wulpsch-heupwiegende mannequins', Franse of Duitse staatshoofden en ont-hullingen van standbeelden in Frankrijk. Het grootste gevaar school echter in de komedies, omdat deze bij uitstek immoreel waren: 'Men wordt door het zien dezer buitengewoon-verderfelijke films met wreedheid en slechtheid als het ware verzoend...'⁷⁸ Deze 'hol-, smijt- en ranselfilms', met Robinet en Cunegonde bij-voorbeeld, ondermijnden bovendien de ware kunstzin door hun razende snelheid. De bioscoop zou door de vertoning van misdaden en hartstochten in sensatiefilms een kweekvijver zijn voor boefjes. Stokvis voelde zich gesteund door het rapport van de Gemeentelijke Bioscoopcommissie in Rotterdam waarin evenmin getwijfeld werd aan de realiteit van het 'bioscoopgevaar'.⁷⁹ In dit rapport, uitgebracht in mei 1913, werd verondersteld dat van het veelvuldig tonen van misdaden een 'hersenvendraaiende' werking uitging. De Rotterdamse commissie concludeerde dat de bioscoop kinderen bedierf.

Stokvis' kritiek beperkte zich niet tot de films maar betrof de hele voorstelling: ook explicateurs en de muzikale begeleiding moesten het ontgelden. Explicateurs speculeerden in hun kromme taal van 'zestiende-rangs acteurs' op de 'dierlijkheid' van het publiek, terwijl soberheid en gevoelde, ware humor geboden waren.⁸⁰ Slechte bioscoopmuziek droeg bovendien niet bij tot de muzikale ontwikkeling van kinderen. Onbegrijpelijk was het volgens Stokvis en de Rotterdamse commissie, dat toneel- en muziekcritici zich daar niet aan stoorden en zich niet inzetten voor verbetering. Beeldende kunstenaars die niet protesteerden tegen de reclame-affiches als 'picturele gevaren van het kino-wezen' werd eveneens laksheid verweten.

Stokvis' brochure eindigt met de oproep die hij aan de Amsterdamse bioscoopexploitanten had gestuurd. Daarin had hij hen verzocht om rekening te houden met zijn conclusies en de films die zij wilden vertonen voor kinderen onder de zestien jaar aan een vrijwillige controle door het *Comité ter Bestrijding van het Bioscoopkwaad* te onderwerpen. Niet gecontroleerde films zouden automatisch verboden moeten worden voor onder de zestien. Van de 39 aangeschreven bioscoopexploitanten kreeg hij twee schriftelijke en twee mondelinge positieve reacties. De rest nam niet de moeite om te antwoorden.

De bekritiseerde explicateurs richtten bij wijze van antwoord een 'Permanent Comité van Verweer' op om zich tegen bioscoopcommissies, willekeurige gemeentewetten, verordeningen en bioscoopbestrijders à la Stokvis te wapenen. Het Comité nodigde Stokvis uit voor een bespreking. Deze ging daar niet op in, omdat volgens hem zijn bedoelingen verkeerd waren weergegeven in *De Bioscoop-Courant*. Toen de bioscoopexploitanten zich onwillig hadden getoond, zag Stokvis zich alsnog gedwongen het gemeentebestuur te vragen om een bioscoop-verordening waarin controle op de toegang voor kinderen zou worden geregeld, 'zodat zij niet langer meer zullen zijn de gereede slachtoffers van handelaars in vermaakskunst, uitsluitend op materieële winst bedacht.'⁸¹

Reacties op de brochure van Stokvis in de pers

De brochure van Stokvis deed veel stof opwaaien in de pers, en de reacties vielen vaak nog ongunstiger uit voor de bioscoop. De recensent van *De Hollandsche*

Revue, waarin de brochure werd uitgeroepen tot boek van de maand, ging er à priori van uit dat de bioscoop een gevaar was: 'Er heeft nooit twijfel bestaan, of de bioscoop als vorm van vermaak, geëxploiteerd op de wijze, waarop dit thans het geval is, levert een groot gevaar op, pedagogisch, psychisch en moreel (om van het hygiënisch nadeel te zwijgen) voor de schoolgaande jeugd.'⁸² De meest schokkende details uit de brochure werden vermeld en vooral de conclusie dat de gegoede kinderen minder aan het bioscoop-gevaar bloot stonden, werd uitvoerig besproken. Kinderen die geld uit moeders portemonnee pikten om naar de bioscoop te gaan, ouders die het schoolgeld of de huur niet konden betalen maar wel hun kinderen naar de bioscoop stuurden om van ze af te zijn, pijn in de ogen, nachtmerries, slapeloosheid en slechte schoolprestaties als gevolg van 'overprikkeling' door de films, al deze verschikkingen werden breed uitgemeten.

In zijn bespreking in *De Ploeg*, het maandblad van de *Wereldbibliotheek*, uitgever van 'goede en goedkope lectuur', ontfermde de hoofdredacteur en tevens lid van Stokvis' *Comité ter Bestrijding van het Bioscoopkwaad*, L. Simons, zich eveneens over de arme kinderen.⁸³ Ook hij vestigde de aandacht op de schade voor de 'minst weerstandskrachtigen - in fysieke en morele zin' en voegde er aan toe dat dit misdeelde publiek ook nog eens de goedkoopste, oudste en meest trillende films voorgeschoteld kreeg, in de slechtst geventileerde ruimtes en begeleid door de grofste explicatie. De achterliggende oorzaak was winstbejag. Van het totaal aantal films was meer dan de helft 'smaak- en geest-bedervend; verruwend, vergroevend, anti-cultureel'. In de toekomst zou de bioscoop misschien iets kunnen bijdragen aan de beschaving. Korte tussennummers, bijvoorbeeld opnamen van Russische balletten in decors en kostuums van Léon Bakst, zouden gemonteerd kunnen worden in een programma met muziek en voordracht. 'Maar dan zal er een revolutie moeten komen [...], allereerst in den zakelijken opzet en in de houding van publiek en pers.' De bioscoop zoals hij zich ontwikkeld had op de vrije markt, was schadelijker dan alcohol en moest met man en macht bestreden worden.

Afgaande op de cijfers in de enquête van Stokvis blijkt overigens dat lang niet alle Amsterdamse kinderen wekelijks in de bioscoop zaten. Het ging om 9% (13% van 68%) van de ondervraagden die echt fanatiek de bioscoop bezochten. Dit kwam neer op ongeveer 2600 kinderen van onder de twaalf die wekelijks de bioscoop bezochten. Wat deze kinderen zouden uitspoken wanneer ze niet in de bioscoop zaten, werd door een enkele schrijver, begaan met het 'sociale vraagstuk', in zijn beschouwing betrokken: niet de bioscoop, maar de reden waarom kinderen in de bioscoop zaten, was de werkelijke grote schande. Gewetenloze bioscoopexploitanten profiteerden slechts van het gebrek aan voorzieningen voor stadskinderen.

Het was opvallend hoe vaak de exploitanten werden geassocieerd met kermisklanten, behorend tot een geheel ander milieu dan de schrijvers zelf; zij werden getypeerd als onbetrouwbare geldwolven, kinderlokkers, sociaal-mislukten en zedebedervers, waaraan kinderen niet konden worden toevertrouwd. De roep om verbod voor kinderen en controle op de bioscoop werd steeds luider. Op particulier initiatief werden lokale bioscoopcommissies opgericht en de Minister van Binnenlandse Zaken liet uitzoeken of gemeenteverordeningen eventueel moesten worden aangepast aan de nieuwe maatschappelijke werkelijkheid die was ontstaan door de vlucht van het bioscoopwezen.

Van Stokvis' eigen idealen om het slechte te verdringen door het goede te stimuleren was in 1914 ook weinig meer over. Al zijn aandacht richtte zich voortaan op het bestrijden van de film en bioscoop. In *Het Jonge Leven* en *De Amsterdammer*, zette hij na de opheffing van *De Wereld* zijn kruistocht voort.

Weerwoord in de vakbladen

Voor de exploitanten van luxebioscopen was het lucratief gebleken om prestigieuze en dure voorstellingen te verzorgen, maar daarvan alleen konden zij niet bestaan. Geleidelijke verbetering van het gebodene werd door hen noodzakelijk geacht om op de lange termijn te kunnen overleven. Ze waren gevoelig voor kritiek, probeerden excessen te vermijden en organiseerden zich. Naar Frans en Duits voorbeeld werd in september 1912 *De Bioscoop-Courant*, het eerste vakorgaan van het bioscoopbedrijf opgericht.⁸⁴ Nog geen half jaar later volgde *De Kinematograaf*. Beide bladen verschenen wekelijks. Een doelstelling van de laatstgenoemde was: 'gebreken, welke het hedendaagsche Bioscoop-bedrijf aankleven, aan het licht te brengen.'⁸⁵ In deze bladen werd uiteraard veel positiever over film en bioscoop geschreven. Niet alle exploitanten beheerden een luxetheater, de meesten hadden een volkszaak, waar volgens de beide vakbladen nog heel wat aan te verbeteren viel. Vooral *De Kinematograaf* achtte het zijn taak om de betrokkenen te wijzen op hun fouten, zodat de 'veredeling' van binnen uit kon worden doorgevoerd, voordat ze van buitenaf werd opgelegd. Daarnaast pleitte het blad voor serieuze filmkritiek in de grote pers: 'Dan eerst bestaat er ook een kans op een eerlijke critiek. Dan eerst kan de verslaggever schrijven wat hij als de oprechte waarheid beschouwt en hij zal niet meer alles behoeven "mooi" te vinden, zooals thans.'⁸⁶

De vakbladen maakten zich eveneens bezorgd over de wildgroei van bioscopen en pleitten voor een vestigingsstop. Te veel bioscopen betekenden immers te zware concurrentie, waardoor velen zouden moeten terugvallen op het vertonen van goedkope sensatiefilms en dat zou weer de instelling van bioscoopcommissies tot gevolg kunnen hebben. In de vakbladen verweerden exploitanten en andere belanghebbenden zich tegelijkertijd tegen het in hun ogen 'grove onrecht' dat de bioscoop werd aangedaan. *De Bioscoop-Courant* verweerde zich vanaf het eerste nummer het felst: 'Wij zullen de laatsten zijn, om alle voorstellingen, welke gegeven zijn en worden, zonder smet of blaam te verklaren.[...] Doch het "lichtenspel" wordt meest aangevallen op een wijze en door personen, welke maar al te zeer de schijn op zich laden er belang bij te hebben, wanneer zij de bioscopische voorstellingen als uit den booze verklaren. Beschouwde men deze voorstellingen als zoodanig, dan waren ook de feuilletons in onze gewone dagbladen en tijdschriften niet minder verfoeielijk, welker inhoud dezelfde is, en om het zoo te noemen dikwijls nog "sterker gekruid zijn".'⁸⁷ Stokvis was de persoonlijke vijand van het bioscoopbedrijf en onderwerp van grappen: 'Moet stokvisch eerst gebeukt en dan geweekt worden, óf is het: eerst geweekt en dán gebeukt? Stokvis moet eerst een kwartier lang flink gebeukt worden en dán moet hij minstens een half uur onder water liggen.'⁸⁸ In de betogen van de explicateurs was Stokvis eveneens een mikpunt van spot.

Volgens de vakpers was het moreel verval vooral te wijten aan de grote oorlog.

Daarmee vergeleken viel de mogelijke slechte invloed van de bioscoop in het niet. De bioscoop hield kinderen van de straat en werkvolk uit de kroeg. Andere goede kanten van de bioscoop die keer op keer werden benadrukt, waren zijn rol als volksopvoeder, als volksvoorlichter over ziektes zoals tuberculose, als belangrijk hulpmiddel in de wetenschap en niet in de laatste plaats als kunst. Kunstfilms werden uitvoerig besproken in redactionele commentaren en groots aangekondigd in advertenties over meerdere pagina's met filmfoto's in sierlijstjes, als waren het schilderijen.

Zonder het enorme succes bij een groot publiek zou de bioscoop nauwelijks aanleiding hebben gegeven tot bezorgde kritiek. De agressieve en behoudende uitspraken van verschillende critici tonen aan hoezeer men vreesde de greep op de eigen groep te verliezen in een snel veranderende maatschappij. Vooral het gebrek aan een goed alternatief voor het vermaak van film en bioscoop speelde de bioscoopbestrijders parten. Niemand werd gedwongen naar de bioscoop te gaan, men hoefde geen lid of ingewijde te zijn en de mensen kwamen uit vrije wil en massaal. Welk instituut dat het van deelname van een groot publiek moest hebben, kerk, partij, theater of krant zou daar niet jaloers op zijn? In deze turbulente omstandigheden deed de vakpers haar best de aanvallen het hoofd te bieden en trachtte iedereen buiten en binnen het bioscoopbedrijf tevreden te stellen.

De kinematograaf als hervormer

Geschrokken van de enorme aantrekkingskracht van de film in de bioscoop, werden veel critici er tegelijkertijd door gefascineerd. In het debat over de bioscoop namen sommigen een houding aan van 'if you can't beat them, join them'. Propagandisten zagen in de film een educatief middel voor de eigen zaak dat in staat was een groot publiek te bereiken. Hiermee konden twee vliegen in een klap worden geslagen: men kreeg controle over het gevaar, en leverde een bijdrage aan de oplossing van 'het sociale vraagstuk', dat wil zeggen bestrijding van moreel verval en verpaupering. In plaats van hem alleen maar te bestrijden, maakte de inzet van de bioscoop als educatief middel creatief gebruik van de opmars van het nieuwe medium. In plaats van het eisen van verbod, strenger toezicht, censuur en adviezen tot mijding in eigen kring, organiseerde katholieken speciale kindervoorstellingen in katholieke bioscopen en socialisten in de Roode Bioscoop. Tegelijkertijd kwam men hiermee tegemoet aan de klacht dat er zo weinig geschikte voorstellingen voor kinderen waren.

In discussies over de opvoedende waarde van film speelden kinderen en arbeiders een sleutelrol. Al naar gelang de levensovertuiging werd het nut verschillend ingevuld. Onderwijskundigen en pedagogen moesten echter niets hebben van de bioscoop in onderwijs of opvoeding. Zij stonden zeer sceptisch ten opzichte van de leerzame kwaliteiten van film. Hoe informatief een film ook mocht zijn, kijken alleen was een te passieve en oppervlakkige tijdspassing, waar kinderen niets van leerden. De beste oplossing was volgens de deskundigen een verbod op de bioscoop voor kinderen. Opvallend is dat de kritiek van de pedagogen specifiek de geprojecteerde film en het kijkgedrag betrof, en niet de voorstelling, de theatrale entourage noch de donkere zaal.

De discussie over film als educatief medium is eigenlijk al zo oud als de film zelf. Al vanaf de eerste projecties van bewegende beelden behoorden onderzoek en educatie tot de mogelijkheden van de cinema. In populair-wetenschappelijke tijdschriften zoals *De Natuur* en *De Wetenschappelijke Bladen* werd nu niet alleen meer over de nieuwe apparatuur en technieken geschreven, maar ook af en toe over de films zelf, bijvoorbeeld over micro-bioscopische opnamen van insecten en het groeiproces van planten.⁸⁹

In 1912, tevens het jaar van het explosieve succes van sensatiefilms als ZIGOMAR, nam ook de belangstelling voor wetenschappelijke films en educatieve voorstellingen toe. Zo werden in april van dat jaar op zondagochtend de eerste louter educatieve bioscoopvoorstellingen georganiseerd door de Amsterdamse Pathé-bioscoop. Hoe graag de firma *Pathé*, tevens de grootste leverancier van amusementsfilms, zich met deze voorstellingen van zijn beste kant wilde laten zien, blijkt alleen al uit het feit dat deze gratis toegankelijk waren. In hetzelfde jaar werd op initiatief van Maurits Binger in Haarlem de Maatschappij voor Wetenschappelijke Cinematographie opgericht, met als doel het vervaardigen van educatieve en bedrijfsfilms. Door een aantal onderwijzers werd vergaderd over de mogelijkheden van film in het onderwijs. De aanleiding van deze discussie was echter het succes bij kinderen van de steeds sensationelere dramatische bioscoopfilms.

In *De Amsterdammer*, weekblad voor Nederland, verscheen op 1 oktober 1911 het eerste artikel van een zekere V.W.Cr., 'De Kinematograaf als hervormer', die pleitte voor film als leermiddel op school.⁹⁰ Natuurfilms, voorlichtingsfilms en wetenschappelijke films, maar ook speelfilms met beroemde acteurs, zouden van groot opvoedkundig nut kunnen zijn. Nederland liep volgens de auteur ver achter op het buitenland, zowel wat betreft het aantal bioscopen als in nieuwe toepassingen van film. Deze verdiende veel meer waardering dan haar in Nederland ten deel viel, en dat lag vooral aan de Nederlandse volksaard: 'De gemiddelde Nederlander is [...] te huiselijk, te zuinig en voor zoover uit Dordt onderwezen, te veel een heilige om dikwijls in een schouwburg te komen.' Een week later reageerde A. Dijkgraaf met instemming.⁹¹ Hij had reeds een jaar eerder geprobeerd de *Maatschappij tot Nut van het Algemeen* te interesseren voor het gebruik van bioscoopvoorstellingen voor volksontwikkeling. Zijn initiatief was toen afgewezen omdat men de voorkeur gaf aan voordrachten met lichtbeelden. Geschikt voor de volksontwikkeling achtte Dijkgraaf voorlichtingsfilms ter bestrijding van tuberculose en alcoholmisbruik, reisfilms en speelfilms met beroemde toneelspelers om bewoners in de provincie met het grote toneel kennis te laten maken. Aan de gewone bioscopen, die de film louter als inkomstenbron beschouwden, kon men deze taak niet overlaten: zelfs natuurfilms draaiden zij met sensatie als drijfveer.⁹²

In een artikel, 'Het Bioscoopvraagstuk', vatte Dijkgraaf in 1912 zijn ideeën nogmaals samen.⁹³ Ook hij was inmiddels overtuigd geraakt van de noodzaak slechte films te weren en goede voorstellingen te bevorderen. In plaats van de aanstelling van artistieke adviseurs, zoals voorgesteld door Stokvis in *De Wereld*, of ingrijpen door de regering, zoals voorgesteld door Lapidoth in de *Nieuwe Courant*, zou een commissie kunnen worden opgericht naar voorbeeld van de Amerikaanse *National Board of Censorship of Motion Pictures*: 'In dit comité moeten

mannen van naam op elk gebied zitting nemen, de groote onderwijs- en andere, zich voor maatschappelijk werk interesseerende vereenigingen vertegenwoordigd zijn.' Zij zouden in samenwerking met filmfabrikanten films moeten keuren.

Stokvis' Keurbioscoop

Stokvis had het eerste artikel van Dijkgraaf niet gelezen, maar was, nadat hij erop werd geattendeerd, zeer verheugd met diens bijval. In april 1912 kreeg hij ook steun van de *Amsterdamsche arbeiders-vereeniging Handwerkers Vriendenkring*. Op een vergadering eind april richtten zij het reeds genoemde *Comité ter bestrijding van het Bioscoopkwaad* op, waarvan Stokvis voorzitter werd.⁹⁴ Tot de plannen behoorde de exploitatie van een eigen bioscooptheater om educatieve en artistieke filmvoorstellingen 'zonder winstoogmerk' te organiseren.⁹⁵ In juni werd de Keurbioscoop opgericht, onder supervisie van het Comité, in het gebouw van de *Handwerkers Vriendenkring* op de Nieuwe Achtergracht. Deze bioscoop werd van films voorzien door Joh. Gildemeijer, directeur van de Union-bioscoop, overigens zonder dat diens naam werd vermeld. Het gewaagde experiment trok ondanks welwillende belangstelling in de pers te weinig publiek en heeft maar drie weken bestaan. Op het programma stond onder andere een film over het maken van een film. Het mislukken van de Keurbioscoop werd geweten aan het mooie zomerweer en aan de ligging buiten het stadscentrum. Bovendien was volgens Stokvis de voorraad films waar het comité uit kon kiezen te beperkt en hadden de leden van de keuringscommissie hun taak schromelijk onderschat. Stokvis noemde zijn criteria voor keuring literair en billijk, maar nog geen tien op de honderd films zou hieraan voldoen. Hij concludeerde dat keuring van het filmaanbod praktisch onuitvoerbaar was voor onbetaalde vrijwilligers met een volledige betrekking. De keuring zou het best overgelaten kunnen worden aan één persoon, liefst een 'litteraire of dramatische criticus' en Stokvis riep de grote bioscooptheaters op om voor dit doel een letterkundige aan te stellen.⁹⁶

Ongeveer tegelijkertijd stond in Flora, het variété-theater van Nöggerath, de revue *Flora Uitstappen* onder regie van Rido (Pinkhof) op de planken. In het onderdeel 'Heel Flora naar de Keurbioscoop' was een gefilmde parodie op Stokvis en zijn Keurbioscoop opgenomen. Nöggerath had daarvoor een filmpje gedraaid over een huwelijksnacht, dat door Stokvis zelf werd bestempeld als 'schunnige schuinheid'.⁹⁷ Zijn kortstondig avontuur met de Keurbioscoop had hem in de ogen van de vakbladen gediskwalificeerd als deskundige op filmgebied en zij lieten dan ook niet na naar het echec te blijven verwijzen.

Stokvis, die inmiddels kennis had gemaakt met de Duitse *Kino Reformbewegung*, gaf zijn strijd echter niet op. Hij publiceerde in *De Wereld* een uittreksel van een artikel van Dr. Lorenz Pieper uit het tijdschrift *Bild und Film*.⁹⁸ Hoewel hij het betreunde dat in dat blad alleen artikelen waren opgenomen van wetenschappers en niet van kunstenaars, die in zijn ogen de enige deskundigen waren op filmgebied, stemde hij in met de teneur van het artikel. Volgens Pieper bestond het wezen van de film uit 'het weergeven van het beeld in beweging geheel aan de werkelijkheid getrouw'. Stokvis was het daar in principe wel mee eens, maar achtte de idee dat men film daartoe kon beperken een utopie. Het bioscooppubliek zou de 'kinematografischen tooneelspel imitatie' evenmin kunnen missen

als de opera en hij stelde voor om dit maar te accepteren. Artistiek zijn in het onartistieke, luidde zijn devies. Indien Stokvis zich beter had georiënteerd, dan had hij bij de Duitse *Kino Reformbewegung* meer gelijkgestemden ontmoet, zoals Konrad Lange, Hermann Häfker, Karl Brunner en andere 'Reform'-ideologen.⁹⁹ Zij publiceerden uitvoerig over beeldende kunst, literatuur en esthetiek in verband met de film, en ondernamen verschillende pogingen om verantwoorde filmvertoningen te organiseren. Vooral Häfker, nota bene redacteur van *Bild und Film*, had opvattingen die Stokvis als muziek in de oren zouden hebben geklonken. Ook Häfker maakte zich zorgen over het smaakbederf veroorzaakt door rommelige en gefragmenteerde voorstellingen in slechte bioscopen en hij trachtte met zogenaamde 'Mustervorstellungen' in Dresden aan te tonen hoe het wel moest. Als alternatief voor de gewone bioscoopvoorstelling vertoonde men natuurfilms afgewisseld met dia's en lezingen, in een goed doordachte ambiance met muziek, geluidseffecten en gekleurde sfeerverlichting.¹⁰⁰

Politieke propaganda

De *Vrije Socialist*, waarin voornamelijk adepten van Domela Nieuwenhuis schreven, zag al vroeg mogelijkheden om de socialistische gedachte uit te dragen door middel van de film. Domela zelf verkondigde: 'Ik zeg u dat een Bioscoop, die geschiedkundige gebeurtenissen, scenes met roode moraal, momentopnamen van werkstakingen of andere gebeurtenissen uit de arbeidersbeweging geeft en dan met een handige explicateur - een toekomst heeft.'¹⁰¹ In september 1913 werd op het Haarlemmerplein te Amsterdam de *Roode Bioscoop* geopend om deze visie gestalte te geven. Ook hier werd het educatieve verbonden met het artistieke. Het was de bedoeling behalve speciale kinderfilms 'artistieke hoofdfilms met een socialistische tendenz' te vertonen.¹⁰² Een voorbeeld was een film over de vissersstaking in IJmuiden. Hijman Croiset, een bekende anarchist, trad een paar dagen op als explicateur. Er werd benadrukt dat de Roode Bioscoop 'niet een bepaalde fractie-bioscoop' was. De exploitant moest echter na een half jaar wegens gebrek aan belangstelling de scepter overdragen aan een commerciële directie.¹⁰³ Het was nog te vroeg: goede socialisten zochten hun heil niet in de bioscoop en arbeiders die op zaterdagavond naar de bioscoop gingen hadden blijkbaar geen behoefte aan socialistische opvoeding.

Een katholieke krant nam de zaak evenwel zeer serieus en waarschuwde haar lezers voor de kindervoorstellingen in de Roode Bioscoop sarcastisch: 'Socialistische "paedagogie" is zeer onschuldig, weet u!'¹⁰⁴ De katholieken konden uiteraard de socialistische boodschap niet onderschrijven, maar onderkennen wel de propagandistische waarde van film. Volgens de eerdergenoemde katholiek G. Bulten was de combinatie van film en sociaal-democratie ronduit rampzalig. Met kunst of waarheid hadden geen van beide iets te maken. Niet iedere katholiek was zo extreem in zijn afwijzing van het nieuwe medium. Integendeel, de meesten hadden geen bezwaar tegen de bioscoop als de films maar katholiek verantwoord waren. Pim Slot vatte het pragmatische katholieke standpunt aldus samen: 'Film is een vloek, maar kan - mits in veilige, eigen handen - tot een zegen uitgroeien!'¹⁰⁵ Men hoopte dat door eigen vertoningen het katholieke publiek geen behoefte meer zou hebben aan de commerciële bioscoop

en dat het bioscoopgevaar zo kon worden beteugeld.

De *N.V. Leliebioscoop* voegde de daad bij het woord en maakte in Leiden een begin met katholieke filmdistributie onder auspiciën van de *Katholieke Sociale Actie*. VAN DE KRIBBE TOT HET KRUIS (1913, Kalem), over het leven van Jezus Christus en opgenomen in Palestina, reisde met zangers, koor en orkest door het hele land.¹⁰⁶ Ook de zogenaamde witte of familiebioscopen hadden plannen om filmvoorstellingen te organiseren geschikt voor katholieken. Deze werden echter niet ondersteund door katholieke organisaties en hadden een vrijblijvend karakter.

Progressieve opvoedkunde

Vanaf 1914 mengden zich enkele schrijvers uit progressieve opvoedkundige hoek in het debat. Voorstanders van aanschouwelijk onderwijs, zoals de methode Montessori, ontkenden het nut van films en hun gebruik op school.¹⁰⁷ 'Ik verwacht hoegenaamd geen heil van de edel bedoelde pogingen om de slechte bioscoop te verdringen door de goede', schreef de pedagoog Goedhart. In de bioscoop kwam het kind niet verder dan passief kijken en niet tot het actief verwerken van de aangeboden stof. Passief kijken naar films werkte oppervlakkigheid in de hand: 'Zij verdrijven de weetgierigheid door de nieuwsgierigheid, de oprechte deelneming door de vluchtige sensatie.' Film was door zijn technische en commerciële aard slechts in staat tot 'zinneprikkeling' en sloot actief leren uit. Ouders en overheid zouden kinderen voor dit gevaar moeten behoeden, de beste oplossing was een verbod op alle bioscoopvoorstellingen voor kinderen onder de zestien. De pedagogen verschilden op dit punt van mening met de Bioscoopcommissies van Rotterdam, Den Haag en de *Vereniging van Nederlandse Gemeenten*. In hun rapporten uit 1913 hadden zij als enige positieve aspect gewezen op het mogelijke educatieve nut van de bioscoop in het onderwijs.

Volgens de al meerdere malen genoemde Duitse filmhistorica Corinna Müller waren de toenmalige bioscoopprogramma's met hun snelle afwisseling van ernst en humor ingesteld op oppervlakkig kijkgedrag en een kinderlijke receptie.¹⁰⁸ Vandaar dat kinderen zo gefascineerd werden door film, terwijl veel volwassenen er al gauw niets meer aan vonden. Pas na de introductie van lange films met een ingewikkelder compositie en een (melo)dramatisch karakter werd de bioscoop ook voor een groot publiek van volwassenen blijvend de moeite waard. Dit zeer tegen de zin van Stokvis en zijn Comité en al helemaal van de geleerde pedagogen. De door hen opgeworpen bezwaren tegen passief kijkgedrag zijn sindsdien gemeengoed gebleven in het intellectuele debat over film. De argumenten zijn later ingezet in debatten over televisie en andere nieuwe media. In de jaren tien en twintig maakten zij echter deel uit van een grotere discussie over film als kunst.

Film en de kunsten

In verband met de film werd het woord 'kunst' gebruikt in drie verschillende betekenissen. Op de eerste plaats in de betekenis van: 'niet echt, maar net echt', vervolgens in de zin van 'kunstig', als technische of creatieve prestatie, en tenslotte als een verzamelterm voor alles wat door kunstenaars met een artistieke

intentie wordt gemaakt. In publicaties had 'kunst' in de eerste betekenis meestal een beschrijvend en objectief karakter. 'Kunst' gebruikt in de zin van de tweede en derde betekenis had echter een subjectieve en over het algemeen positieve lading. Over het gebruik van 'kunst' in de eerste twee betekenissen bestonden weinig misverstanden in verband met film, in de derde betekenis functioneerde de term 'kunst' echter ter verdediging van alle mogelijke standpunten. Over het algemeen kan worden gesteld dat omstreeks 1900 rond kunst in de laatstgenoemde betekenis een aura van heiligheid hing. Kunst was de belichaming van de beschaving, de manifestatie van hoge cultuur. Kunst was ernstig, bereikte de ziel, verdiepte het levensinzicht en was daarom actief. Kunst 'moest' in de betere kringen en was er niet voor de gezelligheid of om slechts zintuigelijk genot te verschaffen. De perceptie van film stond haaks op de algemene opvatting over kunst. Film was amusement, zinneprikkelend, verdovend en passief. Hij werd niet beschouwd als een zelfstandige kunstvorm, maar als 'pseudo-kunst', reproductie van de werkelijkheid of imitatie van bestaande kunstvormen. Veel auteurs in de jaren tien beschouwden de film daarom als bederver van de goede smaak, waardoor 'echte' kunst niet meer gewaardeerd kon worden. Om de film van deze negatieve associaties te ontdoen waren erkende kunstenaars nodig die konden aantonen dat film wel degelijk een kunst kon zijn.

Nederlandse kunstenaars bemoeiden zich beroepsmatig in deze periode echter nauwelijks met film en bioscoop, een paar uitzonderingen daargelaten, zoals de toneelspelers die in Nederlandse films optraden, de regisseur Louis Chrispijn Sr., die dientengevolge slechts geringschatting ten deel viel, de architecten J.J.P. Oud en J.F. Staal die bioscopen ontwierpen en de tekenaar Piet van der Hem die een affiche verzorgde. De meesten lieten het nieuwe medium links liggen. Anders dan in andere Europese landen het geval was, schreven Nederlandse literatoren geen scenario's en ontwierpen schilders en architecten geen filmsets of decors. Hoewel kunstenaars volgens Wolf regelmatig aanwezig waren bij de premières van 'grote' films, kwam film in kunstdebatten nauwelijks voor. De enkele keer dat kunstenaars en critici zich in publikaties uitspraken over film en bioscoop dan was dit in negatieve zin. Af en toe werd wel naar filmtechniek verwezen. In de kritieken naar aanleiding van de tentoonstellingen van de futuristen, die in de zomer van 1912 in Nederland voor opschudding zorgden,¹⁰⁹ werd een paar keer verband gelegd met film. L.v.d. Broeke, kunstcriticus in *De Tijd* noemde de futuristische schilderijen 'picturale geestes-cinematografie'¹¹⁰ en de schilder Henri Dekking schreef in verband met Severini's schilderij *Pan-pan dans le Monico* over 'cinematografische beweeglijkheid met die recht omliggende kleurenwarreling'.¹¹¹ De futuristen verklaarden in hun schilderkunst allerlei zintuigelijke indrukken gelijktijdig weer te willen geven.¹¹² Wolf vatte dit streven naar aanleiding van Russolo's schilderij *Nachtherinnering* als volgt op: 'Een niet-futuristisch schilder zou minstens vijf schilderijen daarvan maken'. Volgens de criticus C.K. Elout in het *Algemeen Handelsblad* was het niet mogelijk om door middel van schilderkunst tijdsduur weer te geven. Zich beroepend op Lessings scheiding tussen 'beeldende' en 'spreekende' kunst, betoogde hij dat de schilderkunst 'of van het waargenomen, of van de gewaarwording [moest] uitgaan'.¹¹³

De Italiaanse futuristische schilderijen riepen associaties op met de negentiende-eeuwse wetenschappelijke experimenten die beweging in ruimte en tijd analyseerden, zoals het werk van Muybridge, Marey, Edison en Lumière, waaraan de

eerste 'Levende Fotografieën' hun ontstaan te danken hadden. Nederlandse auteurs legden geen verband tussen de futuristische en de wetenschappelijke experimenten, dit in tegenstelling tot Franse en Russische publicaties. Met de dramatische speelfilms uit de jaren tien, had de futuristische schilderkunst overigens niets gemeen, noch in theorie noch in praktijk. Over het algemeen werden hierin allerlei traditionele beeld- en vertelconventies geïmiteerd die de futuristen juist verwierpen.¹¹⁴ Onder kunst in de film werd verstaan het verfilmen van succesvolle toneelstukken of de klassieken uit de wereldliteratuur. In deze films figureerde wel opvallend vaak de romantische kunstenaar als personage. De clichématige kunstenaar als bohémien, zonder geld, hartstochtelijk op zoek naar inspiratie, liefde of succes, leende zich uitstekend als melo-dramatische filmheld, waarmee het, typisch voor de jaren tien, zelden goed afliep.¹¹⁵

Asta Nielsen was de enige die film in 'kunstenaarsferen' kon brengen, een moeilijke opgave vanwege de beperkingen van het medium: 'Want om dergelijke stemmingen te wekken bij een fotografische weergave, door geen enkel woord ondersteund, zonder tastbare omgeving, zonder kleuren, moet men beschikken over bijzondere gaven'.¹¹⁶ Haar filmspel werd zelfs van een hogere orde gevonden dan toneelspel.¹¹⁷ Omdat film niet aan taal gebonden was, kon haar kunst bovendien overal ter wereld worden begrepen. In één adem met haar kunst werden overigens haar hoge salaris genoemd en de hoge productiekosten van een kunstfilm.

Er waren dus wel films die het predikaat kunstfilm kregen, maar de film en bioscoop werden in het algemeen niet tot de wereld van de kunst gerekend, doch tot die van het amusement. Bewondering voor film, al ging het om uitzonderingen, was moeilijk te rijmen met een algehele afwijzing van de bioscoop als zeden- of smaakbederver, bezocht door publiek zonder kunstzin. Een enkele Asta Nielsen- of Bassermann-film prijzen betekende niet dat een criticus milder werd ten aanzien van de bioscoop. Vaak was het tegendeel het geval: de gewone films werden des te strenger afgewezen, zoals een uitspraak van Joh. Broedelet over Asta Nielsen in *De Nieuwe Gids* laat zien: 't Bétère publiek, want voor 't grovere is deze tragédienne niet de aangewezenen. Die moeten meer spelers hebben met rol-blik en zwem-handen en boezem-hijgende actrices'.¹¹⁸ Het 'grovere' publiek zou dus genoeg nemen met het zinnelijke, het mimetische, mechanische, tijdgebonden massavermaak, terwijl het 'bétère' publiek het ziels-ontroerende, essentiële, persoonlijke en tijdloze zocht in de kunst. Dat Asta Nielsen ook zeer geliefd was bij het grote publiek deed hier voor haar intellectuele bewonderaars weinig aan af: zij zagen haar immers anders.

Persoonlijke kunst versus onpersoonlijke techniek, verdichting versus werkelijkheidsnabootsing

Voor de katholieke Bulten was film vooral techniek en geen kunst. Techniek was volgens hem onpersoonlijk en vormde een bedreiging voor de normen en waarden van het katholicisme. 'Techniek is iets onpersoonlijks, zij staat ieder ter beschikking. Haar socialistische, alles gelijkmakende manier, waarmee zij het onmogelijke volbrengen en de kunst democratiseren wil, heeft een arme-lui's lucht aan zich [...] Techniek, die zich aan de onderwerping van de persoonlijke

kunst onttrekt, en op eigen wegen wandelt, leidt [naar] de kale woestijn der plathheid.¹¹⁹

De onpersoonlijke weergave van de werkelijkheid die aan de filmtechniek werd toegeschreven, werd door de letterkundige Is. P. de Vooyo gebruikt om te waarschuwen tegen een misstand in de literatuur. In 'De Kinematograaf in de literatuur', gepubliceerd in *De Beweging* van 1910, vergeleek hij de stijl van laat-naturalistische romans van Herman Robbers en het schrijversechtpaar Carel Scharten en Margo Antink met filmtechniek.¹²⁰ Film stond gelijk aan nabootsing van de werkelijkheid tot in het kleinste detail. Voor De Vooyo vertegenwoordigde film het tijdelijke en was hij een symbool van geestelijke armoede. Kunst daarentegen vertegenwoordigde het blijvende, ware, enige belangrijke, wezenlijke. De kunst zou richting moeten geven aan veranderingen in waarneming omdat zij de werkelijkheid gestalte gaf, in plaats van haar te reproduceren. Kunst was voor De Vooyo een tegengif in deze tijd van 'uitgebreid zintuigelijk leven', waarin krant en bioscoop de kunst naar de marge van het bestaan drongen. De reputaties van de film en bioscoop stonden voor hem gelijk aan die van kermisvermaak en tingeltangel.

Filmtechniek werd de laat-realistische schrijvers voorgehouden als afschrikwekkend voorbeeld: ook zij verzaakten de roeping van de kunst door als een kinematograaf te kopiëren en door het tijdelijke boven het blijvende te verkiezen. Omstreeks 1910 waren dergelijke ideeën over kunst gemeengoed onder gevestigde literaire critici. Werd eerder het fotografisch realisme afgedaan als verbeelding van het tijdelijke en toevallige, als onartistiek, inmiddels bood de film een veel krachtiger metafoor.

Zijn bespiegeling over de nieuwe optische technieken bracht De Vooyo tot de vraag: wat heeft de uitbreiding van het waarnemingsvermogen de mens eigenlijk meer opgeleverd dan een nooit stilstaande wisseling van sensaties? In tegenstelling tot de grote realisten zoals Balzac, Zola en Tolstoi, zou het latere realisme in de literatuur niet in staat zijn krachtige en eigentijdse kunst te scheppen, 'die leiding en uiting geeft aan het hele bestaan'. De nieuwe literatuur was afgezaakt tot plat vermaak dat op hetzelfde niveau stond als de film in de bioscoop: 'Het drukke, spannende, sensationeele, en het grappige van 't onverwachte, ontdaan van schoonheid in gedachte, satyre, humor of verhevenheid, houdt er eenige uren 't publiek bezig als kinderen. Zij verdwijnen met onvoldaanheid en zonder eenig blijvende winst. Greepjes van hier en daar, een stukje van dit leven, en een groepje van wat anders, zijn aaneengerijd, keurig gekopieerd, zorgvuldig uitgebeeld met goede gelijkenis van uiterlijkheid, en - om toch kunst te kunnen blijven - ook van innerlijkheden. Dat is het kinematografisch realisme van tegenwoordig.' De Vooyo verweet de genoemde Nederlandse schrijvers te blijven hangen in het beschrijven van uiterlijkheden: 'het is terugkomen tot de Camera Obscura in een meer modernen vorm van kinematograaf'.

De bekritiseerde romans, *Een huis vol mensen* van Scharten-Antink en *Een gelukkige familie* van Robbers, stonden niet op zichzelf, maar vertegenwoordigden een heel genre dat De Vooyo zorgen baarde. De vergelijking met de kinematograaf was bedoeld als waarschuwing niet verder af te dwalen van de kunst. 'Zooals de kinematograaf werd tot een ijdel spel van tijdverpoozing, van bezig houden en verdooving, der menigten, die losgeraakt zijn uit hunne vroegere levensverhoudingen, en nog niet gekomen tot een nieuw verband, zoo ook is het kinemato-

grafeeren in de litteratuur door de talentvolsten onder de schrijvers, een bewijs van armoede, die nog nijpender en pijnlijker is dan van de broodeloozen.' Een nieuwe romantiek, voortkomend uit pure menselijkheid, zou de mens voor deze armoede kunnen behoeden: 'Kunst is geen middel van tijdelijke verpoozing of verheffing, geen belangrijk onderwerp onder meerdere, maar kunst is en moet zijn een beeld dat voor ogen zweeft, een licht dat andere lichten ontsteekt, een schepping, die weer nieuw scheidt, en dat alles steeds warmer, krachtiger en versterkend.' De film zou dit nooit kunnen bieden, omdat hij slechts techniek was. De filmtechniek reproduceerde mechanisch de werkelijkheid en kon daarom onmogelijk kunst zijn. De Vooy's wees de film echter niet helemaal af: de filmtechniek in handen van een kunstzinnige waarnemer zou waardevoller amusement kunnen bieden dan wat de weinig verfijnde exploitanten gewoonlijk vertoonden. Maar dan nog zou film machinaal blijven, zonder geest en bedoeling en dat was precies wat er ook mankeerde aan het realistische genre in de literatuur: de lezer bleef onvoldaan.

Toneel versus film

Vergeleken bij de literatuur-kritiek waren de protesten uit de toneelwereld van pragmatischer aard. In het jaarverslag van het *Nederlandsch Tooneelverbond* werd film in principe een aanwinst genoemd, maar in zijn verwording tot 'prikkeelfilm' school een gevaar: 'Het bioscopisme, dat als een reuzenmonster om zich heen grijpt, heeft aan de oud-vaderlandsche tooneelspeelkunst een gevoelige slag toegebracht.'¹²¹ Bij sommige gezelschappen, zoals dat van Herman Heijermans was het spelen voor de film verboden en toneelspelers zoals Louis Bouwmeester die het deden werd het niet in dank afgenomen. Kort en krachtig werd het probleem in 1913 verwoord door de socialistische toneelschrijver Heijermans: 'De kunst te Amsterdam wordt door de bioscoop vermoord.'¹²² De bitterheid van Heijermans krijgt een extra dimensie wanneer men zich realiseert dat hij zich als geen ander sterk had gemaakt voor het programmeren van origineel Nederlands toneelwerk, in plaats van afgekloven en bewerkt buitenlands repertoire, dat lange tijd de voorkeur genoot van de toneelkritiek. Van deze praktijk had hij in 1900 een kleurrijke beschrijving gegeven: '*Elke buitenlandse werkelijkheid wordt in Holland een ver-vaagd voetlicht-ding*. Levende liederen met levende aandoeningen uit het eigen leven, heeft men hier in geen tijden aanschouwd - wèl Franse verleide dames, Duitse redenerende heren, Noorse slappelingen.[...] In de maatschappij, waarin wij leven, verlangen wij de bakens te verzetten *zóver dit in ons vermogen is*. Thans modderen wij in een met Franse, Duitse, Engelse, Noorse, Italiaanse vlaggetjes gepavoiseerde trekschuit - en verbeelden ons dat het ons omgevend slootje, de rijke, levende Hollandse zee is.'¹²³ Veel buitenlandse films bliezen juist deze door hem verafschuwde gewoonte nieuw leven in, het buitenlands amusement kwam door de achterdeur binnen en werd opnieuw een concurrent voor het Nederlands toneel.

Film gold in toneelkringen als 'imitatiekunst', een schaduw van het leven, die ver beneden het toneel stond. In filmrecensies werd voornamelijk gelet op aspecten die voor toneel belangrijk waren, zoals het verhaal, de behandeling van plot, en de handicap van de ontbrekende dialoog. Stokvis verdedigde als toneelcriticus

voor alles het toneel als kunstvorm en kwam hierdoor niet alleen in het geweer tegen de bioscoop. Al het amusement dat in zijn ogen verwerpelijk was kreeg er van langs: de revue, slechte kluchten, Italiaanse Opera en damesromans. Ook Wagners *Faust* en Bizets *Carmen* waren naar zijn smaak te pompeus, te sentimenteel en te nationalistisch. Kunst moest volgens Stokvis universeel zijn: de kerk van de toekomst, uitstijgend boven sectarische overtuigingen. Het theater betekende voor hem 'een kerk voor allen'. Een echte kunstenaar was in zijn ogen altijd zedelijk en ethisch hoogstaand. 'Men verdedigde de kunst zooals anderen dat hun godsdienst doen. Vrijheid van godsdienst en vrijheid van kunst, ziedaar waar een Nederlander een onvervreemdbaar recht op heeft', schreef hij naar aanleiding van een Rooms-Katholiek verbod op Heijermans' *Allerzielen*.¹²⁴

De ideeën die Stokvis vanaf november 1911 lanceerde zouden later in allerlei variaties terugkomen. In eerste instantie betrok hij de bioscoop in zijn artikelen als tegenpool van het toneel. Het toneel, dat volgens hem overigens in Nederland op een laag peil stond, werd in ernstige mate bedreigd door het toenemende aantal bioscopen. In zijn eerste artikel pleitte hij daarom voor een aanscherping van bouwvoorschriften voor bioscooptheaters en wees daarbij op brandgevaar.¹²⁵ Het toneel diende in plaats van als openbare vermakelijkheid, door de overheid in het belang van het volk erkend te worden als 'kunst' en subsidie te krijgen. Een voordeel van de film, was volgens Stokvis, dat hij op de lange duur het publiek weer terug zou drijven naar het toneel. Het toneel zou door de film gedwongen worden zich te verbeteren. Omdat de film met zijn sensatie-drama's steeds meer op het toneel begon te lijken, maar surrogaat bleef, zou hij uiteindelijk zijn eigen ondergang bewerkstelligen. Dan zou het publiek weer gaan verlangen naar 'echt'.

De desastreuze werking van de film en zijn 'sensatie-dramatiek' mocht echter niet onderschat worden. Dit gif zou de smaak van velen, die er niet tegen bestand waren, bederven en hun de mogelijkheid tot kunstgenot ontnemen. In de bestrijding van de prikkel-bioscoop had de kunstkritiek volgens Stokvis haar verantwoordelijkheid lange tijd verwaarloosd. Serieuze filmkritiek moest bioscopexploitanten dwingen betere films te vertonen: 'De groote bladen, die den invloed van het Bioscoopwezen op het volk m i s d a d i g l i j k n e g e e r e n, behorende de ondernemers dier instellingen te d w i n g e n, van de macht, die zij op òn- en halfbeschaafden hebben, een goed gebruik te maken.'¹²⁶ In ideale omstandigheden zou goede 'afleidingskunst' het hoogste zijn dat de film kon bereiken, naast een toneelkunst waarin men zich dan volledig zou kunnen toelagen op het geven van 'hogere stemmingskunst'. Stokvis betreurde de malaise in het toneel die verantwoordelijk was voor het feit 'dat zelfs, of liever juist kunstgevoeligen liever Mistinguette, of Polaire, of Asta Nielsen, of wie dan ook, op een film zien, dan een slecht gespeeld blijspel [...] in een schouwburg'.

De film als katalysator, als stimulans voor beter toneel en de kunstkritiek als controlerende instantie waren de thema's van Stokvis' eerste artikelen. Als het om kunst ging had hij in bioscoopexploitanten weinig vertrouwen. Kunst was geen handel. Verstand van handel en geld verdienen stonden op gespannen voet met gevoel voor kunst. Joh. Gildemeijer, voormalig koopman en directeur van de Union bioscoop in Amsterdam, reageerde begin 1912 op de stukken van Stokvis en verweet hem alleen aandacht te besteden aan de inhoud van de films. Vanwege zijn financiële belangen werd Gildemeijers objectiviteit in twijfel getrokken. Stokvis antwoordde: '[...] alsof het onderwerp alleen er wat toe doet in een kunst-

werk! Waar ik mij tegen kant is tegen het artistiek verwerpelijke van de meeste dier prikkelfilms. Omdat Zola "realistisch is" [...] geeft dat haar [het filmbedrijf] niet het recht elke film die de werkelijkheid schildert kunst te noemen. Op de wijze waarop die werkelijkheid tot kunst wordt geheiligd, daar alleen komt het op aan.'¹²⁷

Na het mislukken van het experiment met de Keurbioscoop was Stokvis meer dan ooit overtuigd dat hij niet mocht rusten voor het publiek het beste van het beste kreeg. 'Neutrale' films waren niet goed genoeg, in plaats daarvan 'moet men publiek bewijzen, dat er films te vinden zijn die in alle opzichten den goeden smaak kunnen aankweken'. De film was overigens, zoals gezegd, wat smaakbederf betrof niet de voornaamste steen des aanstoots. Het was volgens hem nog altijd eenvoudiger publiek dat gewend was aan slechte films (weliswaar schaarse) goede films te tonen, dan lezers van stuiverromans te wennen aan goede literatuur of liefhebbers van Duitse operettes aan Berlioz.

In tegenstelling tot Dijkgraaf, Wolf en de schrijvers in de vakpers zag Stokvis geen oplossing in het verfilmen van klassieke toneelstukken. Louis Bouwmeester op film vond hij quasi-artistiek. KONING OEDIPUS (Nöggerath), met Louis Bouwmeester en Theo Mann-Bouwmeester in de hoofdrollen, was een voorbeeld van hoe het niet moest.¹²⁸ Film deed onrecht aan het oorspronkelijke toneelstuk door alleen de intrige te geven. De 'onbeschaafde' toeschouwer zou niet meer de moeite nemen om het origineel te lezen en de 'beschaafde' zou walgen bij het zien van de intrige alleen. Het resultaat was dat de 'onbeschaafde' toeschouwer pedant en afgestompt werd en de 'beschaafde' de bioscoop zou ontvluchten. Men kon zich voorstellen wat er overbleef van het betreffende toneelstuk als de intrige werd verhaald door een verkoopster aan een prostituée in de rosse buurt Y.Y. (de Amsterdamse Pijp): 'Een kerel met s'n eige moeder...!'

In 1913 waren een paar films in de Amsterdamse bioscopen te zien die wel Stokvis' goedkeuring konden wegdragen. Duitse kunstfilms zoals DER ANDERE met Albert Bassermann, Engelse zoals THE MIRACLE (registratie van *Das Mirakel*, een symbolistisch toneelstuk van Vollmöller, door Max Reinhard), en de Italiaanse spektakelfilms QUO VADIS? en GLI ULTIMI GIORNI DI POMPEI werden door hem om uiteenlopende redenen geprezen. Naar aanleiding van QUO VADIS? liet Stokvis zich voor het eerst uitvoerig uit over wat hij op het doek had gezien. De aankleding, de wisseling van de lichteffecten, de historisch zuivere reconstructie en het spel waren bewonderenswaardig. De invloed van een 'artistiek leider', de regisseur, was in alles te merken, maar diens naam had hij tevergeefs gezocht. Ondanks de verhoogde toegangsprijs liep het storm en dat bevestigde Stokvis in zijn vermoeden dat voor de betere kinematografie wel degelijk belangstelling bestond: 'Hoewel de kinematografie als kunstvorm geen bestaansrecht heeft en nooit met de dramatische kunst kan worden op één hoogte gesteld, blijkt het door "Quo Vadis?" toch, dat de bioscoop ons iets (hoewel slechts zeer weinig) vermag te verschaffen van het genot, dat wij bij het zien van historische optochten ondergaan.'¹²⁹

Uit zijn bespreking van THE MIRACLE blijkt hoezeer Stokvis verknocht was aan het toneel en hoe weinig oog hij had voor de film als film. Opmerkelijk was dat de aardse scenes in kleur waren en de 'heilige' in zwart-wit, maar dit spel met filmspecifieke mogelijkheden ontging hem geheel.¹³⁰ De kleur zou afdoen aan de eenheid van stijl. Ook op de presentatie van THE MIRACLE in het Bioscoop-Theater was

veel aan te merken: 'Eigenaardig is het, dat niemand die met deze kunstfilm iets heeft uit te staan gehad er iets van heeft begrepen.'¹³¹ Er kwam volgens hem geen publiek, er werd niet over geschreven en de directie zou niet hebben geweten wat ze in handen had. Wanneer dat wel het geval was geweest had ze de Stadsschouwburg gehuurd en de originele muziek van Humperdinck uit laten voeren. Wanneer de film dan in ongekleurde versie gepresenteerd zou zijn met een literaire beschouwing vooraf, had hij een veel beter publiek getrokken. In Den Haag is HET MIRAKEL inderdaad met de originele muziek vertoond, maar daar was Stokvis niet bij. Overigens werd aan deze film, integenstelling tot Stokvis' bewering, vrij veel aandacht besteed.

In het slotwoord van de al eerder genoemde brochure uit 1913, werd de film eveneens de met kunst in verband gebracht. Het oordeel was vergeleken bij de eerdere artikelen danig aangescherpt: 'De bioscoop heeft met kunst niets te maken. Het kinematografisch tooneel staat tot de dramatische kunst als de phonograaf tot de muziek.'¹³² Voor het overige herhaalde Stokvis eerder uitgesproken meningen. Kleur was uit den boze: 'Tot het vraagstuk der kleuren fotografie geheel bevredigend is opgelost, verdient de ongekleurde film de voorkeur boven de gekleurde.' Maar bovenal bekeerde hij zich tot de oude opvatting dat de werkelijkheid, non-fictie, het ware terrein van de film is.¹³³ Door het filmen van toneel werd duidelijk dat film een pseudo-kunst was die armoedig afstak bij echt toneel. De nadruk lag op wat film miste, bijvoorbeeld het gesproken woord, wat film toe kon voegen kreeg nauwelijks aandacht.

Film als cinematografische kunst

De eerste schrijver in Nederland die de 'kinematografie' aan kunstkritiek onderwierp en dit ook met zoveel woorden zei, was Nardus H. Wolf, redacteur van *De Kunst*. Wolf gaf een duidelijke reden voor opname van regelmatig verschijnende filmbesprekingen in zijn blad: vanaf 19 september 1912 vielen fotografie en kinematografie onder de nieuwe Auteurswet, waarmee Nederland zich aansloot bij de Berner Conventie. Fotografie en kinematografie werden wettig erkend als kunstvormen: 'Sedert de kinematografie in de nieuwe Auteurswet is opgenomen is zij ook.. aan kunstkritiek onderhevig. En kritiek kan een zaak verheffen en... kan tot meerdere actie, tot grootere prestatie, aansporen!'¹³⁴ Wolf schreef overigens al vanaf oktober 1911 incidenteel over de films van Nöggerath en het Deense Nordisk.

De ondertitel van *De Kunst* luidde: 'een Algemeen Geïllustreerd en Artistiek Weekblad', waarin aandacht werd besteed aan: 'Tooneel, Muziek, Beeldende Kunsten, Letteren, Bouwkunst, Kunstnijverheid, Tentoonstellingen, Mode, Sport, Enz.'. Wolf was een culturele omnivoer die tentoonstellingen, concerten, toneeluitvoeringen, cabaret en bioscopen afliep om vervolgens zonder veel omhaal zijn gedachten op papier te zetten. In 1912 raakte hij diep onder de indruk van de futuristen, en haalde ze naar Amsterdam. Over de muziek van Arnold Schönberg schreef hij even enthousiast als over de liederen van Eduard Jacobs of de conferences van Louis Davids. Zowel aan de schilderijen van Piet Mondriaan als aan die van diens oom Frits besteedde hij aandacht. Het toneel van Heijermans vond hij echter ouderwets en hij verkoos dat van Willem Royaards.

Volgens Wolf was de voornaamste eigenschap van de film de werkelijkheid 'natuurlijk' weer te geven, liefst in een verhaal met een 'logische ontwikkeling'. Toneel moest daarentegen kunst zoeken in de afwijking van de werkelijkheid, net zoals de schilderkunst had gedaan na de komst van de fotografie. Spel was hoofzaak in een film: 'zoo expressief mogelijke mimiek en gebaren, zoo fraai mogelijke plastiek, en een zoo vast en ongedwongen mogelijk spel'.¹³⁵ In de Nederlandse films ontbrak het daar nog wel eens aan. Behalve Louis Bouwmeester wisten de Nederlandse acteurs zich geen raad met hun lichaam. Nöggeraths films zouden bijvoorbeeld gebaat zijn bij een strenge regie, constateerde hij na het zien van GRAAF WILLEM IV waarin alles weliswaar keurig was, 'Alléén, zat er geen *stijl* in, en de handeling was *onbelangrijk*'.¹³⁶

Wolf hekelde de kruistocht van Stokvis tegen 'zedes- en smaakbederf'. Men kon niet een heel genre veroordelen omdat sommigen buiten hun boekje gingen: 'obsceniteiten vindt ge overal als ge ze zoeken gaat'.¹³⁷ Hij had overigens ook geen hoge dunk van Stokvis' kennis van toneel en noemde hem zelfs een 'prul'.¹³⁸ Wel deelde hij diens mening over de bedroevende staat van het Nederlandse toneel. Behalve Royaards had het seizoen 1912/1913 volgens Wolf niet veel belangwekkends geboden.¹³⁹ Het argument van de toneeldirecteuren dat zij door de bioscoop te weinig publiek trokken, werd door Wolf van de hand gewezen als onzin. Eind 1912 waren er maar twee bioscopen in Amsterdam (Nöggerath en het Grand-Théâtre met voorstellingen van Albert Frères), die de schouwburgen concurrentie aan konden doen: 'Het karakter der overige bioskoop-theaters is zóó verschillend van het karakter van een tooneelschouwburg, dat de menschen die vroeger in eene tooneelvoorstelling bevrediging vonden voor hun kunstsmaak en hun behoefte aan vermaak, met een uur of anderhalf uur in de cinema geen genoegen kunnen nemen.'¹⁴⁰ Het toneel moest zichzelf verbeteren. Naar aanleiding van de strijd tussen toneel en bioscoop werd met instemming Frank Wedekind geciteerd: 'Hoe heeft de schilderkunst zich met de fotografie gemeten? Zij heeft zich trots en doelbewust aldoor meer van haar verwijderd, zodat reeds sinds jaren ieder portret veel meer lijkt op de schilder dan op de geschilderde. Laten we met de dramatiek precies zo doen!'.¹⁴¹

De eerste jaren was Wolf nog niet zo onder de indruk van films. Ook hij gaf de voorkeur aan non-fictie.¹⁴² De meeste fictie-films vond hij niet de moeite waard om over te schrijven omdat ze zoveel op elkaar leken.¹⁴³ Door de vertoning van THE MIRACLE, QUO VADIS? en L'ENFANT DE PARIS in 1913 raakte hij echter overtuigd dat film kunst kon zijn en zijn bespreking van deze werken besloegen meerdere pagina's. HISTOIRE D'UN PIERROT (Baldassarre Negrone, Celiofilm) met Francesca Bertini als Pierrot en Leda Gys als Louissette, vormde in 1914 voor hem een hoogtepunt. Naar aanleiding van dit 'film-mimodrama' schreef hij het volgende: 'Er heeft reeds lang een kentering plaatsgehad in de gevoelens jegens de kinematografie, waarvan erkend wordt, door autoriteiten, dat zij even goed *kunst* kan wezen als tooneelspelen, schilderen, muziekmaken en fotografeeren. Het hangt er maar van af *wie* het doet en *hoe* het gedaan wordt. Immers, ook niet alle tooneelspel, alle muziek, alle schilderijen zijn *kunst*'.¹⁴⁴ In HISTOIRE D'UN PIERROT werd evenwel het bijzondere karakter van film geopenbaard. Mime ondervangt het gesproken woord en het vertoonde sloot prachtig aan bij de speciaal gecomponeerde muziek. Alleen de close-ups vond Wolf detonerend: 'Behalve dat het verspringen van de film dus voor 'n oogenblik ons de illusie ontnemt, valt het

kunstwerk door die vergrotingen uit zijn oorspronkelijke normale verhoudingen. En wij worden daardoor weer à te zeer herinnerd dat de film een mechanisch werk is.¹⁴⁵ Dit euvel kwam volgens hem helaas in alle artistieke films voor.

Wolf was met deze uitspraken in Nederland de eerste die gewag maakte van filmspecifieke technieken als close-up en montage, zij het in negatieve zin. Om een illusie, een illusie van werkelijkheid op te roepen zou de ideale film de filmspecifieke (mechanische) eigenschappen zoveel mogelijk moeten verdoezelen. Deze opvatting stond haaks op de latere modernistische ideeën over film als kunst, waarin juist het filmspecifieke zou worden benadrukt. Wolf beschouwde bovendien niet alleen de geprojecteerde film als kunstwerk maar de hele voorstelling, inclusief explicatie en muzikale begeleiding. Hij maakte bijvoorbeeld onderscheid tussen goede en slechte explicatie en beschreef het effect dat sommige explicateurs op hem hadden. Ook onderzocht hij het verschil in ervaring tussen dezelfde film met en zonder explicatie.¹⁴⁶ Wolf liet zich, veel meer dan Stokvis, leiden door wat hij in de zaal ervoer en minder door romantische kunstopvattingen.

De vakbladen over cinematografische kunst

Ondanks een groot verschil in opvatting streefden Stokvis, Wolf en de vakbladen hetzelfde doel na, namelijk de verbetering van de film en de presentatie in de bioscoop. Ook in de vakbladen had het idee postgevat dat de film kunst zou kunnen worden, wanneer goed spel werd geboden in een goede encenering op basis van een goed scenario. Men drong aan op serieuze filmkritiek in de grote pers: 'We verlangen voor de bioscope geen uitvoerig essai, als voor een Beethoven concert, een gastvoorstelling van Duse of een Vierjaarlijksche. Maar wat wij wel meenen te mogen verlangen, is critiek op het vertoonde, beredeneerde, opbouwende waar noodig afbrekende critiek.'¹⁴⁷ Men stoorde zich aan publicaties waarin alle films over één kam werden geschoren: 'Toch kunnen wij niet nalaten te verklaren, dat films, waarin moord-, brand-, en liefdesdramatiek er dik is opgelegd, allermint behooren tot dat genre van cinematografische kunst, dat wij door dik en dun zouden willen verdedigen!' Als voorbeelden van goede cinematografische kunst werd verwezen naar de *Pathé*-films *LES MISERABLES* en *GERMINAL*, naar respectievelijk Victor Hugo en Emile Zola.¹⁴⁸ Men gaf toe dat exploitanten vaak geen cinematografische kunst vertoonden, maar als de pers meer aandacht zou besteden aan deze kunst, dan zouden de misstanden en het onbegrip rond film en bioscoop snel verdwijnen.

In de vakbladen werd dus onderscheid gemaakt tussen films met en zonder artistieke waarde, waardoor besprekingen bijna het karakter hadden van filmkritiek. Bij voorkeur besteedde men aandacht aan de kunstfilms en aan bijzondere voorstellingen. Naast fotografische kwaliteit en het spel van de acteurs was 'encenering' een sleutelwoord in de recensies. Met encenering kon zowel de compositie van het beeld, het camerastandpunt als de montage worden bedoeld.

Nooit liet men na te vermelden hoe duur een bepaalde productie was geweest, en hoe hoog de salarissen van de sterren. De bespreking van *ATLANTIS* (Blom, 1913) in de brochure *Koningin Kino* van Joh. Gildemeijer is wat dit betreft illustratief. Gildemeijer benadrukt keer op keer dat deze film de duurste was tot dan toe.¹⁴⁹

Met hun naïeve en openlijk commerciële belangstelling voor films als kunst, gaven de schrijvers in de vakbladen blijk van grotere deskundigheid op het gebied van de film dan op dat van de kunsttheorie. De kunstfilms die het bedrijf naar voren schoof, werden ook door de grote pers geprezen. Dit was geen wonder. Zoals Corinna Müller aantoonde werd bij dergelijke films veel meer werk gestoken in alle fasen van het productieproces. Uitspraken over kunst en filmkunst in de vakbladen werden genegeerd door kunstcritici of door toneelcritici gediskwalificeerd, zoals door Stokvis.¹⁵⁰

Zich terdege bewust van het laag cultureel-maatschappelijk aanzien van de bioscoop, schetsten de vakbladen een zo rooskleurig mogelijk beeld. Het was niet zozeer de dagelijkse praktijk die werd beschreven, alswel hoe deze er idealiter uit zou moeten zien. Om dit te verwezenlijken was allereerst een mentaliteitsverandering binnen het bedrijf nodig. Werknemers in het bioscoopbedrijf werden in de vakpers voorzichtig gemaand om de omstandigheden in de bioscoop te verbeteren. *De Kinematograaf* gaf regelmatig adviezen inzake de filmvoorstelling en gedragscodes voor de bioscoopexploitant en zijn personeel. In 1913 plaatste het blad bijvoorbeeld een tiendelige serie over muziek en film, om exploitanten en musici ervan bewust te maken dat zij bij de films 'passende' muziek moesten arrangeren. Dat zulke richtlijnen geen overbodige luxe waren had de anonieme schrijver aan den lijve ondervonden: slechts in twee Amsterdamse bioscopen had hij een bevredigende muzikale begeleiding aangetroffen.¹⁵¹ Ook was er een terugkerend rubriekje, de 'Tien geboden', waarin tips voor explicateurs, titelvertalers, operateurs en zaalpersoneel werden gegeven.¹⁵² Exploitanten deden er beter aan dure films als *QUO VADIS?* en *L'ENFANT DE PARIS* te programmeren, in plaats van sensatiefilms of nog erger, alleen de spannendste momenten uit zo'n topfilm. Te intellectueel moesten de kunstfilms echter ook weer niet worden, getuige een bericht over *THE MIRACLE*: '[...] dan is het bijkans onbegrijpelijk hoe men de prachtgelegenheid heeft kunnen laten voorbijgaan om die sprake tot een mooien zuiver mirakelspel te dramatiseren; en de voorkeur heeft gegeven aan dit kijkstuk. Doch daaraan zijn de opnemers niet schuld. Zij hadden het stuk van Prof. Reinhardt weer te geven...'¹⁵³

De vakbladen balanceerden tussen correctie van de dagelijkse praktijk en de verdediging van de bioscoop als een respectabele uitgaansgelegenheid met film als nieuwe kunstvorm. De kunstfilm werd dankbaar aangegrepen als vlaggeschip, waarachter een vloot van commerciële succesvolle liefdesdrama's en sensatiefilms schuil ging.

De Nederlandse situatie in internationale context

Tussen 1907 en 1916 bevonden de film en bioscoop zich wereldwijd in een overgangsfase: van incidenteel kermisvermaak op kleine schaal werd de dagelijkse filmvoorstelling een alom aanwezig verschijnsel.¹⁵⁴ Korte films maakten plaats voor lange ingewikkelde drama's. Op deze ontwikkeling reageerden cultuurdragers alsof de kermis het culturele leven veroverde. Overal maakte men zich ernstig zorgen over de moraal en goede smaak. Zowel in New York, Londen, Parijs, Berlijn, Basel, als in Amsterdam en Rotterdam: overal schoten bioscopen 'als paddestoelen' uit de grond en boden gelegenheid tot onzedelijke praktijken, voedden

op tot misdadigheid en bedierven ogen en goede smaak.¹⁵⁵ Het is frappant hoe internationaal gelijkgestemd de uitspraken over 'het gevaar' van de bioscoop zijn. Overal figuren cijfers over het grote percentage kinderen, moeders met zuigelingen op schoot, onbehouden volk uit de sloppen, en worden argumenten tegen de bioscoop kracht bijgezet door bioscoopexploitanten te portretteren als winstbeluste onguere types, die arme sloebers de laatste centen uit de zak kloppen. Deze retoriek werd ingegeven door een algemeen gevoel van culturele crisis, veroorzaakt door de snelle veranderingen en een zich emanciperende massa. De strijders tegen het moreel verval beschouwden de spectaculaire bloei van de bioscoop als een symptoom bij uitstek. Teksten van schrijvers als Stokvis en Brusse zijn doorspekt met beschrijvingen van rokende snaakjes, oudere zusjes met 'risjes kindertjes', 'verkinderde moeders' en zo meer.

Het aantal Amsterdamse en Rotterdamse bioscopen was echter niet te vergelijken met dat van de uitgaansgelegenheden van het Berlijnse of Londense stadsproletariaat, laat staan met de situatie in New York en de naar schatting vijfhonderd tot achthonderd *nickelodeons* voor de snel groeiende immigrantengemeenschappen, waarover in dezelfde termen geschreven werd.

Het proces van de ontvangst verliep, ondanks aanmerkelijke graduele verschillen, in de meeste landen op een vergelijkbare wijze: negatie, protest, roep om controle door enkelen, gevolgd door daadwerkelijke controle van lokale en staatsoverheden. Dat laatste gebeurde sneller in filmproducerende landen zoals Frankrijk en de Verenigde Staten. In New York werden in 1908 tijdens een groot-scheepse politieactie de meeste *nickelodeons* gesloten, terwijl de roep om controle en verbod op film en bioscoop in Nederland pas na 1912 luider werd. 'De Nederlandse bioscoop bevindt zich in het zuigelingenstadium', schreef *De Kinematograaf* in 1913. Voor de Nederlandse filmproductie gold dat zeker, maar ook het aantal bioscopen was relatief veel geringer dan in de omringende landen. België bijvoorbeeld telde al anderhalf maal zoveel bioscopen.

Er werden in Nederland al snel deftige bioscooptheaters opgericht door directeurs van variététheaters, maar over grote zalen, zoals in Parijs, Berlijn, Brussel of Londen, beschikten deze niet. Hadden bioscopen in die steden een capaciteit van 1000 tot 2000 plaatsen, in Amsterdam en Rotterdam bedroeg dat aantal 500 tot 750. Weliswaar groeide het aantal bioscopen en werden zij steeds drukker bezocht, van een explosie zoals in de Europese en Amerikaanse metropolen, was geen sprake. *De Kinematograaf* van 7 maart 1913 noemde aantallen bioscopen uit verschillende landen: Nederland 200, Duitsland 2750, België 300, Rusland 2000, Zwitserland 130, Oostenrijk-Hongarije 500. Brussel zou 70 bioscopen hebben, Parijs inclusief voorsteden niet minder dan 130.¹⁵⁶

Even internationaal als het succes van de bioscoop, was het protest tegen het zedenbedervende karakter van sommige films. ZIGOMAR veroorzaakte in 1912 bij vertoning overal grote opschudding en werd hier en daar verboden. In Zwitserland, evenals in Nederland, werd ZIGOMAR op een lijn gesteld met andere excessen van de moderne cultuur, zoals 'prikkellectuur'. Nederlandse schrijvers bleven in vergelijking met die in omringende landen vooral steken in de aandacht voor het 'bioscoopgevaar'. In Duitsland was de filmkritiek zelfs binnen de *Kino-Reformbewegung* veel genuanceerder en had zich al snel geprofessionaliseerd. Onder beoefenaars van verschillende kunst disciplines werd daar in de jaren tien ook al serieus gediscussieerd over film als potentiële kunst en over de criteria

waar deze aan zou moeten voldoen.¹⁵⁷ In dezelfde tijd verschenen in Duitsland de eerste sociologische studies en proefschriften over film, gebaseerd op publieksonderzoek.¹⁵⁸ Ook in Frankrijk, vóór de Eerste Wereldoorlog de toonaangevende filmproducent, werd veel en serieus over de cinema geschreven. Reeds vóór 1914 verschenen er behalve het aan film- en bioscoopbedrijf gelieerde weekblad *Ciné-Journal* nog acht andere speciale filmtijdschriften. Er bestond zelfs een organisatie voor de filmers, *L'Association professionnelle de la presse cinématographique*, die een eigen jaarboek uitgaf, *Cinéma-Revue*. In Frankrijk was film een bedrijfstak van economische importantie, waarin duizenden mensen werkzaam waren en veel geld omging. *Pathé* en *Gaumont* waren marktleiders die hun films over de hele wereld distribueerden. De Franse pers was trots op deze nationale industrie en toonde veel meer belangstelling voor film dan de Nederlandse, waar de filmproductie niet veel meer was dan een hobby voor heren of een nevenactiviteit van theaterexploitanten. Evenals de Nederlandse schrijvers echter probeerden de Franse de film in te passen in de bestaande kaders, of zoals Richard Abel schrijft: 'They tend to probe the "new animal", as it were, with familiar labels.'¹⁵⁹ Een van deze labels was kunst, naast wetenschap, industrie, educatie, moraal en amusement.

Anders dan in Nederland werd film in Franse publicaties losgekoppeld van volksbioscopen en volksbuurten. Deze stonden ver af van de bioscoopaleizen van *Pathé* en *Gaumont* op de grote boulevards, of met de film als educatief en artistiek medium. Vanaf 1907 kreeg de term 'kunst' verschillende functies in discussies over film. In de eerste plaats was deze functie een strategische, waarmee de status van de film werd verhoogd en die voor *Pathé* de reden was om over te gaan van verkoop naar verhuur via de *Société de Film d'Art*. Een tweede functie van het predikaat 'kunst' was juridisch en speelde een belangrijke rol in het debat over het auteursrecht.

In Frankrijk was de discussie over toneelkunst en film niet gepolariseerd, zoals in Nederland. De belangrijkste toneelsterren speelden bij de *Film d'Art*. De gewenning aan dit 'gefilmde toneel' met zijn statische totaalshots leidde in Frankrijk zelfs tot afwijzing van nieuwe filmspecifieke mogelijkheden zoals de kadreering die in Amerikaanse *Vitagraph*-films werd toegepast. Het 'plan-américain', een driekwart shot bij de knieën afgesneden om de handeling dichterbij te brengen, werd lelijk en onaf gevonden. Dergelijke afwijzingen van typisch filmische middelen zijn te vergelijken met de bezwaren van de Nederlandse toeschouwer Wolf tegen close-ups.

'In Nederland blijft iets nieuws lang nieuw', schreef v.W.Cr. in 1911.¹⁶⁰ De pers reageerde tamelijk laat in vergelijking met landen, zoals Duitsland en Frankrijk. Bij intellectuelen en kunstenaars overheerste een afwijzende houding, gericht op behoud van culturele waarden. Positieve berichten over de meerwaarde van film treft men in Nederland alleen aan in de dagbladpers, vanzelfsprekend in de vakpers en bij de kunstjournalist Wolf. Dit is een karig gezelschap vergeleken bij de Franse, Duitse en Russische intellectuelen en kunstenaars die zich voor film interesseerden. Nederlandse coryfeeën lieten zich niet in met film en bioscoop. Een uitzondering was Louis Bouwmeester, wiens optreden in film en op het podium van de bioscoop dan ook met gemengde gevoelens werd ontvangen. Nederlandse schrijvers en schilders zagen nauwelijks 'stof' in film, in tegenstelling tot collega's in Rusland, Frankrijk en Duitsland.

Het klimaat van de Nederlandse filmcultuur was schraal. Hoewel het internationale aanbod aan films in Nederland zeer gevarieerd en actueel was, en de belangrijkste kunstfilms uit 1913 in hetzelfde jaar in Nederland te zien waren, werden deze nauwelijks serieus gerecenseerd. De Nederlandse film kreeg niet de kans het niveau van amateurisme te ontstijgen, er werd niet in geïnvesteerd en een filmindustrie kwam niet echt van de grond. Eén verklaring voor het in internationaal perspectief veel geringere bioscoopbezoek is de aard van de Nederlandse maatschappij als geheel, die minder snel veranderde door industrialisatie en urbanisatie dan bijvoorbeeld de Duitse en Belgische. Door de actief bevorderde verzuiling werden in Nederland de traditionele verbanden juist hechter in plaats van losser. In de propaganda van de verschillen zuilen speelden bijvoorbeeld de moderne film en bioscoop nog nauwelijks een rol. Wel formuleerde iedere zuil een standpunt ten aanzien van film en bioscoop voor de eigen achterban. Daarbij werden polariserende argumenten gebruikt, maar in feite werd inhoudelijk nauwelijks anders gedacht over film en bioscoop in bijvoorbeeld katholieke en socialistische kringen in Nederland.

Conclusie

In de periode tussen 1907 en 1916 veranderde alles op film- en bioscoopgebied: de locaties, de voorstellingen en, last but not least, de films zelf. Er ontstonden verschillende typen bioscopen: gelegenheden met een doorlopende voorstelling, naast bioscopen met vaste aanvangstijden. Eerstgenoemden vertoonden in de regel een programma met louter films. De 'deftige' bioscopen boden ook theater en variété. Daarnaast handhaafde men het filmnummer in variété-theaters. De differentiatie in bioscoopgebouwen en in programmering vond niet overal tegelijkertijd plaats. Amerika en Duitsland kenden een echte *nickelodeon*- en *Kinoladen*-periode. In Nederland maakten vóór 1911 de schaarse bioscooptheaters deel uit van het variété en vielen als zodanig nauwelijks op. Pas na 1911 ontstond er ook in Nederland een aparte bioscoopcultuur. De Eerste Wereldoorlog remde het succes van film en bioscoop geenszins, in tegenstelling tot dat van concurrerend levend vermaak zoals het internationale variété en muziek.

Dankzij de grote publieke belangstelling voor langere dramatische films nam het aantal bioscopen in de steden explosief toe. Buiten het bioscoopbedrijf bleef men echter mondjesmaat en met distantie over film schrijven. Enkele auteurs interesseerden zich vooral voor de bioscoop als maatschappelijk verschijnsel. Het massale bezoek aan goedkope bioscopen baarde hen grote zorgen, met name dat van vrouwen en kinderen. Regelmatig werden verbanden gezocht tussen de bioscoop en criminaliteit en in verschillende steden richtte men op particulier initiatief bioscoopcommissies op om de verderfelijke invloed op de jeugd in te dammen. Deze commissies werden bemand door schoolhoofden, onderwijzers, artsen en advocaten van alle gezindten.

Het aantal bioscopen was in Nederland relatief klein, en zo ook de uitwassen. Desondanks werd door critici dezelfde crisisretoriek gehanteerd als in andere landen. Wat betreft negatieve berichten en de roep om controle of verbod was er geen verschil, alleen de positieve berichtgeving bleef in Nederland ver achter. Stokvis die aanvankelijk plannen koesterde om kunstkritisch over film te schrij-

ven, ruilde deze al snel in voor een kruistocht tegen de 'prikkelbioscoop'. Bij dergelijke afwijzingen staken pogingen om de film als educatief medium of als kunst te propageren bleekjes af. Hoewel sommigen, ondanks zichzelf zo lijkt het, onder de indruk waren van bepaalde films, leidde dit niet tot een meer genuanceerd standpunt ten aanzien van de bioscoop.

De exploitanten van luxe bioscopen trachtten het imago te verbeteren en moedigen in hun eigen bladen de programmering van kunstfilms aan. Met het propageren van de film als kunst kwam men echter op een gevoelig terrein. De kunst werd algemeen gezien als een bastion van beschaving, het tegendeel van ordinair en laag-bij-de-gronds amusement. Tegelijkertijd werd film beschouwd als een zuiver mechanische onpersoonlijke techniek. De bioscoop bood alleen afleiding en leidde ook af van de kunst en haar heilzame werking. Een tijd waarin afleiding steeds vaker de plaats innam van zingeving, had behoefte aan ware kunst als tegengif. Hoe meer kunstfilms er in de bioscoop kwam, hoe vijandiger de film als 'pseudo'-kunst bejegend werd.

Dit proces was al langer in gang met betrekking tot de fotografie en ook hier nog geenszins afgerond. Een artikel van Frans Coenen uit 1905 stelt dat fotografie die kunst probeert te zijn en streeft naar "'artistieke opnamen"[...] die [...] ons worden vertoond als staaltjes van een echte k u n s t, die de schilderkunst evenaart of zelfs overtreft', niets anders bereikt dan: 'De mensen nog erger ongevoelig te maken voor wat in een schilderij het eigenlijke is...'¹⁶¹ Vergelijkbare ongerustheid ten aanzien van kunstzin, het vermogen moeite te doen, zich te concentreren om iets te leren en te begrijpen, zou in het debat over film steeds opduiken.

Des te opmerkelijker is het dat de verdedigers van de kunst zo weinig moeite deden om film te leren begrijpen. Nederlandse literaire en kunstcritici voelden zich evenmin geroepen tot het schrijven van filmkritiek als beeldend kunstenaars en (toneel-)schrijvers tot een bijdrage aan filmproducties. Behalve in de vakbladen en in *De Kunst* schreef men in Nederland niet over film als een kunstvorm, dit in tegenstelling tot de berichtgeving in de filmproducerende landen Frankrijk, Duitsland, Italië en Rusland, die aanmerkelijk serieuzer en genuanceerder was. Daar was vanaf de jaren tien film als kunst onderwerp van heftige debatten onder vooraanstaande literaire schrijvers, beeldend kunstenaars en critici, die bovendien filmsets ontwierpen, scenario's schreven en regisseerden. Hierbij vergeleken had de Nederlandse filmcultuur, die niet werd gesteund door kunstenaars en intellectuelen, een achterstand opgelopen die zij nooit meer zou inhalen, hoezeer het bioscoopbedrijf ook aandacht besteedde aan de films en hun voorstelling.

'Aangekleed gaat uit', 1915-1923

'Heeft iemand ooit een discussie over een film drama bijgewoond? Acht men het zelfs mogelijk, dat men daarover in ernst een discussie begint?' Ph. Kohnstamm (1922)¹

Tijdens de Eerste Wereldoorlog ging het, zoals in heel Europa, goed met de Nederlandse bioscoop. Zelfs in 1917 en 1918 toen de algemene levensomstandigheden verslechterden, nam het bioscoopbezoek toe. Van goedkoop vermaak voor kinderen en 'kinderachtigen', groeide de film in deze periode uit tot de grootste attractie voor het uitgaande publiek, die het toneel en de muziekkuitvoering ver achter zich liet.

Tijdens de oorlog veranderde de samenstelling van het filmaanbod in Europese bioscopen ingrijpend: Europese films² werden grotendeels verdrongen door Amerikaanse producties.³ Hollywood veroverde de wereld. Alleen de Duitse filmindustrie bleek nog in staat om in Europa op grote schaal films te produceren. De Amerikaanse dominantie heeft de aard van het Nederlandse filmaanbod echter pas vanaf 1920 sterk beïnvloed en zo ook de wijze waarop over film en bioscoop werd geschreven. Tot de zomer van 1920 werd er in de vakpers en het publieksblad *De Film-Wereld* veel over de kunstfilm geschreven, waarbij de schrijvers voornamelijk de Europese film voor ogen stond. Daarna kwam de nieuwe realiteit onder andere tot uiting in de titel van het nieuwe vakblad: *Kunst en Amusement*, de opvolger van *De Bioscoop-Courant*.

De meningsvorming concentreerde zich rond vier thema's, waarin de vraag 'is film kunst?' een centrale rol vervulde: het bioscoopgevaar, de schoolbioscoop, film als amusementskunst en filmtechniek als kunsttechniek. Afgezien van het laatstgenoemde sloten deze thema's aan bij die uit het vorige hoofdstuk: het bioscoopkwaad, de bioscoop als hervormer en de film als kunst. Vanaf 1918 kregen discussies over dergelijke thema's echter een veel breder maatschappelijk bereik. De aanprijzing van de films als kunstwerken door het bioscoopbedrijf, leidde tot heftige protesten, vooral vanuit de 'betere' kringen waar men de kunst wilde beschermen tegen plat amusement. Deze afwijzende houding was niet zozeer gericht tegen bepaalde films maar meer tegen de bioscoop en de film in het algemeen.

Theo van Doesburg en andere schrijvers in het tijdschrift *De Stijl* waren de eersten die in Nederland aandacht besteedden aan filmtechniek als een kunsttechniek. Hun opvattingen kregen aanvankelijk slechts in kleine kring bekendheid en waren niet van invloed op de Nederlandse bioscooppraktijk. Ze zijn echter van internationale filmkunsthistorische en historiografische importantie. De tot dan toe vanzelfsprekende relatie tussen de gefilmde werkelijkheid (in termen van Christiaan Metz: de pro-filmische werkelijkheid) en haar representatie, werd door hen voor het eerst geproblematiseerd. Het zou een van de belangrijkste thema's blijven in de filmtheorie en filmkritiek. De kunstenaars die publiceerden in *De Stijl* theoretiseerden over nieuwe toepassingen van de filmtechniek zonder hierbij bioscoopfilms te betrekken. Zij wezen deze films en conventionele kunstopvattingen af, opvattingen

die juist werden gehuldigd door zowel de voorstanders van de film als kunst als door tegenstanders.

Ideeën uit *De Stijl* zouden pas in de tweede helft van de jaren twintig doordringen in het algemene debat over film-als-kunst. Films die volgens modernistische opvattingen waren gemaakt, werden toen voor het eerst in Nederland vertoond door de *Nederlandsche Filmliga*. Zij zouden tevens de basis helpen vormen voor de criteria van de intellectuele filmkritiek, met als belangrijkste exponenten L.J. Jordaan, Menno ter Braak en Henrik Scholte, die uitvoerig aan de orde komt in hoofdstuk vier en vijf. Hier is het echter van belang om alvast te benadrukken dat de Filmliga in de geschiedschrijving van de Nederlandse film en bioscoop zeer veel aandacht voor zichzelf heeft opgeëist en daarmee een schaduw heeft geworpen op de voorafgaande periode. Ten onrechte worden de introductie van de idee film als kunst en van de Nederlandse filmkritiek als zodanig toegeschreven aan de Filmliga. Dit komt vooral omdat de Liga-oprichters Jordaan en Scholte tevens als schrijvers van de eigen geschiedenis zijn opgetreden. Zoals Michel Hommel signaleerde was hun positie niet alleen die van ooggetuige doch ook die van belanghebbende.⁴ De Liga-critici hebben de ontdekking van de film als kunst geclaimd en eerdere publikaties hierover in *De Stijl* en bijdragen over film als kunst in de vakpers en bioscoopbladen stelselmatig genegeerd. Jordaan, Scholte en Ter Braak verdedigden de kunstfilm vanuit een uitgesproken aversie tegen de bioscoop, maar evenzeer vanwege een afkeer van abstracte, avant-gardistische beeldende kunst, zoals die van *De Stijl*.⁵

Sinds het midden van de jaren tachtig is de Nederlandse filmgeschiedschrijving aanzienlijk aangevuld en genuanceerd, ondermeer door Geoffrey Donaldson, Bert Hogenkamp, Ruud Bischoff, publicaties in het tijdschrift *Versus*, in het *Jaarboek Mediageschiedenis* en van het Nederlands Filmmuseum.⁶ Bovendien zijn de Filmliga en haar belang voor de Nederlandse filmkunst en filmkritiek uitvoerig bestudeerd, onder andere door Nico Brederoo en Egbert Barten.⁷ Brederoo hield zich vanuit de aard van zijn kunsthistorisch onderzoek bezig met de kunstzinnige opvattingen en de films van de avant-garde. Hij wijst terecht op het belang van eerdere opvattingen van Van Doesburg en buitenlandse kunstenaars van *De Stijl*. De bioscoop bleef in zijn onderzoek echter buiten beeld of werd voorgesteld als een louter commerciële instelling die de ontwikkeling van de film als kunst frustreerde.⁸ Hiermee schaarde hij zich in feite achter de opvattingen van de Filmliga, die lange tijd als enige de moeite van het bestuderen waard zijn geacht binnen kunsthistorische filmgeschiedschrijving. Het onderzoek van Barten naar de geschiedenis van de Nederlandse filmkritiek beperkte zich tot de intellectuele kritiek en bevestigde de positie van Jordaan als eerste Nederlandse filmcriticus. Bovendien werd als vanzelfsprekend Jordaan's opvatting over filmkritiek overgenomen, zonder te kijken naar diens positie binnen de historische context. Schrijvers die Barten, in navolging van Jordaan, niet als criticus beschouwde, komen in zijn onderzoek niet ter sprake, bijvoorbeeld de reeds genoemde Nardus Wolf, Felix Hageman (Leo) en Max van Wesel.

In dit hoofdstuk worden zowel de ideeën over film als kunst binnen bioscoopkringen besproken als die in *De Stijl*. Zoals hier boven is gesteld kregen beide nauwelijks aandacht in de Nederlandse filmgeschiedschrijving. Een historiografische correctie is dus zeker op zijn plaats. De opvattingen binnen het bioscoopbedrijf waren wellicht niet bijster origineel of kritisch. De half uitgewerkte, conventionele

negentiende-eeuwse kunstopvattingen waar het bioscoopbedrijf zich veelal van bediende, en die later door de Liga-critici werden afgedaan als 'kitsch', vormden echter wel het historisch kader waarin vernieuwingen tot stand kwamen.

De bioscoop als uitgaansgelegenheid, 1915-1923

Tijdens de oorlog verdwenen een aantal succesvolle internationaal opererende filmindustrieën, zoals de Deense en de Russische, andere werden ernstig verzwakt en weggeconcurrerd door de 'Amerikaanse invasie', zoals in Frankrijk, Engeland en Italië. Enkele Europese filmproducenten beleefden daarentegen juist een bloei: Duitsland, Polen en gedurende een paar jaar Nederland.⁹ Het isolement dat de meeste landen gedurende de oorlog doormaakten kon zowel een ongunstige als een gunstige uitwerking hebben. Na de oorlog werd pas goed duidelijk wie de winnaars en verliezers waren in de filmindustrie.

De onbetwiste winnaar was Amerika, de grootste verliezers waren Frankrijk en Denemarken. Ondanks het relatieve succes van de Duitse film verloor Europa, zoals gezegd, definitief haar dominante positie op de wereldmarkt. De Amerikaanse invasie vond niet overal gelijktijdig plaats. Frankrijk en Engeland werden in 1915/1916 al overspoeld. In België kwam direct na de Vrede van Versailles in 1918 de aanvoer uit Amerika op gang, maar in Duitsland en Nederland gebeurde dat pas in 1919. Duitsland hield zijn grenzen officieel tot in de tweede helft van 1919 gesloten. In Nederland waren de bepalingen van de Nederland Overzee Trust, waardoor de handel over zee onder Engelse controle stond, van kracht. Pas op 15 maart 1919 werd daardoor de in- en uitvoer vrijgegeven van films.¹⁰ Het besef dat het centrum van de filmhandel omstreeks 1917 van Londen naar New York verschoven was, drong in het Nederlandse film- en bioscoopbedrijf pas jaren later door.¹¹ Het Amerikaanse systeem van standaardisatie in filmproductie (het studiosysteem) en -distributie (block booking and selling), waarin films als amusement voor een zo groot mogelijk publiek werden verhandeld, bleek in efficiëntie alle Europese systemen te overtreffen. Het was efficiënter dan het Franse systeem, waarin de regisseur vaak nog zonder scenario films liet opnemen en het creatieve proces achteraf tijdens de montage plaatsvond; en ook efficiënter dan het Duitse, waarin, uitzonderingen daargelaten, veel aandacht werd besteed aan de mise-en-scène en decors. Doorsnee Amerikaanse films werden sneller, goedkoper en in grotere aantallen geproduceerd dan de Europese films. Bovendien fungeerde Europa als dumpmarkt en waren Amerikaanse films in sommige landen tijdens en na de Eerste Wereldoorlog zo goedkoop dat er door de Europese filmindustrieën niet tegen te concurreren viel. Dit gold echter niet voor Nederland, dat met slechts één of hoogstens een paar roulerende kopieën nauwelijks van economisch belang was.

Filmtransporten naar Nederland liepen regelmatig vertraging op, gingen verloren of werden in beslag genomen. Was er in de eerste oorlogsjaren soms sprake van een te grote voorraad films, omdat Nederland als neutraal land aantrekkelijk was voor de leveranciers, in de latere oorlogsjaren was er regelmatig een tekort. Oude films werden opnieuw vertoond, de huurprijs werd hoger en het bioscoopkaartje duurder. Het grote publiek liet zich hierdoor geenszins afschrikken. Asta Nielsen, Charlie Chaplin en de Italiaanse diva's waren, samen met de oorlogsjournaals van

verschillende fronten, de belangrijkste publiekstrekkers.

In het spotrijm 'Bioskoop-pret', dat in *De Amsterdammer* verscheen, schreef een zekere Z.v.P. over de voorkeur van het 'betere' publiek voor ongeluk, verdriet en narigheid. Het laatste couplet geeft een zeldzame schets van hoe het in een bioscoop toeging anno 1915, en laat zien dat zij niet langer alleen werd bevolkt door kinderen en 'kinderachtigen':

'Zoo vol is meestal de zaal
-Net een volgepakte baal-
Dat j'een uur moet gaan staan schuilen,
Voor je rustig kan gaan huilen:
Rook die kan je er wel snijden,
Maar je ondergaat het lijden:
Moorden is zoo leuk; en stelen,
Schieten gaat ook zoo gauw vervelen.
Kluchten zijn er ook intusschen:
Lachen, veel plezier en kussen.
Maar dat wordt altijd reuze dalles:
Loge, frontbalcon en stalles,
Alle zijn het leege gaten.
Vloeien doen ze niet de baten.
Spullebaas die kragt z'n kop,
Denkt: dat was een reuze-strop.
Kom we geven maar es gauw
't Drama "Misdaad en Berouw".
Wilt ge 't menschdom goed vermaken,
Laat het nooit aan 't lachen maken.'¹²

In de tweede helft van de jaren tien bleef drama de voorkeur houden. Behalve uit speelfilms en oorlogsjournaals bestond het filmprogramma uit (gekleurde) natuurfilms, wetenschappelijke opnamen, modejournaals en andere actualiteiten. Dankzij de oorlog won het journaal aan belang als programma-onderdeel: het 'erbij zijn zonder gevaar der werkelijkheid' gold zeer letterlijk voor het Nederlands publiek. Om aan de belangstelling tegemoet te komen werden er ook 'voorlichtingsfilms' van regeringen, propagandafilms dus, vertoond, zoals *DE SLAG OM DE SOMME* (1916) en *THE BATTLE CRY FOR PEACE* (1917). Ook experimenteerde men met bioscoopprogramma's die volledig bestonden uit journaals. Deze hielden echter een verhoogd risico in dat de angstvallig bewaakte neutraliteit geweld aan werd gedaan. De vakpers waarschuwde exploitanten regelmatig voor het gevaar van censuur en verbod, wanneer zij zogenaamde 'stookfilms' zouden vertonen. Het is niet onwaarschijnlijk dat juist de neutraliteitspolitiek de regering ervan doordrong dat wetgeving en centrale filmkeuring nodig waren.

Dramatische speelfilms van vijf of zes acten, voornamelijk liefdesdrama's waarin overspel, driehoeksverhoudingen en het decadente leven in de Europese hogere kringen niet zelden eindigden met moord of zelfmoord, waren het hoofdbestanddeel van bioscoopprogramma's. Waar in 1913 in advertenties de explicateur nog als enige met name werd genoemd, prijkten voortaan de namen van filmsterren, afgedrukt in grote letters: Asta Nielsen, Henny Porten, Sarah Bernhardt, Max Linder, Olaf

Fönss, Valdemar Psilander, Paul Wegener, Suzanne Grandais, Gaby Deslys, Mia May, Ossi Oswald, Pola Negri, Werner Krauss en Napierkowska. Vooral Italiaanse filmdiva's zoals Lyda Borelli, Pina Menicelli, Leda Gys en Francesca Bertini waren geliefd bij het publiek en sierden vaker dan wie ook de omslagen van het in 1918 opgerichte publieksblad *De Film-Wereld*.¹³

Serie-films met spannende avonturen zoals *JUDEX*, *LES VAMPIRES*, *DE GEHEIMEN VAN NEW-YORK*, *DE ROODE CIRKEL* en de avonturenfilms met de krachtpatser Maciste in de hoofdrol, zorgden voor terugkerend bezoek. Met de komieken Prince, Rigadin, Max Linder en Charlie Chaplin was het Nederlandse publiek zo vertrouwd dat zij in advertenties werden aangekondigd met hun voornamen of verbasteringen daarvan. Desondanks waren er ook klachten over het gebrek aan komische films.

De problemen met de invoer vertroebelden het zicht op de meest recente internationale ontwikkelingen in de filmindustrie echter danig. De Amerikaanse commerciële invloed werd bijvoorbeeld lang onderschat. Vlak na de oorlog waren in Nederland vooral films uit verschillende Europese landen te zien. Er heerste nog lang de overtuiging dat Europese films in de toekomst de toon aan zouden geven op het gebied van de filmkunst, zoals ze dat ook voor het uitbreken van de oorlog hadden gedaan. Men stond vooral versteld van de grote artistieke vooruitgang die de Europese filmindustrie had geboekt.

Oude films uit Duitsland (zoals *MADAME DUBARRY* uit 1916), dat wel uitvoerde, en Frankrijk, zoals de Franse patriottische film *ALSACE* (1916), geproduceerd tijdens de oorlog kwamen alsnog in de Nederlandse bioscoop. Uit Duitsland, waar de filmindustrie in tegenstelling tot Frankrijk en dankzij de steun van het leger een enorme bloei had doorgemaakt, kwamen de 'Aufklärungsfilm' van Oswald zoals *MOGEN WIJ ZWIJGEN (ES WERDE LICHT)*, 1917), de films van Lubitch met Pola Negri, *CARMEN* en *SUMURUN* en in 1920 de expressionistische film *DAS CABINET DES DR. CALIGARI* (Wiene, 1919). Een enkele grote Amerikaanse productie zoals *INTOLERANCE* (1916), werd met veel moeite verworven en in 1919 vertoond.

In het begin van de jaren twintig kregen Europese vedetten gezelschap van nieuwe Amerikaanse sterren zoals Sessue Hayakawa, Rudolf Valentino, William Hart, Douglas Fairbanks, Mary Pickford, Lilian Gish, Mae March, Mabel Normand en Gloria Swanson. De Amerikaanse films, in Nederland voornamelijk ingevoerd door Loet Cohen-Barnstijn, onderscheidden zich van de Europese producties, veelal trage drama's die in totaalshots waren opgenomen, door de snelle actie en beeldende verhalen, gefilmd op locatie met veel close-ups en camerabewegingen. De Europese filmindustrieën die voor de oorlog uitblonken in romantische drama's, zoals de Deense Nordisk en de Franse en Italiaanse studio's, verdwenen of verloren hun marktpositie.

Nederlandse films

De Nederlandse film, geliefd tijdens de oorlog, moest het daarna eveneens afleggen tegen de buitenlandse films.¹⁴ De export van de Nederlandse film die, zoals bleek in het vorige hoofdstuk, in de eerste oorlogsjaren een gestage groei had gekend, werd geblokkeerd door dezelfde handelsbepalingen die de import van buitenlandse films beperkten. Nederland was een te klein afzetgebied om de productiekosten te kunnen dekken en daarom vestigden de filmfabrikanten hun hoop op de toekomst

na de oorlog. Opgejut door het bioscoopbedrijf en gesteund door de stijgende waardering voor films uit eigen land bleven zij films produceren. Willy Mullens legde zich met *Haghe-film* toe op documentaires, maar in 1916 waren er in Nederland drie speelfilmfabrikanten actief: de *Filmfabriek Hollandia* van Maurits Binger, de *Rembrandt Film Co.*, van Joh.Gildemeijer en de *Amsterdam Film Cie.*, van Theo Frenkel Sr.¹⁵

In de Nederlandse films speelden de zee, Volendam en Katwijk, molens, de duinen en Amsterdams stedschoon de hoofdrol. Naar buitenlands voorbeeld, waaronder dat van de Duitse *Autorenfilm*, verfilmde *Hollandia* succesvolle Nederlandse romans en toneelstukken, zoals MAJOOR FRANS van Bosboom Toussaint en OP HOOP VAN ZEGEN van Herman Heijermans. Maurits Binger produceerde en regiseerde verder HET GEHEIM VAN DE VUURTOREN, LIEFDESOFFER, LA RENZONI, HET GEHEIM VAN DELFT, GOUDEN KETENEN vaak met Annie Bos in de hoofdrol. De speelfilms GENIE TEGEN GEWELD (T. Frenkel Sr.1916), GLORIA TRANSITA (Joh. Gildemeijer, 1917) en vooral OP HOOP VAN ZEGEN (M.Binger, 1918) met de beroemde toneelspeelster Esther de Boer-Van Rijk in de rol van Kniertje, trokken volle zalen en werden vele malen geprolonged. De hoge verwachtingen omtrent buitenlandse distributie van Nederlandse films kwamen na de oorlog niet uit. Evenals veel andere Europese films werden de Nederlandse producties te ouderwets gevonden om te kunnen concurreren met de Duitse en Amerikaanse films. Annie Bos was geen Pola Negri of Mary Pickford en Maurits Binger en Johan Gildemeijer konden zich evenmin meten met Ernst Lubitsch of David Wark Griffith.

De Nederlandse producenten bleken even naïef als de Deense, die tijdens de oorlog door de vakpers een lichtend voorbeeld werden genoemd voor de Nederlandse filmindustrie. Zij raakten na de oorlog hun belangrijke positie op de internationale filmmarkt kwijt. Ole Olsen, directeur van *Nordisk*, maakte zich in 1915 geen zorgen over de honderdvijftig films die vanwege de oorlogssituatie niet geëxporteerd konden worden: 'These films will not be sold before after the war, and no doubt they will give a nice profit then.'¹⁶ Dat de oorlog veel langer zou duren en dat filmproducenten elders niet stilzaten, had Olsen in 1915 nog niet kunnen voorzien, maar Binger die in 1918 nog een soortgelijke uitspraak deed, had beter kunnen weten.¹⁷

Bioscooppaleizen en buurtbioscopen

Het bioscoopbedrijf was in de tweede helft van de jaren tien dynamischer dan ooit. In 1917, het jaar van het aardappeloproer, steeg in Amsterdam het bioscoopbezoek met maar liefst 19 procent en in 1918 nog eens met 5 procent. In Den Haag steeg het bezoek met 15 procent in 1917 en nog eens met 20 procent in 1918 en in Groningen verdubbelde het aantal bezoeken in 1918 zelfs in vergelijking met 1917.¹⁸ Het aantal theaters liep hier en daar terug, maar niet het aantal zitplaatsen: kleine bioscoopjes werden verdrongen door grotere bioscooptheaters. Telde Stokvis in zijn brochure uit 1914 in Amsterdam nog 39 locaties, in 1918 vermeldde J.H. Rössing een aantal van 26 theaters in deze stad.¹⁹ Het kan zijn dat hij niet alle bioscopen opnam. De opmerkelijkste ontwikkeling in de bouwgeschiedenis van bioscopen tijdens de laatste twee jaar van de Eerste Wereldoorlog en direct daarna, is het grote aantal renovaties. De mededelingen in de vakpers over heringerichte, geheel vernieuwde, aan moderne eisen aangepaste bioscopen zijn zeer talrijk. De renovaties hadden betrekking op luxe en comfort: dikke tapijten in de hal, comfortabele stoelen, lam-

brizeringen van marmer of dure houtsoorten, kroonluchters en glas-in-loodlampen. Naar alle waarschijnlijkheid vonden ook oorlogswinsten uit binnen- en buitenland hierin een bestemming, maar daarover is vooralsnog weinig bekend.

Het bioscoopgebouw kreeg door deze metamorfoses een eigen gezicht. Decoratieprogramma's aan de gevels en in friezen boven het doek, met een cinematografische iconografie, lieten over de functie van het gebouw geen misverstand meer bestaan. De bioscoop kreeg eigen architectonische kenmerken zoals een luifel, een open entree met kassahokje, een aparte in- en uitgang, een orkestbak, een koninklijke loge, luxe foyers en toiletruimten; kortom, een specifieke ambiance voor de film die zich kon meten met en zich tegelijkertijd onderscheidde van die van de schouwburg of concertzaal. Het Astatheater in Den Haag en het Theater Tuschinski in Amsterdam waren de fraaiste voorbeelden. Toen Abraham Tuschinski op 21 oktober 1921 zijn 'wereldtheaterpaleis' in de Reguliersbreestraat opende, was de toon van de berichtgeving sceptisch. Het bouwkundig aanzien van de buurt zou tot in de verre omtrek van het theater grondig zijn bedorven: 'De Munttoren, die tot dusver voor tal van gezichtspunten in dit stadcentrum een fraaie afsluiting gaf, staat nu als een beteuterd jochie achter de beide reuzepatsers van torens, die met tartende brutaliteit en stadionheldentrots zich de eereplaats hebben veroverd.'²⁰ Deze bioscooppaleizen, die zich toededen op premières, bevonden zich in de uitgaanscentra van de steden, in de buurt of op de plaats van de eerste bioscopen. De kleinere bioscopen waar succesvolle films opnieuw vertoond werden, bevonden zich aan de rand van het centrum. De gevels en het interieur van deze bioscopen waren veelal vereenvoudigde versies van die van de grote bioscopen.²¹

In de schreeuwerige reclames leefde de kermistraditie voort. Handgeschilderde borden of door de distributeur geleverde affiches in felle kleuren en met suggestieve slogans, sierden de gevels. Ook de bioscoopadvertenties grossierden in superlatieven. Voor sommige gevoelige zielen waren deze advertenties alleen al een reden om de bioscoop te bekritisieren, maar zelfs de vakpers was vulgaire reclame een doorn in het oog. Regelmatig besteedde zij aandacht aan het desastreuze effect van smakeloze reclame op de reputatie van de bioscoop: '[...] dat zeer dikwijls het voorname aspect van het door den bouwheer met smaak en kunstzin opgetrokken theater, door een aantal kakelbonte, dikwijls bloederige reclame-platen, geheel wordt teniet gedaan, dat door de schrille reclame, de omgeving op een plaats van bont kermisgewemel lijkt, terwijl het werkelijke stadsschoon, dikwijls door hoge kosten en opofferingen verkregen, te loor gaat.'²² Niet de reclame op zich, maar de vormgeving gaf aanleiding tot kritiek. Exploitanten met een 'vrije jongens'-mentaliteit trokken zich hier echter weinig van aan.

Inventieve exploitanten verzonnen spectaculaire stunts om hun paradepaardjes onder de aandacht te brengen. Tijdens de *Internationale Kinotentoonstelling* in augustus 1920 in het Amsterdamse Concertgebouw kwam Asta Nielsen op bezoek en werden er Charlie Chaplin-imitatiewedstrijden georganiseerd. Willy Mullens liet voor de vertoning van *DAS CABINET DES DR. CALIGARI* in het Gebouw voor Kunsten en Wetenschappen in Den Haag in 1920 alle reclamezuilen van die stad beplakken met zwarte affiches met grillige lijnen. Bovendien liet hij acht 'sandwichmen' in een rijtje door de stad lopen met op ieder bord een letter van het woord CALIGARI, terwijl ze elkaar constant toeriepen: 'wie is caligari?'.²³ Dit had Mullens niet zelf bedacht: ook in andere landen zijn voorbeelden bekend van soortgelijke 'wie is Caligari?' advertentiecampagnes.

Toen de lange speelfilm eenmaal de standaard werd, leidde dit tot grote veranderingen in de voorstelling. Doorlopende vertoningen werden verdrongen door programma's die op vaste tijden begonnen. De explicateur werd steeds vaker beleefd als een storende factor in plaats van als extra attractie. In de grote bioscopen werd hij vervangen door muzikale begeleiding van een groot orkest. Was vóór de Eerste Wereldoorlog de vertoning van een lange film een bijzonderheid, nu werd het de norm, waardoor er binnen het programma een hiërarchie ontstond: begrippen als hoofdfilm en bijprogramma deden hun intrede. De plaats van het bijprogramma varieerde: voorafgaand aan de hoofdfilm, erna, of zowel ervoor als erna. Er werden soms ook wel twee hoofdfilms gedraaid, maar daar kwam men, na klachten over de lange zit, snel van terug.

Het bijprogramma bestond uit korte komedies en non-fictiefilms zoals journaals, natuurfilms, wetenschappelijke films, afgewisseld met variété-acts van zangers, acrobaten en humoristen. Door de invoering van vaste aanvangstijden benaderden bioscoopvoorstellingen de structuur van toneelvoorstellingen. Niet iedereen was ingenomen met de lange speelfilms: volgens sommigen waren toneelvoorstellingen zo vervelend omdat zij eindeloos lang duurden. De bioscoop mocht niet dezelfde kant opgaan, haar toekomst lag juist in het gevarieerde aanbod van korte films.²⁴

Het gesproken commentaar, voorheen de schakel tussen de personages op het doek en het publiek in de zaal, verloor na de Eerste Wereldoorlog zijn bemiddelende functie. Met z'n allen ieder voor zich stilletjes genieten in het donker verdrong het openbaar vermaak van een explicateur die contact zocht met het publiek als geheel. Het verdwijnen van de explicateur kan in belangrijke mate worden toegeschreven aan de gesloten verhaalvorm van de lange speelfilm, die de toeschouwer terugwerpt op zichzelf, en geen verteller duldt. Vanuit het doek wordt geen direct contact meer gezocht met de toeschouwer: acteurs kijken bijvoorbeeld nauwelijks meer in de camera - dus in de zaal.²⁵ Daarnaast hield de explicateur altijd een zeker bedrijfsrisico in.²⁶ Zoals een goede explicateur toeschouwers trok, zo kon een slechte de naam van een theater schaden. Sinds de komst van de eerste vaste bioscopen ontstond een tweeslachtige houding ten aanzien van de noodzaak van explicatie, maar na 1916 werd regelmatig het verwijt geuit dat explicateurs de reputatie van het bioscoopbedrijf te grabbel gooiden. 'Wie leven steeds op zulk een vertrouwelijk voet met de filmsterren Asta Nielsen, Rita Sacchetto, Francisca Bertini, Lyda Borelli, Martha Walden, Napierkowska, Mistinguette, Henny Porten, Betty Nansen, Hanni Weisse, Mani Ziener, Mme Robinne enz.? Dat zijn de explicateurs, de sympathiekste mannen der bioscoop, de best gesalariëerde en de meest artistieke', schreef *De Kinematograaf* in 1916 over de explicateurs, om hen vervolgens te overladen met verwijten. Ze waren arrogant, praatten plat en spraken buitenlandse uitdrukkingen en plaatsnamen verkeerd uit: kortom, van hun optreden deugde bitter weinig.²⁷

In 1920 viel in de grote bioscopen voorgoed het doek voor de explicateur. Tijdens de *Internationale Kino Tentoonstelling* werd Jacques Tourneurs *BLUEBIRD* vertoond met een explicatie, die als zeer storend werd ervaren. De statusverhoging van de film in de steden deed de explicateur het onderspit delven. In Nederland bleef hij, zoals gezegd, langer actief dan in andere landen. Volgens Max van Wesel werd hij

daar zelden aangetroffen en was hij een 'zuiver vaderlandsch product', een verschijnsel uit het land der dominees.²⁸ Zelfs de beste explicateurs zoals Louis Hartlooper in het Utrechtse Rembrandttheater moesten op een goed moment verdwijnen.²⁹ De meesten waren trouwens reeds lang verbannen naar een buurtbioscoop of een bioscoop in de provincie. Daar bleef de explicateur langer dienst doen en (reis-) bioscopen buiten de steden hielden hem soms zelfs nog in ere tot de introductie van de geluidsfilm omstreeks 1930.³⁰

Vanzelfsprekend zagen de explicateurs het zelf niet als een verbetering dat zij verdrongen werden door orkesten. Een van hen merkte op: 'doch bij het maken der beelden is er geen rekening mee gehouden, dat deze films door muziek geïllustreerd moeten worden. Vandaar dat er dikwijls voor een goede hoorder iets storends is in zoo'n voorstelling, en daardoor voor hem de bioscoopvoorstelling niet meer zoo een mooi geheel is als vroeger.'³¹ Muzikale begeleiding werd echter algemeen veel passender gevonden dan explicatie, omdat ze de toeschouwer ruimte liet om zijn fantasie de vrije loop te laten. Max van Wesel schreef in 1918 in *De Filmwereld*: 'De muzikale illustratie is als het ware de explicateur zonder woorden, de uitlegger en vertolker door dan eens zoete, peinzende klanken, dan weer vrolijke opgewekte noten, om ten slotte langs een fijn geschakeerden en genuanceerden weg over te gaan tot woeste hartstocht en zinnendrift.'³² Grote orkesten met dirigenten als Max Tak, die als violist afkomstig was uit het Concertgebouworkest, Boris Lensky, Hugo de Groot en Ido Eyl verzorgden de muzikale ondersteuning van films in de grote theaters. Hiervoor werden muziekfragmenten bij bepaalde scènes gezocht uit (auteursrechtenvrije) klassieke werken, om de 'gevoelssituaties en handelingen' zo passend mogelijk te illustreren. Voor elke film werd zo een speciaal arrangement gemaakt naar het inzicht van de dirigent.³³ Incidenteel werd er een compositie speciaal voor de film geschreven. Grote theaters zoals Tuschinski en de Rembrandt-bioscoop beschikten tevens over een elektrisch orgel, waarmee het bijprogramma werd begeleid.

Zoals gezegd werden variété-acts voor of na de hoofdfilm geprogrammeerd, waarbij het 'levende toneeltje' soms aansloot bij de vertoonde film. Tijdens de Eerste Wereldoorlog trachtten veel variétéartiesten werk te vinden in de revue en de bioscoop omdat de speciale en bij uitstek internationale variétéprogramma's vrijwel van de podia waren verdwenen. Terwijl de explicateur verdween, werd in veel bioscopen de humorist of conferencier als opzichzelf staande act geprogrammeerd. De conferencier, afkomstig uit de revue, vermaakte het publiek tussen de filmonderdelen door met komische verbale hoogstandjes. Hij was verwant aan de explicateur, met dit verschil dat hij zich niet geheel naar de film hoefde te voegen. Beiden vertegenwoordigden evenwel een lokaal, Nederlands element in een grotendeels uit buitenlandse films bestaand programma.

Voorbeelden van andere acts zijn de duo's, meestal een man en een vrouw zoals Louis en Henritte Davids en Mie en Koos Speenhoff; dansnummers; belcanto; optredens met zingende zagen en muzieknummers waarbij het publiek geacht werd mee te zingen zoals *Bokkie Bè*. Omdat er na de oorlog film in overvloed was, verdwenen de 'levende acts' uit de meeste theaters.

Film en bioscoop: twee verschillende problemen

'Men zegt dat door de bioscoop
de kunst ten achtere zal raken
Maar leerde die niet het publiek
Het uitgaan en zich wat vermaken?
En weldra is de groote tijd
Ook voor de kunstfilm aangebroken
Dan wordt diezelfde bioscoop
Als kunstnieuws in de krant besproken.'

De bekende volkszanger Ko Speenhoff zong dit lied ter gelegenheid van de heropening van Tuschinski's Thaliatheater in Rotterdam. Het schetst in een paar regels de verschillende houdingen ten aanzien van de film en de kunst.³⁴ Tussen 1916 en 1920 wijst alles op een sterk toegenomen zelfbewustzijn binnen het bioscoopbedrijf. Dit zelfbewustzijn werd gevoed door het stijgende aantal lange Europese films die op de markt kwamen en het stijgende aantal bioscoopbezoekers uit alle geledingen van de bevolking. Voor het eerst verschenen tijdschriften gericht op het bioscooppubliek zoals *De Film-Wereld* dat na 1920 werd voortgezet als *Cinema en Theater*. Beide stonden in het teken van de popularisering van de filmkunst en werden verspreid in grote oplagen. Ze weerspiegelden de opvattingen over film als kunst uit de vakbladen *De Bioscoop-Courant* en *De Film*, de opvolger van *De Kinomatograaf*. Opmerkelijk in deze bladen, in het licht van gebeurtenissen in andere landen, is het rotsvaste vertrouwen in een toekomst van een internationale filmkunst als nieuwe kunst voor de massa. Max van Wesel schreef: 'De filmkunst nu is massakunst par excellence meer dus dan de courant, tijdschriften, toneel, schilder- en beeldhouwkunst, de *geestelijke band* tusschen de diverse volken.'³⁵ De organisatie van een *Internationale Kinotentoonstelling* in 1920 in het Concertgebouw te Amsterdam kan worden beschouwd als een hoogte- maar tevens eindpunt in de strijd om de speelfilm als kunst.

Belangrijk is dat de aandacht in de berichtgeving in deze jaren verschoof van de bioscoop naar de film en dat daarbij de nadruk gelegd werd op de film als kunst. In het vorige hoofdstuk is uiteengezet dat het propageren van de kunstfilm van commercieel belang werd geacht om veranderingen in de productie, de distributie en de exploitatie van de film door te kunnen voeren. De kunstfilm presenteren als visitekaartje van het bedrijf als geheel, in reclame, in vakpers en publieksbladen zoals *De Film-Wereld* en *Cinema en Theater*, was in Europese landen gewoonte geworden. De film werd voorgesteld als realistische Gesamtkunst, een idee dat afkomstig was uit negentiende-eeuwse theorieën over toneel, literatuur en schilderkunst. De Amerikaanse films, die in steeds grotere getale in de bioscopen kwamen, waren echter niet zo eenvoudig onder de noemer kunst te scharen: zij presenteerden zich onomwonden als amusement.

De oprichting van de *Nederlandse Bioscoopbond* in 1921 bestendigde het feit dat het bioscoopbedrijf mede dankzij dit amusement zulke proporties had aangenomen en dat een gestroomlijnde organisatie nodig was. Ook door de overheid werd de bioscoop beschouwd als een niet meer weg te denken fenomeen dat gecontroleerd en geïnstitutionaliseerd moest worden door een goede regel- en wetgeving. Met dit doel werd in 1918 een regeringscommissie ingesteld die het veronderstelde 'bio-

scoopgevaar' moest onderzoeken. In de kleine kring rond het tijdschrift *De Stijl*, werd op een heel andere manier over film als kunst geschreven. Hierin werd de filmtechniek centraal gesteld als potentiële kunsttechniek en negeerde men de film in de bioscoop.

De twee opvattingen over film als kunst kunnen worden beschouwd als uitersten. Het bioscoop-standpunt werd verwoord door filmmaker en bioscoopexploitant Johan Gildemeijer, de journalisten Max van Wesel en Felix Hageman en de al eerder genoemde journalist N.H. Wolf. Het standpunt van *De Stijl* werd uitgedragen door kunstenaar Theo van Doesburg en door de buitenlandse avant-garde-filmers die hij introduceerde.

Het bioscoop-standpunt over film als kunst moet echter tevens worden gezien in verband met de belangrijkste kwestie in deze periode, namelijk die van het bioscoopgevaar. De aanvallen op de bioscoop als zeden- en smaakbederver verhevigden. Juist omdat de populariteit en kwaliteit van de bioscoop en van de dramatische films zo enorm waren toegenomen, waren steeds meer schrijvers gedwongen zich uit te spreken over het fenomeen film en bioscoop. Net als in de voorgaande periode distantieerden auteurs van moralistische artikelen zich van het bioscoop-publiek. Tijdens de Eerste Wereldoorlog zorgden Nederlandse films echter voor een iets grotere betrokkenheid in bredere kring. Werd de film als onschuldig amusement nog wel gedoogd, de film als kunst aanvaarden was voor velen onmogelijk. Zij hadden de neiging 'kunst' als het absoluut goede, als het geestelijk verrijkende tegenover de film te plaatsen en deze af te schilderen als een oppervlakkig, smaakbedervend tijdverdrijf.

Vanaf 1918, toen controle op de politieke agenda van de regering kwam, tot 1923, toen de Tweede Kamer het eerste Bioscoopwetsvoorstel behandelde, werd veelvuldig over het bioscoopgevaar geschreven. Het debat strekte zich uit tot in de Tweede Kamer bij twee gelegenheden: de behandeling van de kunstbegroting in 1919 en de behandeling van het Bioscoopwetsvoorstel in 1923. Ook in het politieke debat verschoof de aandacht van de bioscoop naar de film.

Het Bioscoopgevaar

'Stookfilms' tijdens de Eerste Wereldoorlog

Terwijl levensmiddelen op de bon waren en arbeidsonrust en revolutiegevaar dreigden, floreerden de bioscopen als nooit tevoren. Dit schrille contrast kon nauwelijks iemand ontgaan. Daarbij ging er van het bij uitstek internationale filmaanbod in de bioscopen een dreiging uit voor de Nederlandse neutraliteit. Voor sommige kranten waren 'stookfilms' (propagandafilms) een eerste aanleiding om serieus over film en bioscoop te schrijven, bijvoorbeeld voor de *Nieuwe Rotterdamsche Courant*. Hierin werd de film *BATTLE CRY OF PEACE*, die in Nederland was uitgebracht onder de titel *DE STRIJDKREET OM VREDE*, aanleiding voor een buitengewoon kritische reactie op Amerika. De *Nieuwe Rotterdamsche Courant* benadrukte dat het niet haar gewoonte was om over de bioscoop te schrijven, maar dat zij deze film niet zonder waarschuwing kon laten passeren. De film gaf het tegendeel te zien van verbodering, menslievendheid en 'werkelijke cultuur en beschaving'. Betogingen tegen de oorlog werden belachelijk gemaakt in deze Amerikaanse 'bajonetten-allegorie'.

Een positieve kant van dit 'nieuw vergif' was hooguit dat het de verschrikkelijke gevolgen van de oorlog toonde: "De strijdkreet om vrede" is inderdaad een buitengewone film om de meesterlijke wijze waarop zij in elkaar is gezet, maar verder kan de waardeering dunkt ons, bezwaarlijk gaan. [...] Indien de Amerikaansche regering met haar "vredespresident" het noodig heeft geoordeeld, dat ook Amerikanen in Europa voor "recht en beschaving" komen vechten, dan kan dit voor haar verantwoording blijven.³⁶

Een jaar eerder was in kranten vol ontzag geschreven over de Engelse regeringsfilm *DE SLAG OM DE SOMME*.³⁷ Vanwege zijn realisme werd deze film gezien als de beste propaganda voor het pacifisme. Wijsgeworden door de vele namaakreportages, was men aan het eind van de oorlog echter geneigd de het werkelijkheidsgehalte van oorlogsfilms met een korreltje zout te nemen en waarschuwde men voor de eenzijdige propaganda van de 'stookfilm'. Zo schreef *Het Vaderland* in oktober 1918: 'De stookfilm is wellicht het gevaarlijkste middel, waarvan de oorlogvoerenden zich in ons land bedienen. De film maakt door haar aanschouwelijkheid den indruk, dat, wat zij ons toont, ook werkelijk zóó gebeurd is, en zij dringt den toeschouwer een volstrekt eenzijdige en subjectieve meening op.'³⁸ De schrijver pleitte voor het opnemen van een verbodsbepaling met betrekking tot het verspreiden van stookfilms in het op handen zijnde Vredesverdrag. Hoewel ze met wantrouwen werden bejegend hebben de bioscoopjournaals en voorlichtingsfilms er voor gezorgd dat film tijdens de Eerste Wereldoorlog serieus werd genomen door de overheid en de dagbladpers.

Controle en verbod

In de stukken van de regeringscommissie en van de verschillende particuliere en gemeentelijke bioscoopcommissies die vanaf 1913 waren opgericht, vroeg men zich in hoofdzaak af hoe de bioscoop te controleren. Als oplossing stelde men verboden voor op films voor kinderen onder een bepaalde leeftijd en filmkeuringen voor kinderen en volwassenen. In 1918 speelde men korte tijd met het idee van 'socialisatie' van het filmbedrijf door de overheid, hetgeen zou neerkomen op nationalisatie van het filmbedrijf. In de Rotterdamse gemeenteraad werden plannen in deze richting geopperd door de katholieke en socialistische fracties en op landelijk niveau deed de katholieke P.J.M. Aalberse een voorstel met betrekking tot een 'film-verhuurmonopolie': 'Treedt echter de Staat op als ééinig filmverhuurder, dan heeft hij ook tevens het middel in handen om alle verkeerde - uit welk oogpunt ook verkeerde - films uit de bioscopen te houden.'³⁹ Dit rigoureuze voorstel werd vrijwel onmiddellijk verworpen. Over de noodzaak van controle op films waren alle partijen het wel eens, maar over de uitvoering ervan verschilden de meningen. Het instellen van een leeftijdsgrens en het censureren en knippen gaven aanleiding tot felle debatten. Over de aard en financiering van de commissies werd men het evenmin eens: particulier of zuilgebonden, of onder gezag van een gemeentelijke of rijks-overheid.⁴⁰

Het probleem van controle op bioscopen werd een nationale aangelegenheid. Het handhaven van de zedelijkheid en de openbare orde was, zo had de oorlog geleerd, te belangrijk om dit over te laten aan afzonderlijke gemeenten of kerkelijke autoriteiten. De commissie Ledeboer onderzocht de mogelijkheden voor keuring,

nadat men had geconstateerd dat in het bioscoopbedrijf 'niet de "aesthetische" idee op den voorgrond staat, maar dat daar meer dan wenschelijk geofferd wordt aan den sensatielust van het publiek'.⁴¹ Voor het eerst trachtte men de controle te centraliseren in een Rijkskeuring. Hieraan werd overigens ook door het bioscoopbedrijf de voorkeur gegeven boven gemeentelijke willekeur. Zoals gezegd bleek het niet eenvoudig de verschillende houdingen ten opzichte van de film en bioscoop te vangen in een wet waar iedereen zich in kon vinden. Het Bioscoopwetsvoorstel kwam in 1923 dan ook niet door de Kamer.⁴² In het volgende zal dieper ingegaan worden op de verschillende standpunten van de partijen in de Tweede Kamer.

Katholieke controle

Vanaf september 1915 werd de rooms-katholieke voorlichting over bioscoopvoorstellingen systematisch aangepakt. In het bisdom Roermond (Seminarie Rolduc) werd onder auspiciën van de *Vereeniging voor Eer en Deugd* het weekblad *Tooneel en Bioscoop* opgericht, waarvan pater Bemelmans de redactie voerde. De eerste (handgeschreven! en gestencilde) nummers doen armoedig aan, maar het blad genoot gezag vanwege de bisschoppelijke goedkeuring die eraan was verleend. In het blad vindt men weinig positieve waardering voor film en bioscoop die in katholieke kring overigens wel bestond. De voornaamste taak was de lezer op de hoogte te houden van het voor katholieken geschikt en vooral ongeschikt geachte toneel- en filmaanbod. De films werden in Amsterdam gekeurd door pater De Wolf, die zijn oordeel baseerde op zes negatieve criteria: wanneer deze ontbraken in een voorstelling dan werd de film toelaatbaar geacht. De criteria waren:

1. zedeloze kleding, enscenering en titels
2. zedeloze handelingen en verhoudingen
3. echtbreuk
4. zelfmoord
5. moord uit misdadige opzet in beeld gebracht
6. wraak als hoofdbestanddeel

De keurder adviseerde verbod of in minder ernstige gevallen coupures. Op verzoek van de lezers van het blad en tot grote hilariteit van de vakpers van het bioscoopbedrijf, werden de pikantste scènes nauwkeurig beschreven om aan te geven waarom een film ongeschikt was verklaard. Wanneer een film toelaatbaar werd geacht, volstond de titel. De titellijsten van de toelaatbare en de ongeschikt geachte films waren ongeveer even lang; soms was die van de toelaatbare iets langer. Het aantal meters afgekeurd materiaal was echter veel groter dan het aantal goedgekeurde meters: korte films die uit één of twee acten bestonden werden meestal goedgekeurd, de dramatische speelfilms die uit vijf of zes acten bestonden werden merendeels afgekeurd.

Behalve op de film lette De Wolf ook op de presentatie. Meer dan eens vond hij de film wel toelaatbaar, maar de explicatie ongeschikt: 'Het eenige bezwaar voor goedgekeurde films is de explicateur. Ieder voelt, dat, wanneer de explicatie in handen is van lieden, die van schuine kantjes houden, heel wat goede films kunnen bedorven worden.'⁴³ Aan de andere kant zag hij ook in dat het mogelijk was een film door middel van 'handige' explicatie en coupures geschikt te maken voor een katholiek publiek.

De redactie van *Tooneel en Bioscoop* hamerde erop dat de katholieke moraal steeds op de voorgrond diende te staan bij de beoordeling van een bepaalde film en dat de eventuele kunstwaarde daarbij van geen belang was. Bescherming van katholieken stond voorop. Zij benadrukte dan ook dat haar standpunt afweek van de Vrijheidsbonders Stokvis en Simons, die films slechts wilden keuren op hun 'smaakbedervende werking', en van de toneelcritici in de dagbladen die zich eveneens meer door esthetische dan door ethische principes lieten leiden. Vanwege de mobilisatie die zich concentreerde in de katholieke zuidelijke grensprovincies werd controle meer dan ooit nodig geacht. Dankzij de duizenden vluchtelingen uit België en duizenden jonge, niet-katholieke mannen uit het noorden, was de publiekssamenstelling in de Zuidelijke bioscopen danig veranderd.

Toen in februari 1923 de Bioscoopwet in de Tweede Kamer werd behandeld pleitte de *Rooms Katholieke Staatspartij* voor een centrale keuring voor jeugdigen en volwassenen, met behoud van recht op nakeuring voor de eigen groep. De film op zich was wel een goede uitvinding, 'maar de bioscoop moet aan de lagere neigingen van het publiek voldoen en daarin ligt het kwaad.' Katholieken hebben de bioscoop nooit geheel afgewezen: naast de noodzaak van controle hebben zij ook steeds oog gehad voor de mogelijkheden van de film.⁴⁴ Hetzelfde kan niet worden gezegd van de meeste protestantse schrijvers. Zij adviseerden hun aanhang uitgaansgelegenheden als de bioscoop te mijden. Bovendien werd film door sommigen onder hen, zoals Mr. A. de Graaf, vanwege zijn techniek afwezen.

Protestants verbod

Mr. A. de Graaf was sinds 1915 lid van de *Gemeentelijke Bioscoopcommissie* te Utrecht en tevens lid van de *Staats Bioscoop-Kommissie* onder leiding van minister Ledeboer. De Graaf was een autoriteit in de jeugdzorg en voorzitter van comités zoals *Pro Juventute* die zich om de ontspoorde jeugd bekommerden.⁴⁵ Gezaghebbende cultuurdragers zoals De Graaf zagen in mechanisatie van arbeid, explosief gegroeide steden en ontkerkelijking de oorzaak van de ontredde van de moderne maatschappij, waarvan vooral kinderen het slachtoffer werden. Kinderen stonden in de grote stad bloot aan allerlei verleidingen, werden veel te vroeg wijs en mochten eigenlijk geen kind meer zijn. De bioscoop was volgens De Graaf één van die verleidingen: kinderen werden er 'jonge-oudemannetjes' door van alles kennis te nemen zonder het te begrijpen. Hij pleitte voor rust, harmonie en soberheid in de opvoeding.⁴⁶

De Graaf publiceerde de inleiding van zijn brochure *Het Bioscoop-vraagstuk* in april 1919 tevens in het deftige liberale tijdschrift *De Gids*.⁴⁷ Volgens hem zouden films in het onderwijs nog wel enig nut kunnen hebben, maar het gevaar school in de komedies en film drama's. Als geluk bij een ongeluk noemde De Graaf de kortstondigheid van de indrukken die het bioscoopdrama achterliet. Niemand zou enige tijd later in staat zijn een film na te vertellen. De snel opeenvolgende beelden veroorzaakten, zij het kortstondig, hevige prikkels en opwindende die de behoefte aan steeds sterkere prikkels in de hand werkten. Vanwege die gewenning moest de film steeds meer sensatie brengen om het publiek te bevredigen. Vergroving van de voorstellingen was het gevolg. Dit *Veronica*-effect avant-la-lettre signaleerde hij bijvoorbeeld in de Amerikaanse 'slap-stick': 'Zoodra het peil der omgeving zakt tot

het niveau der voorstelling is de contrastwerking [waarop het fenomeen 'lachen' gebaseerd was volgens De Graaf, AvB] dan ook gebroken en lachen de toeschouwers niet meer. Men moet dan weer gaan contrasteeren met het bereikte niveau, dus weer zakken. [...] De Amerikaansche burlesques, waarbij letterlijk alles, stelselloos, zonder een zweem van gedachte, van geestigheid, van komiekheid zelfs, wordt vernield, menschen zonder eenige reden met hakken in de maag worden getrapt, in het wilde weg op iedereen wordt geschoten, vrouwen als balen goed uit vensters worden gesmeten [...].'

Omdat het bioscoopdrama zich volgens De Graaf geheel voegde naar de waan van de dag, 'haastig, hevig, oppervlakkig, goedkoop', moest daar eveneens tegen gestreden worden. De mens zou emoties zoeken om verlost te worden van een 'innerlijke koude'. Die verlossing zocht men onbewust en bewust in van alles, van alcohol tot God. Film kon het hart niet bereiken. De 'geperforeerde beweging' veroorzaakte kortstondige prikkels die niet verder gingen dan de zintuigen. Volwassenen waren reeds door de innerlijke koude bevangen, maar kinderen konden nog worden gered: 'Opbouwen moet men den goeden smaak, den kinderlijken smaak, de echt kinderlijke belangstelling. Opgebouwd wordt in de bioscooptheaters de wansmaak, de oudemannetjessmaak; want het zijn oude mannen, die behoefte hebben aan sterke prikkels.'⁴⁸

Interessant in verband met opvattingen over film als kunst is, dat De Graaf de filmtechniek ontleedde en vervolgens film en kunst tegenover elkaar plaatste. Hij beschreef de mechanische totstandkoming van film, de hypnotiserende werking die van het flikkerende projectiescherm in de donkere zaal uitging en het onnatuurlijke karakter van extreme close-ups en onderbroken beweging. Gebaseerd op de sterk vergrote en ongeretoucheerde 'photographie instantanéé' gaf film een illusie van gefixeerde beweging op een plat vlak. Deze gefixeerde beweging had niets met kunst te maken, omdat zij zuiver mechanisch was. Kunst moest volgens hem altijd een interpretatie, een synthese van momenten geven, terwijl foto en film slechts een bepaald moment konden weergeven. Het doel van kunst en godsdienst was om door middel van een synthese van de werkelijkheid tot de waarheid te komen. Film stond daar lijnrecht tegenover: in plaats van synthetiseren zou hij analyseren. 'Hier heerscht het tijdelijke in plaats van het blijvende, hier een Ersatzeeuwigheid, nl. de eeuwige repetitie van het tijdelijke.'

De oplossing die De Graaf voorstelde was niet mals: een algeheel verbod op de bioscoop voor iedereen onder de achttien, en het liefst een verbod op alle bioscoopdrama's en komedies. Hij wees een Rijkskeuring af omdat deze het bioscoopbedrijf een rechtspositie gaf; het bioscooptheater als zodanig diende bestreden te worden. De Graaf nam hiermee binnen de commissie Ledeboer een minderheidsstandpunt in.

Niet alle protestanten veroordeelden de bioscoop zo scherp. Een van de andere leden van de commissie Ledeboer, W.W. van der Meulen, die voorzitter was geweest van de Haagse bioscoopcommissie, kwam in *Vragen des Tijds* in het voorjaar van 1921 nog eens terug op het standpunt van De Graaf, dat hij veel te theoretisch en bevooroordeeld vond. Hij zag niet in waarom de bioscoop wel zou liegen en het toneel niet. Film als kunst had wel degelijk toekomstmogelijkheden. Omdat de filmregisseur keuzes maakte kon hij creatief zijn: 'Het doen van een keuze berust tenslotte op ondervonden emotie, althans op ondergaan van een gewaarwording. Diezelfde gewaarwording te willen wekken bij toeschouwers beoogt de filmkunst;

dus kan de praktijk alleen uitmaken of de film als middel daartoe sterk genoeg is of als zoodanig minderwaardig.⁴⁹ De meeste films waren volgens Van der Meulen echter veel te ingewikkeld. In eenvoud zou de kracht van een film moeten liggen: 'Juist de filmkunst kan evenals de schilderkunst door het inperken van de werkelijkheid ons de waarneming vergemakkelijken en belangstelling vragen voor het algemeene zoals dit zich openbaart in het bijzondere.'

Tijdens de behandeling van de Bioscoopwet in de Tweede Kamer, werd het standpunt van De Graaf gedeeld door de *Christelijk-Historische Unie* en de *Anti-Revolutionaire Partij*, die een absoluut verbod op de bioscoop voor kinderen onder 18 jaar wensten en een strenge keuring voor volwassenen.⁵⁰ Dominee Kersten van de *Staatkundig Gereformeerde Partij* bepleitte als enige een algemeen verbod van openbare bioscoopvoorstellingen, maar de motie die hij indiende werd door de Kamer verworpen. De pleiters voor een algeheel verbod op film en bioscoop vertegenwoordigden zoals gezegd een kleine minderheid.

In protestantse kringen zagen sommigen echter met ontzetting dat de massa in de bioscoop zocht wat zij niet in de kerk vond: morele ontroering. J. Hofker, publicist in *Bergopwaarts*, kwam een keer toevallig met 'logé's' in de bioscoop, en constateerde dat het publiek niet zozeer kwam om te lachen alswel vanwege de ontroering. Hij vroeg zich af of de kerk niet het evangelie via de film in de bioscoop zou kunnen verkondigen, zoals Paulus 'in den Synagoge den joden een jood, en op den Areopagus den Grieken een Griek', was geweest, maar hij kwam tot de conclusie dat de kerk de bioscoop wel zou overleven zonder dergelijk effectbejag.⁵¹ Of men nu een verbod verlangde of niet, in protestantse kringen werd de film in de bioscoop beschouwd als een kwalijk tijdsverschijnsel, een onderdeel van veel grotere zorgwekkende culturele ontwikkelingen.

Oudemannetjessmaak, abstracte kunst en afstomping

Als onderdeel van de *Bibliotheek voor Bijbelsche Opvoedkunde*, waarin De Graaf eveneens publiceerde, schreef P. Oosterlee in 1917 de brochure *Jonge-Oudemannetjes*.⁵² 'Oudemannetjessmaak' zou gekweekt worden door allerlei modes en nieuwlichterijen: 'Het allernieuwste is het allerbeste, het gewaagdst, het gewildste. De reclame schept de mode, de mode beheerscht de aanvraag en zoo zijn nu antieke meubelen en moderne theorieën gelijkelijk in zwang.'⁵³ Wanneer het kind niet als kind kon opgroeien zou het nooit volwassen worden en ernst en vreugde kennen. Abstractie hoorde volgens Oosterlee bij de betweterigheid van de 'jonge-oudemannetjes': 'Jonge volken, kinderen en dichters, die "sublieme kinderen" blijven, staan nog dicht bij de natuur, waarin voor hen alles bezielde is, uitgedoofde volken, oudemannetjes en verstandsmenschen, die altijd oudemannetjes geweest zijn, hebben de abstractie lief, zij leven in een getimmerte van begrippen, vermaken zich in het huis hunner inbeelding, redeneeren in de synagoge hunner verlichte ideeën.'⁵⁴

Beperkte Oosterlee zich uitsluitend tot abstractie als begrip, een anonieme auteur in de *Utrechtsche Courant* legde een direct verband tussen de jachtige moderne tijd, de bioscoop en de abstracte kunst: 'De drempel der zinnelijke waarneming is verlegd. Dat merken we aan alles. Voor dat de menschen (de moderne) een schilderij mooi vinden moèt ze schril, hard of hoekig eruit zien ... in ieder geval onevenwichtig. Op concerten boeien meer de harmonische geluidsnabootsingen dan vol-

dragen melodieën. In den schouwburg, moet het, crû zijn of scheef en schuin in elkaar gedraaide toestanden. [...] In alles merken we een ontzettende stijging van de sterktegraad van de voor ons gemoed nog waarneembare prikkels. En aan die afstomping van ons waarnemingsvermogen heeft de bioscoop ongetwijfeld schuld.’⁵⁵

Mejuffrouw Edith Pijpers, een van de oprichtsters van de kunstnijverheidsorganisatie *VANK*, bracht in een brief in *De Stijl* ideeën zoals verwoord door De Graaf en Oosterlee in verband met zowel de bioscoop als de moderne kunst.⁵⁶ Ook in haar visie vormde ‘goede’, bezielde, ontroerende kunst naar de natuur een tegenwicht tegen ‘koude’, mechanische, ziellose, onpersoonlijke film, analytische wetenschap en moderne kunst. Zij noemde de bioscoop afleiding ‘voor de onontroerden [...] die zelf de natuur niet kunnen zien [...]’. Op het bewegende plaatje vinden zij een boom mooier dan in de natuur, omdat de verheven, wijde geest, die leeft in de natuur, aan dat plaatje ontbreekt. Voor dien geest zijn zij bang, dien begrijpen zij niet en kunnen dien niet ombeelden in eigen ziel, en daarom is het ziellose plaatje hen beter, het rukt hen niet uit hun dagelijksche sfeer van gemakelijkheid en laag bij de grondschheid.[...] Welke sterveling zal ooit naar de bioscoop gaan om kunstontroeringen te smaken? [...] De bioscoop en de wetenschap, daarmee zal de moderne mensch zich moeten tevreden stellen, want de moderne kunst wordt wetenschap.’ In zijn reactie op deze brief gaf hoofdredacteur Theo van Doesburg zijn visie op de bioscoopbezoeker: niet omdat deze een reproductie waardeerde boven de natuur, maar omdat hij een reproductie waardeerde hing hij een verouderd kunstideaal aan.⁵⁷ In de Nieuwe Beelding van *De Stijl* was iedere reproductie taboe. Op Van Doesburgs opvattingen over film kom ik later nog uitvoerig terug.

Ook vanuit linkse hoek kwam begin jaren twintig felle kritiek op de film in de bioscoop. Afstomping en zedenbederf bedreigden het jonge proletariaat. De communistische kunstenaar B. Colthof vergeleek in het dagblad *De Tribune* de bioscoop met ‘de spelen’ uit het Oude Rome: ‘In het moderne Europa, in het tijdperk van den grootsten rijkdom der heerschende bourgeoisie, van haar politieken en zedelijken ondergang tevens, is het brood schaars, en de spelen zijn vervangen doorden bioscoop.’⁵⁸

De conservatieve cultuurhistoricus Johan Huizinga zag in de bioscoop eveneens een teken van algemene vervlakking. In zijn studie *Mensch en menigte in Amerika* uit 1918 schreef hij over de reusachtige en negatieve invloed van de bioscoop als ‘cultuurfactor’ op de Amerikaanse maatschappij.⁵⁹ Zijn argumenten sloten enerzijds aan bij die van de behoudende bioscoopbestrijders en anderzijds bij die van de progressieve opvoedkundigen volgens welke de bioscoop oppervlakkigheid in de hand werkte: ‘Het bederf van den smaak en de gewenning aan den prikkel van ongezonde sensatie is volstrekt niet het eenige euvel. De bioscoop verplaatst het besef van iets te kennen naar de oppervlakte van den geest.’ In de film als kunst had Huizinga geen vertrouwen omdat deze altijd, zolang de filmproductie gebaseerd was op commerciële belangen, overgeleverd zou zijn aan de smaak van het grote publiek. Bovendien vond hij de mechanische techniek te beperkt om kunstontroering te verschaffen: ‘Maar de bioscoop is arm en eentonig, door haar techniek gebonden aan zeer beperkten vormelementen, en genoodzaakt, deze in een armzalig conventioneelen stijl weer te geven. De bioscoop levert voor het eigenlijke volk den standaard van het schoone: de vormen van romantiek, die het volk begeert, mitsgaders een allerbelachelijksten code van expressie en uitbeelding.’ De gevaren

waarmee de bioscoop de mens en zijn kunst en cultuur bedreigde waren niet gering: 'Het volk wordt slaaf van den bioscoop gelijk van den drank. Zelfs de kunst ontgaat niet geheel den greep van het commercieel-mechanische belang. De goede acteurs gaan voor de film spelen, en zijn daardoor gedwongen, de grovere elementen van hun kunst te accentueeren, zich aan te passen aan de botte eischen, die de machine stelt.'

Film en bioscoop werden dus zowel door conservatieve als door progressieve intellectuelen afgewezen. In conservatieve kringen werd de bioscoop veroordeeld vanwege zijn mechanische en denaturaliserende aard en het nivellerende, afstompende effect op het publiek, in een neerwaartse spiraal. Progressieve schrijvers wezen eveneens op de onnatuurlijke en mechanische aard van film, maar bovendien op het kapitalistische, indoctrinerende, bourgeois-karakter van de bioscoop, dat bevrijding in de weg stond. Beide groepen zetten zich af tegen de film in de bioscoop als exponent van de nieuwe massacultuur en de oppervlakkige en commerciële massaconsumptie. De bioscoop vertegenwoordigde als geen ander instituut negatieve moderne ontwikkelingen, zoals commercialisering, democratisering en fragmentatie die zedenverwilderend en vervlakking in de hand werkten. Respectievelijk werden het geloof, het socialisme, de natuur en de 'ware kunst' voorgedragen als alternatief. Het geloof en de kunsten hadden een vertrouwd maatschappelijk aanzien terwijl de film een nieuwe tijd vertegenwoordigde. Volgens sommigen waren moderne richtingen in de schilderkunst, muziek en toneel echter al evenzeer aangetast.

Werd voorheen de bioscoop vooral genegeerd, na de Eerste Wereldoorlog werd hij fel bestreden. De aanvallen op de film in de bioscoop zouden niet zo hevig zijn geweest als hij geen terrein had gewonnen binnen de afzonderlijke kringen. De aanvallen waren dan ook defensief. Het argument van De Graaf was alleszins origineel; hij analyseerde de techniek van de film en 'bewees' dat deze in wezen geen kunst kon zijn, omdat hij de Waarheid nooit zou kunnen weergeven. Waarheid bestond in zijn visie uit een synthese van het tijdelijke: de geest of de ziel, weerspiegeld in een kunstwerk, en niet in een fragmentarische momentopname. Modernisten van *De Stijl* waaronder Theo van Doesburg zouden de filmtechniek juist waarderen omdat hij de tijd kon 'beelden'.

De schoolbioscoop

De discussie over de 'kinematograaf als hervormer' uit het begin van de jaren tien zoals beschreven in hoofdstuk twee, kreeg in het begin van de jaren twintig een vervolg in de discussie over de schoolbioscoop. De maatschappelijke positie van de bioscoop en de verwachtingen die men ten aanzien van dit fenomeen koesterde, hadden zich echter danig gewijzigd. Leefde omstreeks 1912 nog algemeen de overtuiging dat de bioscoop een marginaal, ongewenst verschijnsel was dat genegeerd kon worden, omstreeks 1920 bestond deze illusie niet meer. Tegen de 'vermaaksbioscoop' bleek geen kruid gewassen. De behoefte aan de bioscoop werd door opvoedkundigen als volgt verklaard: 'Iedere tijd heeft de ontspanning die bij hem past. Onze tijd van machine-kultuur, groot-industrie en stijlloosheid heeft vanzelf de bioscoop voortgebracht.'⁶⁰ Emotie zonder inspanning was niet geestverrijkend, maar verdreef de verveling zonder schadelijke gevolgen en was daarom veruit te

verkiezen boven het gebruik van alcohol. Dit betekende echter nog niet dat de bioscoop ook in het onderwijs een plaats moest krijgen. De vraag was niet meer of de bioscoop schadelijk was voor kinderen, maar of filmvertoning nuttig kon zijn binnen het onderwijs.

In 1919 verscheen de brochure *De bioscoop en het onderwijs* van de directeur van de eerste Nederlandse schoolbioscoop in Den Haag, David van Staveren.⁶¹ Zijn pleidooi voor de oprichting van een keten schoolbioscopen volgens dezelfde formule als de zijne, beleefde een kortstondig succes in onderwijskringen. In verschillende steden werd voor kortere of langere tijd een schoolbioscoop gevestigd: in Amsterdam, Rotterdam, Zutphen, Arnhem, Leiden en Krommenie.⁶² In 1922 werd de schoolbioscoop onder de loep genomen in de maandbladen *Volksontwikkeling*, uitgegeven door het *Nutsinstituut voor Volksontwikkeling*, en in *Het Kind*.⁶³ De artikelen van Dr. R. Miedema, Dr. D.P.B. Plantenga en de pedagoog Ph. Kohnstamm wogen de argumenten pro en contra af.⁶⁴ Vanuit katholieke hoek verschenen eveneens in 1922 twee brochures, geschreven door de jezuïet J.W. Smeelen en getiteld *De schoolbioscoop onmisbaar??* en *De schoolbioscoop en de ethische zijde van het bioscoopvraagstuk*.⁶⁵

De discussie over de schoolbioscoop heeft raakvlakken met die over film als kunst. Kohnstamm legde zelfs een heel direct in verband. De schoolbioscoop maakte tevens deel uit van een veel breder streven naar onderwijsvernieuwing, waarin de ideeën van Montessori, Pestalozzi en Ligthart een rol speelden. Interessant met het oog op de meningsvorming over film is dat hij als nieuwe techniek werd gezien, los van bestaande films en de bioscoop als uitgaansgelegenheid. Vanaf het midden van de jaren twintig zou de intellectuele discussie over film als kunst zich eveneens concentreren op film los van de bioscoop. De discussie over de schoolbioscoop loopt hier in feite op vooruit.

De schoolbioscoop van David van Staveren

Wat wilde Van Staveren met zijn brochure *De Bioscoop en het Onderwijs*? In de eerste plaats zou deze bekendheid geven aan het instituut schoolbioscoop waarvan, zoals gezegd, de eerste in september 1918 door hemzelf in Den Haag was geopend. In de brochure schetst Van Staveren een toekomst waarin alle Nederlandse steden over een schoolbioscoop beschikken. Zij betrekken hun films van een centraal distributiebureau waaraan de Haagse distributeur Loet Barnstijn een groot aantal films zou leveren. Advertenties in de brochure van *H.A.P.* en *B. en S. Film Comp.*, de firma-naam van Barnstijn, beslaan zes pagina's. Verder gaf de brochure een zo rooskleurig mogelijk beeld van de schoolbioscoop.

Van Staveren was zelf lange tijd onderwijzer geweest en kende de gevoeligheden van de onderwijswereld. Hij stelde uitdrukkelijk dat de schoolbioscoop een leermiddel was dat de onderwijzer niet kon vervangen, maar tevens: 'Het onderwijs kan nooit te aanschouwelijk zijn.'⁶⁶ In die zin zou de schoolbioscoop van groot nut zijn voor het gewone onderwijs en voor de volwasseneneducatie op volksuniversiteiten. De aantrekkingskracht van biocoop op kinderen hoefde Van Staveren niet aan te tonen, maar zijn nut voor het onderwijs wel. Drie belangrijke argumenten tegen de schoolbioscoop trachtte hij te ontzenuwen: de schoolbioscoop zou kinderen te vroeg aan de bioscoop wennen; het onderwijs zou 'te aanschouwelijk' wor-

den; de tijd in de schoolbioscoop zou ten koste gaan van de schooltijd. Gewenning vond Van Staveren geen reëel bezwaar. Films waren immers niet altijd slecht, zij konden ook enthousiasmeren en activeren. Bovendien was de bioscoop een blijvend fenomeen: je kon hem beter veredelen dan verbieden. Het tweede bezwaar, dat door de 'aanschouwelijke' schoolbioscoop kinderen geen tijd meer hadden om na te denken en het gebodene te verwerken, was volgens Van Staveren geen argument: kinderen waren nog niet tot abstract denken in staat en hersengymnastiek was alleen weggelegd voor de allerbesten. 'Doen' was voor kinderen veel belangrijker, en hij beriep zich daarbij op de Amsterdamse onderwijsvernieuwers Theo Thijssen en Bol en hun blad *De Nieuwe School*. De reactie op het derde punt, dat de tijd voor de schoolbioscoop ten koste ging van de schooltijd, is het meest optimistisch: door de schoolbioscoop hielden onderwijzers juist tijd over. Door het simpelweg laten zien van vreemde landen en volken, het gedrag van dieren, de groei van planten werd veel tijd bespaard die anders gemoeid zou zijn met vertellen over deze zaken.

In de beschrijving van zijn Haagsche schoolbioscoop ging Van Staveren ook in tegen een idee dat in onderwijskringen steeds meer veld won: niet een aparte schoolbioscoop, maar iedere school een eigen toestel. Onderwijzers zouden dit naar believen kunnen bedienen, waardoor film door kinderen niet met de bioscoop geassocieerd zou worden.⁶⁷ Van Staveren bracht tal van praktische bezwaren in tegen dit idee.⁶⁸ Tegenstanders van de schoolbioscoop lieten niet na om op de geringe hoeveelheid geschikte films te wijzen. Ondanks zijn optimisme moest Van Staveren toegeven dat dit inderdaad het geval was. Tot de zeldzame uitzonderingen behoorden HET LEVEN DER BIJEN van Willy Mullens, die hij uitvoerig beschreef.⁶⁹

Katholiek verzet tegen het bioscoopgevaar op school

Volgens de jezuïet J.W. Smeelen zou in plaats van door het zien van HET LEVEN DER BIJEN de zintuiglijke ervaring van scholieren veel meer gediend zijn met een bezoek aan een imker.⁷⁰ De grootste zorg met betrekking tot de schoolbioscoop was het verblijven van grote groepen jongens en meisjes in het donker. Omdat een film te duur was om deze voor een klas te vertonen pleitte Van Staveren immers voor aparte schoolbioscopen, waar verschillende klassen en scholen samen kwamen. Bovendien was de schoolbioscoop van Van Staveren een openbare instelling, met een SDAP-man aan het hoofd. Het was zeer de vraag of je daar katholieke kinderen aan kon toevertrouwen.

Volgens Smeelen konden volwassenen van films genieten zoals van sigaren en alcohol, die eveneens voor kinderen ongeschikt waren.⁷¹ Film ging te snel, was te druk en vermoeiend, en maakte wee: 'De film heeft *teveel haast* om voor eigen doordenken, voor associeeren, voor vergelijken en samenvatten nog tijd te laten'.⁷² Bovendien gaf hij een vertekend beeld van de werkelijkheid: 'Zoo'n film geeft bijna alleen mensen met geweldig gebarende hoofden, ledematen en rompen, met hinderlijk aangedikte gelaatsuitdrukkingen, met onbehoorlijk wijde monden en met van die rare oogen, die je in je omgeving van je kennissen niet ziet'.⁷³ Films moesten vooral eerlijk en waar zijn: 'Geef dus geen kreeftenfilm, waarbij de dieren voor de extra-gelegenheid van de filmopname aan kwalijk verholen touwtjes worden gebonden om eens bijzonder mooi te walsen voor meneer'.⁷⁴ Ook 'weetjes-' of

'brave Hendrikkenfilms' waren niet gewenst, doch zedelijk vormende films gebaseerd op bijbelverhalen, heiligenlevens, kruistochten of episoden uit het leven van Vondel. De schrijver was niet erg te spreken over de Nederlandse katholieke films van Binger, de zogenaamde Witte films: 'Dat er natuurlijk vooral geen R.K. draken moeten worden gefabriceerd, spreekt heel erg vanzelf; geen Apostel met tooneelspelerssoogen, geen christenmartelares met gracieuze pasjes en knikjes, geen kwast in 'n toog, enfin, haast geen enkele figuur van de meeste onzer fameuze R.K. films.'⁷⁵

Goede films moesten ook passend gepresenteerd worden. Als er bijvoorbeeld muziek gemaakt werd op het doek zouden in de zaal dezelfde instrumenten moeten worden gebruikt. Explicatie vond hij uitermate belangrijk: '[...] de explicatie bepaalt de waarde van 't geen vertoond wordt'.⁷⁶ Dit gold in de gewone bioscoop, maar sterker nog voor de schoolbioscoop. Daarom pleitte Smeelen, als de school dan toch met film in zee moest, voor explicatie door de onderwijzer, liefst in het eigen klaslokaal. Het liefst vermeed hij iedere associatie met de bioscoop. De naam schoolbioscoop vond hij dan ook misleidend, een truc om de kans op subsidie te vergroten. Op school konden kinderen hun tijd wel beter besteden. Film gaf 'éénzijdige aanschouwing' en was daarbij niet eens modern: 'Ja, een film is zelfs ouderwetsch in dezen zin, dat ze aangepast is aan twee oude, ingeroeste paedagogische fouten: ten eerste, aanschouwen=zien; ten tweede: de verplichte passiviteit; en de bestaande films zondigen bovendien nog door overlading.'⁷⁷ Hoogstens zou men voor volwassenen een ontwikkelingsbioscoop kunnen inzetten in de strijd tegen de vermaaksbioscoop. Opmerkelijk is dat Smeelen ondanks het feit dat hij voornamelijk ethische bezwaren had tegen de bioscoop, vooral esthetische argumenten gebruikt om filmvertoning voor kinderen af te wijzen.

Emotie zonder inspanning kan geen kunst of leermiddel zijn

Het voornaamste bezwaar van de links-liberale pedagoog Ph. A. Kohnstamm tegen de film was eveneens het passieve kijkgedrag. Hij keerde zich daarom zowel tegen de film-als-kunst-lobby van het bioscoopbedrijf, als tegen de schoolbioscoop. Volgens hem moest in het onderwijs het actief leren om zelf inzicht te verwerven voorop staan. Dit had meer gemeen met het genieten van kunst dan met het kijken naar film. Voor de jeugd was filmkijken schadelijk omdat zij nog kon leren genieten van echte kunst. De filmkunst die door de 'bioscoopkapitalisten' werd verdedigd met slogans als 'schouwburg van den kleinen man' en 'kunst aan het volk' verwierp Kohnstamm ten stelligste. Film was 'natuurgetrouwe reproductie van bewegingsindrukken', en daarom geen kunst, hoogstens amusement. Het proces van filmmaken was 'onpersoonlijk en dus onartistiek'.⁷⁸

Kunst betekende omvorming en stilering van de werkelijkheid, en daarvoor was de persoonlijkheid van de kunstenaar essentieel. Een goede film moest juist zo natuurgetrouw mogelijk zijn. Het wezen van de film was puur visueel en miste de menselijke stem: 'Wat den mensch menschelijk maakt, wat hem onderscheidt van het dier, is onafscheidelijk aan de taal gebonden.'⁷⁹ In de combinatie film/phonograaf zag hij ook geen oplossing: 'Het is slechts het gevolg van het idee - begrijpelijk in ons tijdperk der machine, maar daarom niet minder fout - dat men een mensch als geheel in een stel van machines kan opbergen en dan door de machines af te

draaien den mensch weer te voorschijn kan laten komen.' Kohnstamm voorzag dat stereoscopie, kleur en geluid de film in de toekomst zouden vervolmaken, maar film zou daardoor steeds verder van kunst verwijderd raken.

De belangrijkste reden waarom film geen kunst kon zijn of worden, lag echter in het feit dat het publiek niet naar de bioscoop kwam voor kunst, maar voor ontspanning en amusement. Het verlangde emotie om de eentonigheid en saaiheid van het dagelijks bestaan te verdrijven zonder hier moeite voor te hoeven doen. Kunstgenot vergde moeite: 'Eischte de film groote inspanning van hen, dan zouden ze wegblijven, zoo goed als ze wegblijven uit de musea, de concerten en schouwburgen.'⁸⁰ Aangezien negentig procent van het totale filmaanbod bestond uit drama's waren deze Kohnstamms voornaamste mikpunt. De opvatting dat film op zichzelf een kwaad was deelde hij niet. Het filmdrama als amusement vergeleek hij met het panorama en het wassenbeeldenmuseum dat in zijn bestaande vorm voorzag in een enorme behoefte. Veel minder schadelijk dan alcohol, bevredigde het het volkomen gerechtvaardigde verlangen er even uit te zijn en naar wat romantiek en heroiek.

Film gaf echter niets om over na te denken en daarom kon Kohnstamm zich niet voorstellen dat film ooit aantrekkelijk zou zijn voor kunstliefhebbers: 'Heeft iemand ooit een discussie over een filmdrama bijgewoond? Acht men het zelfs mogelijk, dat men daarover in ernst een discussie begint? [...] De man of vrouw, die 's middags aan tafel overweegt waar 's avonds heen te gaan, naar Peer Gynt, of Driekoningenvond of een Antigone-opvoering eenerzijds, dan wel naar "Tusch" voor de nieuwste film, is een onbestaanbare grootheid.'⁸¹

De natuurfilm en de 'actueele' film waren in Kohnstamms ogen weliswaar minder schadelijk voor de jeugd, maar het bleef surrogaat.⁸² In een enkel geval kon nieuws op film een intensievere werking hebben dan de krant, bijvoorbeeld de Russische hongersnoodfilm die in 1922 door de Internationale Rode Hulp in roulatie was gebracht. Ook instructie-films zoals HET VLEGENGEVAAR OF HET NUT VAN DE TANDENBORSTEL zouden de volkshygiëne ten goede kunnen komen, mits het geen 'Aufklärungsfilms' betrof, met verkapte erotische scenes. Evenals Smeelen vond Kohnstamm dat films werkelijk en waar moesten zijn en dan ook in het goede tempo moesten worden afgedraaid. Een natuurfilm die versnelde groeiprocessen liet zien vond Kohnstamm gevaarlijk vanwege het 'denaturerend' effect. In dit verband haalde hij De Graaf aan, die had gefulmineerd tegen de 'Amerikaniseering van de bloemen, door de toepassing van het Taylorsysteem op haar stillen groei'. De Graaf had dergelijke interventies beschouwd als een schaamteloze belediging van Gods schepping.⁸³

Kohnstamm stond uiterst kritisch ten aanzien van de schoolbioscoop, die zich immers op zijn eigen terrein begaf.⁸⁴ Van Staverens gebruik van het begrip 'aanschouwelijkheid' viel hij hard aan. Aanschouwelijkheid had, volgens de pedagogische leer van Pestalozzi, niet zozeer te maken met kijken, maar met doen, met het onder woorden brengen en abstraheren van een waargenomen object: de waarneming 'Ich sehe ein Loch in der Tapete' moest bijvoorbeeld leiden tot de beschrijving 'Ich sehe runde schwarze Figuren an der Tapete'.⁸⁵ Snelle beweging maakte film voor dit proces juist ongeschikt: geprojecteerde film 'biedt veel te veel en in te korten tijd, zoodat het onmogelijk is het te verwerken.[...] De typische bioscoop-houding is passief opnemen, een geestelijk indrinken zonder slikken'.⁸⁶

Zoals gezegd zag Kohnstamm een overeenkomst tussen kunst en onderwijs in de

wijze waarop leerstof werd aangeboden als omgevormde werkelijkheid: 'Evenals de kunst, werkt ook het onderwijs niet door nabootsing maar door vereenvoudiging, keuze en versterking van het gekozen, door welbewuste *verandering* dus van het natuurlijke object.' Beweging zou bijvoorbeeld beter aanschouwelijk gemaakt kunnen worden door de reeks van stilstandende beelden op een losse filmstrook te analyseren dan door het kijken naar geprojecteerde film. Omdat de 'natuurgetrouwe reproductie, de fotografie, niet uitkiest, maar alles van het origineel, belangrijk of onbelangrijk opneemt', vereenvoudigde film de beweging niet en was daarom niet instructief. Het krioelen van maden op een dood konijn in *DE VLIEG* had weliswaar iets aanschouwelijk gemaakt op een manier die in geen enkel ander medium mogelijk was, maar wat leerden kinderen hiervan, behalve griezelen? Kohnstamm concludeerde dat onderwerpen doorgaans meer gekozen werden vanwege hun geschiktheid voor film dan om hun educatieve waarde.

Van Staveren reageerde op Kohnstamms kritiek met een herhaling van zijn argumenten.⁸⁷ Niet alleen analytisch kijken was belangrijk, ook synthetisch aanschouwen moest geleerd worden, volgens Van Staveren. Het ging er niet om of de kinderen alles onthielden, maar dat hun belangstelling werd gewekt.

De directeur van de Haagsche Academie, Dr. D.P.B. Plantenga, kwam in 1924 in het *Haagsch Maandblad* nog eens terug op de kwestie van de schoolbioscoop.⁸⁸ Juist in de stad met haar vluchtige afleidingen moest in het onderwijs aan jonge kinderen rust worden geboden, concentratie en geestelijke verdieping. Een algehele versobering van opvoeding en onderwijs voor de stadsjeugd was noodzakelijk: 'Vooral niet te veel en te velerlei. Zoo ook niet teveel afwisseling in het voedsel van het kind. Niet elke boterham met iets en telkens met iets anders belegd, doch eenvoudig brood en boter.'⁸⁹

De opvattingen van de onderwijskundigen kwamen er kort gezegd op neer dat film te oppervlakkig en te haastig was om er iets van te kunnen leren en om kunst te kunnen zijn. Leren en het genieten van kunst werd als een en dezelfde activiteit beschouwd. Voor het op jonge leeftijd aanleren van kunstgenot, moest de fantasie geprikkeld worden, een geestelijke inspanning die vergelijkbaar was met leren. Vooral Kohnstamm kwam met sterke argumenten tegen het gebruik van film in het onderwijs. Het optimisme van Van Staveren, die in de film een democratische volkskunst en in de bioscoop een volksopvoeder zag, werd hiermee ondergraven. In het onderwijs is film als hulpmiddel dan ook nooit algemeen doorgedrongen; evenals de latere schoolradio en schooltelevisie bleef hij een marginaal verschijnsel.

Kohnstamms mening dat een filmmaker geen kunstenaar kon zijn, stond lijnrecht tegenover die van de verdedigers van de film als kunst. Zij zagen in de keuzen van de man achter de camera, het verhaal, de kadrering, het camerastandpunt, de rangschikking van beelden en dergelijke, een artistiek proces. De argumenten kwamen overigens niet louter voort uit artistieke waardering. Het streven binnen het bioscoopbedrijf naar erkenning van de film als kunst werd in hoge mate ingegeven door zakelijke belangen.

Kunst voor iedereen

Het bioscoopbedrijf zag zijn succes als een grote vooruitgang en maakte dat wereldkundig door de film als kunst te verdedigen tegen de verwoede aanvallen van De Graaf en anderen, die de film om zijn aard (fotografische opname- en pro-

jectietechniek of apparatus) veroordeelden. De wens film en bioscoop met wortel en tak uit te roeien, werd pas omstreeks 1918/1919 manifest toen bleek dat de bioscoop een vaste plaats had verworven in de moderne maatschappij; volgens kunstcriticus Cornelis Veth in een bespreking van de brochure van De Graaf als gevolg van '[...] een verschuiving van welstand naar steeds minder ontwikkelde lagen der maatschappij, die nog in 't geheel niet rijp zijn voor iets beters'.⁹⁰ Het antwoord op de bioscoopbestrijders werd door N.H. Wolf in *De Kunst* als volgt geformuleerd: 'Alles wat nieuw is wekt de vijandschap der mensen. En vooral, wanneer die vijanden de zaak niet kunnen tegenhouden, - wanneer zij bloeit ondanks hen, en tegen hun wil...!'⁹¹

Zoals gezegd, tekende het afficheren van film als kunst tussen 1916 en 1920 het toegenomen zelfbewustzijn binnen het bedrijf en zijn hoop voor de toekomst. De zakelijke strategie van film als kunst wekte allerlei naïeve verwachtingen: exploitanten hoopten op een aanzienlijke uitbreiding van hun publiek, filmfabrikanten verhoogden hun prestige tegenover investeerders en films die erkend werden als kunstwerken zouden zich in meer serieuze belangstelling mogen verheugen. In de chaotische jaren 1918 en 1919 leken deze verwachtingen evenwel minder naïef: de oorlog zette alles in Europa op zijn kop. Als in tsaristisch Rusland een Communistische Revolutie mogelijk was, waarom zou film in Nederland dan niet als nieuwe kunstvorm gelegitimeerd kunnen worden? Filmkunst was voor alle standen een kunst van de moderne tijd, een tijd waarin iedereen meetelde, wat bijvoorbeeld tot uiting kwam in de invoering van het algemeen kiesrecht. Bovendien was er tijdens de oorlog een heuse Nederlandse filmindustrie opgebloeid waarvan men de toekomst in 1918 nog zeer rooskleurig schetste. Toen er voor het eerst een speciaal Ministerie voor Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen was geformeerd, werd er in januari 1919 in de Tweede Kamer fel gedebatteerd over de kunsten die in aanmerking kwamen voor steun van overheidswege. Vooral in de discussie over toneel werden zeer uiteenlopende standpunten ingenomen. Velen verkondigden dat de kunst in bescherming moest worden genomen tegen het amusement, maar een enkeling, zoals Henri ter Hall van de Neutrale Partij, pleitte voor film en revue als kunst waarvoor in speciale gevallen subsidie mogelijk moest zijn.⁹² Dit denkbeeld kreeg, zoals gezegd, geen steun van gezaghebbende cultuurdragers zoals Huizinga, De Graaf, en Kohnstamm, die elke aanspraak van film als kunst afwezen en de kunst des te vuriger verdedigden met argumenten die overtuigender waren dan die de voorstanders van de film als kunst aandroegen.

De film-als-kunst-strategie was echter niet alleen naar buiten gericht, maar ook naar binnen. Het imago van goedkope bedompte filmzaaltjes, waarin maar wat aangerotzood werd met schuine explicatie, rottige muziek, versnelde projecties, 'verregende' films, tussentitels vol fouten, en ontoelaatbare toestanden in het donker, kon hardnekkig standhouden omdat dit soort bioscopen bestonden. Het luxe bioscooppaleis werd door schrijvers over 'het bioscoopgevaar' over één kam geschoren met de slechtste sensatiebioscopen. Exploitanten van luxe-theaters die kosten noch moeite spaarden om van hun zaken respectabele uitgaansgelegenheden te maken, verzetten zich hier tegen.

In de vakpers verschenen tot 1921 diverse pleidooien voor de film als kunst, geschreven door de elite binnen het bioscoopbedrijf: de exploitanten van luxe theaters Joh. Gildemeijer, J.F. Mounier en A. Tuschinski. Zij waren er van overtuigd dat de film als kunst een grote toekomst tegemoet ging en publiceerden in de vak-

bladen *De Bioscoop-Courant*, *Ons Orgaan*, en *Kunst en Amusement*. *De Film* werd tussen 1918 en 1920 de opvolger van *De Kinematograaf* en behartigde vooral de belangen van de distributeurs. Wolf besteedde aandacht aan Nederlandse en belangrijke buitenlandse films in *De Kunst* en in de publieksbladen *De Film-Wereld* en *Cinema en Theater* steunden Max van Wesel, Maurits Dekker en Felix Hageman de film als kunst, door de promotie van film als 'massakunst', die toch ook 'echte' kunst was. In 1922 verscheen het zakelijker ingestelde *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie*, waarin kunst een veel bescheidener plaats kreeg. De bioscoop volgde de markt en trachtte zoveel mogelijk sectoren van het publiek tevreden te stellen. 'Voor elk wat wils', was het motto van Tuschinski en kunst was voortaan slechts één van zijn opties, mits dit de zaken niet belemmerde.

Nederlandse films en internationale filmkunst

Nederlandse films werden gezien als onschuldig vermaak en als goedbedoelde pogingen, maar nog niet als kunst en dus ook niet als onderwerp van kunstcritiek. De grote pers had nog altijd de gewoonte om een artikel over de bioscoop te beginnen met een verontschuldiging. Nederlandse films boden sommige schrijvers de gelegenheid om over film in het algemeen te schrijven, zonder deze direct te veroordelen. De letterkundige en orientalist Henri Borel schreef bijvoorbeeld in *De Kroniek*: 'Er is misschien zedelijke moed voor nodig, maar ik leg hier de belijdenis af, dat ik dol ben op bioscoopgenot - op de bios, zooals men dat bij mij in huis noemt - zooals ik, hoewel geëtiketteerd in de kunstwereld als "letterkundige", ook de "pêche mignon" heb van detective-verhalen en het verslinden van z.g. "shilling shockers".[...] Het "staat" niet voor een ernstig kunstenaar om van de bioscoop te houden, en daarom wordt de bioscoop-zonde door zeer vele artiesten in het geheim bedreven; ik ben overtuigd dat er heel wat groote mannen zijn, die het niet weten willen hoe de "bios" hen te pakken heeft, en die stiekem een bioscoopgebouw insluipen, bang dat ze gezien zullen worden.'⁹³ Borel zag de bioscoop als amusement voor kinderen en voor hen met een 'kinderlijk hart'. Zij die er heengingen raadde hij aan hun 'critischen knobbel' thuis te laten: 'Met een zuur, critisch gezicht van in hogere sferen zwevend kunstenaar, die er de kunst diep beleedigd ziet, moet ge niet in de "bios" zitten, want dan zijt ge er lichtelijk ridicuul.' Hij was echter van mening dat er voor kunstenaars nog heel wat te leren viel van het spel van Asta Nielsen en Valdemar Psylander in *POPJE (ENGLÉIN)* en *DE ZONDE DER OUDERS*. Dat waren weliswaar kluchten en draken, maar er werd meesterlijk in geacteerd.

Borel steunde ook de Nederlandse filmproductie. In Nederland had men gelukkig uiteindelijk het belang ingezien van de film, 'al zijn wij als echte chineezers van Europa, laat achteraan komen sukkelen.' *DE KROON DER SCHANDE* (Binger, 1918) die door het *Algemeen Handelsblad* vreselijk was afgekamd, werd door Borel een 'Reuzen film!' genoemd, hoewel niet te vergelijken met de films van Asta Nielsen en Valdemar Psylander: 'Hoe kan men op zoo iets nu critiek geven? Geeft men critiek op een highly-interesting shilling-shocker? Gaat men tegen zijn met gloeiende kop geestdriftig lezende jongen litteraire critiek leveren op de Lynchwet of Vrijkogel van Aimard?'

Aan de lange speelfilms die Maurits Binger en Joh. Gildemeijer tijdens de oorlog produceerden en hun productieproces werd in de pers verhoudingsgewijs veel

aandacht besteed. Beide filmmakers kwamen uitgebreid aan het woord. Ambitieuze als ze waren, zagen de producenten in de Nederlandse film een krachtig medicijn tegen de bioscoopbestrijders en tegen de buitenlandse sensatiefilm. Over zijn indrukwekkende operafilm *GLORIA TRANSITA* (1917) schreef Gildemeijer: 'Het vormt een equivalent tegen Stokvischiaansche en eer-en-deugd-theorieën, het is een tegengif voor den luguberen hocus-pocus-sensatierommel, die nog door velen als hoogste zaligheid betracht wordt, en toch een onberekenbaar nadeel zijn voor deze eigendommelijke kunst.'⁹⁴

De pers gaf de Nederlandse producenten het advies om veel Hollands landschap op te nemen, vooral met het oog op de export. Kieken, Photo's of Ansichten zoals deze beelden van molens, tulpen en de zee werden genoemd, zowel in fictie als non-fictie, werden door recensenten hoger gewaardeerd dan het verhaal. *OP HOOP VAN ZEGEN* was het grote voorbeeld. *HOLLAND NEUTRAAL* (Leger- en Vlootfilm, 1917) van Mullens met zijn eindeloze fietsparades door het Maasland, werd bovendien geprezen vanwege de 'snelle afwisseling'.⁹⁵ Na de oorlog moest men constateren dat de Nederlandse film kwalitatief ver achterbleef bij veel buitenlandse producties, zoals ook Van Wesel vaststelde in *De Film-Wereld*, een blad dat de verrichtingen van de Nederlandse filmindustrie op de voet volgde. Wie Lubitsch' *CARMEN* met Pola Negri had gezien, kon er niet omheen dat Bingers *CARMEN UIT HET NOORDEN* met Annie Bos wel wat stijfjes was. Het groots opgezette katholieke epos *ORLOG EN VREDE* (1918) was evenmin een succes. Door het kwaliteitsverschil werden buitenlandse films na de oorlog met heel andere ogen bekeken. Dit onderkennen van een duidelijk verschil in kwaliteit, had tot gevolg dat er een meer geïnteresseerde en genuanceerde houding ontstond ten aanzien van goede films.

De vakbladen

Binnen het Nederlandse bioscoopbedrijf, zonder invloedrijke filmindustrie, was men uitermate gevoelig voor kritiek op de presentatie van films, omdat men daarvoor immers zelf verantwoordelijk was. De vakbladen wezen hun leden fijntjes op schreeuwerige reclame, opdringerige titels en onbevredigende explicatie, die vaak aanleiding gaven tot kritiek. In 1917 stond bijvoorbeeld in de *Nieuwe Rotterdamsche Courant* een ingezonden brief waarin beweerd werd dat film geen kunstontroering kon schenken omdat er een explicateur nodig was om de inhoud te verklaren. De bioscoopexploitant Abraham Tuschinski wees dit furieus van de hand als onzin.⁹⁶ Duidelijk was evenwel dat het 'betere publiek' weinig gesteld was op explicateurs. De kritiek werd ter harte genomen en Max van Wesel verklaarde niet lang daarna in *De Film-Wereld* dat de explicateur kon worden gemist. Alleen het volkse publiek in buurtbioscopen zou hij nog kunnen vermaken.

In februari 1918 werd de *Bond van Exploitanten van Nederlandsche Bioscooptheaters* opgericht. Aanvankelijk stond de verbetering van de reputatie van de bioscoop hoog op de agenda. In het eerste nummer van het Bondsblad, *Ons Orgaan*, schreef redacteur en bondssecretaris J.F. Mounier: 'Wij moeten een bond zijn van mensen die het mooie in de film waarderen - niet wegens de recette, maar terwille van de kunst zelve. [...] Het publiek weet te onderscheiden en de ondernemer aan de geldla zal zijn bezoekerstal zien afnemen, naarmate de cinémaman hogere eisen stelt aan de kunst en zijn voorstellingen.[...] Er zal een tijd komen, dat alleen kunstfilms

nog afnemers zullen vinden.⁹⁷ Van *Ons Orgaan* verschenen slechts twee nummers, maar soortgelijke hoogdravende uitspraken treft men tot 1921 veelvuldig aan in de bioscoopbladen. De bondssecretaris Mounier was vanaf het begin als vaste medewerker verbonden aan *Kunst en Amusement*, waarvan het eerste nummer verscheen in januari 1920 onder redactie van Pier Westerbaan, en met verdere medewerking van André de Jong en Joh. Gildemeyer. Uit de geloofsbrieven van de redactie blijkt dat het bioscoopbedrijf zich danig in het nauw gedreven voelde door De Graaf en de Commissie Ledeboer: 'Wat eerst met schouderophalen, minachtend dikwijls werd bejegend, werd nu 't doel van de meest verwoede aanvallen. [...] Dat mogen zij, die 't goed meenen met de lichtbeeldenkunst, niet maar zo langs zich heen laten gaan.'⁹⁸ De vakbladen verweerden zich op allerlei manieren. Collega's werden gewaarschuwd voor de gevolgen van 'slecht beleid' voor het hele bedrijf. Positieve berichten over de bioscoop werden breed uitgemeten en aan kunstfilms zoals *HOMUNCULUS*, *MADAME DUBARRY*, *L'AME DU BRONZE*, *INTOLERANCE* en *PAX AETERNA* besteedde men uitgebreid aandacht. In een anonieme 'Open Brief', ondertekend met 'Filmkunst', richtte men zich tot de minister van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen om te klagen over de 'ziekelijke kweezelarijen' waarmee de 'Benjamin der Kunsten en Wetenschappen' werd belaagd.⁹⁹

Hoewel de schrijvers in de vakbladen ervan overtuigd waren dat film een kunst was, een internationale volkskunst, lichtten zij hun kunstopvattingen nauwelijks toe. Men waagde zich niet aan technische of formalistische analyses van films, maar hield zich vooral bezig met het verhaal, spel, sfeer, enscenering en fotografie of met de presentatie in de bioscoopzaal. In een vijfdelig feuilleton van Maurits Dekker in *De Film-Wereld* over de artistieke waarde van de film werd vooral aandacht besteed aan wat er vóór de camera gebeurde.¹⁰⁰ Volgens Mounier ontbrak het de filmkunst vooralsnog aan regels, waardoor men niet kundig zou kunnen oordelen over stijl, regie en spel: 'Iedere kunstuiting is aan wetten gebonden. Architectuur, muziek, literatuur, toneelkunst zijn alle onderhevig aan kritiek en deze kritiek toetst de kunst aan de wetten welke voor haar bestaan. [...] Recensenten zijn feitelijk niet anders dan rechters die de wetten toepassen welke de openbare meening in den loop der tijden gemaakt heeft.'¹⁰¹ Zo greep hij bijvoorbeeld terug op Aristoteles' éénheid van handeling: 'Nevenhandelingen zijn slechts dan geoorloofd, wanneer zij de hoofdhandeling daardoor duidelijker maken en scherper belichten.' Regels van de kunst waren, volgens Mounier, zowel belangrijk voor de ontwikkeling van het filmscenario, als voor de toekomstige filmkritiek.¹⁰²

Volgens Gildemeijer, behalve exploitant ook regisseur en producent, moest de filmhandeling bestaan uit korte, snel afwisselende scènes zonder dialoog in tussentitels, waarvan de bedoeling de toeschouwer vlug duidelijk werd. Andere kunsten zoals het toneel, de opera of de roman, konden wel als basis dienen, maar moesten worden aangepast aan de eisen van de filmvorm. In 1917 schreef Gildemeijer: 'Een film is een film en moet als zoodanig gecreëerd worden: elke andere vorm is uit den booze!'¹⁰³ Over wat film was, wijdde hij niet verder uit, maar na de vertoning van *INTOLERANCE* in 1919, beschouwde hij en velen met hem de Amerikaanse regisseur D.W. Griffith als de 'gronder van de filmkunst'. De film werd echter eveneens in termen van vertrouwde kunstvormen zoals literatuur en toneel beschreven.

De Internationale Kinotentoonstelling van augustus 1920 in het Amsterdamse Concertgebouw kan worden beschouwd als een ultieme poging film een betere naam te bezorgen. Initiatiefnemer was Joh. Gildemeijer en zijn plan leek sterk op een Frans voorstel voor een soortgelijke tentoonstelling in het Grand Palais die niet doorging.¹⁰⁴ In Parijs had men de Duitse en met Duitsland samenwerkende filmindustriëën niet willen uitnodigen. De *I.K.T.* in het neutrale Nederland maakte daarentegen van een verzoening tussen de Franse en Duitse filmindustrie een van haar belangrijkste doelstellingen. Daarnaast kon het bedrijf tonen dat er sinds de kermisbioscoop veel in haar voordeel was veranderd: 'Als den leden van de gemeenteraad het besef bijgebracht kon worden, welk een energie, studie, zorg en kapitaal noodig waren om, naast wat uitwassen die in geen instelling ontbreken, de filmkunst - met een groote hoofdletter K - tot de hoogte te brengen, waarop ze nu staat en de duizelingwekkende hoogte, die zij nog bereiken zal, [dan zouden zij niet zo vijandig staan tegenover de bioscoop]'. De organisatie wilde het publiek en de bioscoopexploitanten overtuigen van het belang van een goede reputatie van de film: 'Het zal dan ook taak wezen op deze tentoonstelling, wil zij werkelijk vruchten afwerpen voor het bioscoopbedrijf, aan te toonen, dat de vermaakbioscoop een nieuwe kunst is.'¹⁰⁵

Op 14 augustus 1920 werd de tentoonstelling geopend. De kleine zaal fungeerde als filmzaal en in een opnameatelier kon de bezoeker het opnemen van een film bijwonen. Verschillende sterren, waaronder de beroemde Asta Nielsen, traden er op in levende lijve. Het weekblad *De Kunst* had een gedeeltelijk uit kunstenaars bestaande jury benoemd om de drie meest artistieke films te bekronen. *LA DIXIÈME SYMPHONIE* (Abel Gance) kreeg de eerste prijs, *ES WERDE LICHT* (Richard Oswald) de tweede. *L'OISEAU BLUE* (Jacques Tourneur), *MOEDERS KENT UW Plicht!* (?) en *THE CURE* (Charles Chaplin) deelden de derde plaats. De jury beoordeelde de films op handeling (scenario), spel, mise en scene, fotografie en de tekst van de tussentitels. Bij het publiek sloeg de wedstrijd enorm aan: het bezoek zou verdubbeld zijn volgens Gildemeijer.¹⁰⁶

Ondanks de ambitieuze opzet liep de tentoonstelling uit op een grote teleurstelling. De burgemeester van Amsterdam verscheen niet op de opening, De Engelsen en Amerikanen lieten het afweten en de vertegenwoordiging van de Franse filmindustrie viel in het niet bij die van de Duitse. De Nederlandse bioscoopexploitanten betreurden het dat de wekelijkse filmbeurs, die normaal plaatsvond in Krasnapolsky op de Dam, naar een uithoek van de stad was verplaatst. Het aantal bezoekers viel tegen en de onderneming was een financieel fiasco. Bovendien leverde de tentoonstelling geen enkele bijdrage in de strijd tegen de vijanden van de bioscoop. Nota bene tijdens de *I.K.T.* besloot de gemeente Den Haag de belasting op bioscoop, variété en kermisattracties te verhogen tot 25% ten gunste van subsidie voor het noodlijdende toneel.¹⁰⁷ Deze wel heel zure maatregel lokte een tweede 'Open Brief' uit van 'Filmkunst' aan de minister: 'Zelfs onze Internationale Kinokunsttentoonstelling en het kortelings in den Haagschen raad afgespeelde, kunstig verkwanselde, kunstsubsidiedrama doet ons niet uit onzen kunst-dommel opschrikken.[...] Met Uwe welwillende en zeergewaardeerde medewerking, Excellentie, lukt het ons misschien te bewijzen dat filmkunst wel degelijk kunst is.'¹⁰⁸

Pleidooien voor de film als kunst stuiten op de nodige scepsis. Door de *Internationale Kino Tentoonstelling* werden de verdedigers van de speelfilm als kunst zich pijnlijk bewust van het feit dat zij, ondanks het grote succes van de bioscoop bij zijn bezoekers, de autoriteiten niet konden overtuigen van het bestaan van een filmkunst. Tegelijkertijd brak het besef door dat de Amerikaanse film, die ook in Nederland een steeds grotere plaats veroverde, niet dezelfde ontwikkeling volgde als de Europese kunstfilm. *INTOLERANCE* was een uitzondering. Met het Amerikaanse filmamusement hadden de schrijvers Van Wesel en Hageman in *De Film-Wereld* niet veel op. De Amerikanen kwamen volgens hen net kijken en maakten vooral 'would-be filmkunst': 'Frankrijk heeft bijvoorbeeld, evenals Italië, en tot op zekere hoogte ook Duitsland en de Scandinavische rijken, zwaardere artistieke steenen voor het grootsche toekomstmonument aangedragen, dan de nieuwe wereld.'¹⁰⁹ De amerikanisering van de film was een gevaar voor de bij uitstek internationale massakunst. Vooral Van Wesel maakte zich daar sterk voor en keerde zich tegen de nationalistische tendenzen die na de oorlog in Frankrijk en Duitsland de kop op staken in de Europese filmindustrie: 'Wil de filmkunst aanspraak maken op KUNST, en niet vervallen in een betreurenswaardige industrie, dan moeten de scheppingen der diverse rijken vrij overal geprojecteerd kunnen worden.'¹¹⁰ Deze internationale filmkunst beschouwde hij als de kunst van de toekomst die een taak vervulde waar andere kunsten verstek lieten gaan. Richtte de kunst zich in het verleden op een kleine elite, de kunst van de toekomst zou zich moeten richten op de massa. Film had bewezen daartoe in staat te zijn, in tegenstelling tot de andere kunsten die zich volgens hem afzijdig hielden: 'Men houdt zich krampachtig vast aan oude, versleten, niet zozeer vormen doch eerder ontwerpen en stramiënen. Vormen krijgen we nieuw genoeg, zoo bijvoorbeeld het Dadaïsme. Daar zijn we niet verlangend naar, doch wel naar een zuiver tijdsbeeld, spiegel dezer dagen...'¹¹¹ Van moderne kunst die geen realistische weergave van de werkelijkheid wenste te geven, moest Van Wesel niets hebben.

In tegenstelling tot degenen die in film slechts schijn en pseudokunst zagen, vond Van Wesel het wegvlugten in droombeelden juist positief: film prikkelde de ongebruikte fantasie. Hij beschreef het fenomeen dat in de jaren zeventig getheoretiseerd zou worden als *suture* als volgt: 'Zeker, de film is slechts een illusie, je kunt het als een herschepping van het leven in lijnen en kleuren harmonie beschouwen, iets levends, -en dan ben je een mensch met een gezond ontwikkelde verbeeldingskracht, - of je ziet dat leven niet, je bemerkt in de donkere zaal slechts wisselende zwarte en witte plaatjes, waar je geen sprankje leven in herkent - dan heb je een tekort aan verbeeldingskracht.'¹¹² Deze onverbloemde hulde aan de overlevering aan de illusie stond niet alleen in schril contrast met traditionele ideeën over actief kunstgenot, maar ook met de modernistische kunstopvattingen over de reële ervaring zoals van de dadaïsten en de Stijl-kunstenaars. De passieve en actieve toeschouwer zijn tot op de dag van vandaag constanten in het debat en de theorievorming over kunstbeschouwing en populaire cultuur.

Begin jaren twintig werd echter zelden ingegaan op wat in bioscoopkringen te berde werd gebracht of op de prestaties van exploitanten. Zo werd in de pers meer nadruk gelegd op de Pools-joodse afkomst en de loopbaan van 'Mijnheer Tuschinski', dan op de spectaculaire architectuur en inrichting van zijn theater.¹¹³

Amerikaanse films vielen ook nog niet erg in de smaak bij de grote pers. Men omschreef ze als 'Amerikaanse fratsen' en 'Amerikaanse bombast', hoogst onwaarschijnlijk en te glad. Wel gewaardeerd werden hun 'frisse' levendige actie en realisme. Zo oogstte DE ZAAK VAN DEN GRAND CENTRAL lof vanwege zijn natuurgetrouwheid: 'Dat is geen decor meer, dat zijn geen acteurs, een bibliotheek is daar een bibliotheek, een oude beurskoning is daar een beurskoning. Grime is niet meer te bespeuren en zelfs de handen van zoo'n filmacteur zijn de handen van een ouden man geworden.'¹¹⁴ INTOLERANCE, die vier weken werd geprolonged in het Amsterdamse variété-theater Flora, vond de pers daarentegen te massaal en te chaotisch. Het was ontegenzeggelijk een kunstwerk, maar het leken wel vier films in een: 'Des te meer te bejammeren, dat de verschillende tooneelen zoo kort duren, en op wat suffig makende wijze door allerlei andere geschiedkundige tafereelen werden verwerkt, waardoor, 't worde herhaald, een hutspot ontstaat, die vermoeiend werkt.'¹¹⁵ In het algemeen hield men in Nederland van kalmte en soberheid. Snelle actie, montage en het gebruik van close-ups in nieuwe speelfilms vond men al snel onrustig. Opmerkelijk genoeg werd dit niet als storend ervaren in Amerikaanse comedies, zoals van Billie Ritchie, Charlie Chaplin en Fatty Arbuckle, waarvan er naar de mening van publiek en pers veel te weinig waren.

Filmkunst vond men echter vooral in de Duitse film. MADAME DUBARRY (Lubitch, 1915), viel in de smaak vanwege de historische onderwerpskeuze en Pola Negri, DAS CABINET DES DR. CALIGARI (Wiene 1919) vanwege de expressionistische vormgeving. Advertenties afficheerden de laatste nadrukkelijk als kunstfilm: "'Het Kabinet van Dr. Caligari", is de eerste expressionistische film [...] voor ieder publiek is deze film geschikt. Voor het ontwikkelde publiek, door haar ultra moderne enscènering en opvatting. Voor de bioscoopliehebbers, door het nieuwe, dat in deze gebracht wordt. Voor de groote massa, om de sensatie, die van deze film uitgaat.'¹¹⁶ Het expressionisme was in 1920 overigens niet bepaald nieuw meer, tenminste in de dicht- en schilderkunst. De reacties uit het bedrijf op deze film getuigden echter van conversatieve behoedzaamheid: 'Inderdaad behoort er wel moed toe om met zoo iets afwijkends van het gewone te durven komen. [...] 't Is een expressionistische film en ieder begrijpt nu wel, dat er iets bijzonders aan dit werk is.'¹¹⁷

Caligari werd bestempeld als een uitzondering. Nietemin was de film een groot succes. Het distributiekantoor *Nebima* bleef de film nog jaren opvoeren als paradepaardje in advertenties. Vanaf 1925 zou L.J. Jordaan in zijn versie van de filmgeschiedenis Caligari één van de vroegste uitingen van filmkunst noemen, die nauwelijks zou zijn opgemerkt door het grote publiek.¹¹⁸ Hij beschreef de film als een autonoom en experimenteel kunstwerk, dat geheel los van de bioscoopcultuur was ontstaan. In 1958 herhaalde hij deze typering en voegde toe dat de film '[...]lak had aan de gangbare voorkeur en aan het onmiddellijke commerciële succes.'¹¹⁹ Jordaan negeerde hiermee het aanzienlijke commerciële succes van de film, een succes waar doelbewust op aangestuurd was met een uitgekiende studiostrategie die expressionistische films als kunst propageerde en die Van Wesel net als Jordaan deed verzuchten dat de film '[...] met recht een *daad* van beteekenis in de geschiedenis der filmkunst genoemd [kan] worden [...] Wij zijn het bekende sensatiegenre dus weldra geheel ontgroeid, de Duitse filmkunst blijkt weer de plaats in te nemen, welke haar van rechtswege voor den oorlog toekwam.'¹²⁰

In het begin van de jaren twintig, toen de kunstfilm Caligari veelvuldig in Nederland te zien was, stond in de Tweede Kamer het Bioscoopwetsvoorstel op de agenda. Hier werd duidelijk dat alle pogingen van het bioscoopbedrijf om film als kunst erkend te krijgen op niets waren uitgelopen. Er werd alleen gesproken over filmkeuring. Toneel en muziek kregen voor het eerst subsidie van de Kamer, subsidie die werd bekostigd uit een belastingverhoging voor bioscopen. Voor het bioscoopbedrijf, met name voor Gildemeijer, moet het een zeer bittere pil zijn geweest, dat in 1919 uitgerekend Simon B. Stokvis werd aangesteld door de gemeente Amsterdam als 'bezoldigd' secretaris van de Bioscoopcommissie. Al vanaf 1912 had Stokvis geprobeerd om zijn diensten als filmkeurder aan te bieden tegen betaling: eerst bij de bioscoopexploitanten zelf, en toen die niet thuis gaven bij de gemeente Amsterdam.¹²¹ De aanstelling van Stokvis was voor het bioscoopbedrijf het zoveelste bewijs van de onverschilligheid van de autoriteiten.

Het bioscooppubliek dat nog steeds toenam, liet zich er niets aan gelegen liggen of de film een erkende kunstvorm was of niet. Film bleek zich zonder het predikaat kunst uitstekend te redden. *De Film-Wereld*, waarin men alle hoop had gericht op een toekomst voor de Europese kunstfilm die er nooit zou komen, verscheen na 1920 niet meer. Haar opvolger *Cinema en Theater* hield zich vanaf 1921 hoofdzakelijk nog bezig met amusement. Het bioscoopbedrijf, waar commerciële belangen altijd prevaleerden, staakte begin jaren twintig zijn pogingen om de film als kunst erkend te zien. De kwestie was niet langer relevant uit zakelijk oogpunt. Schrijvers in de vakpers verlegden hun aandacht van de film als kunst naar de film als amusement, hetgeen ondermeer al tot uiting kwam in de titel van het vakblad: *Kunst en Amusement*.

N.H. Wolf, de eerste Nederlandse filmcriticus en hoofdredacteur van *De Kunst*, volgde in oktober 1922 Pier Westerbaan op als hoofdredacteur van *Kunst en Amusement*. Westerbaan richtte een nieuw vakblad op: het *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie*. De exploitanten J.F. Mounier, Johan Gildemeijer en André de Jong stakten vanaf 1922 hun bijdragen, zowel in het ene als in het andere vakblad. Hiermee verloor de idee film-als-kunst in de vakpers haar belangrijkste verdedigers uit het bedrijf. Verzakelijking trad in heel Europa op als gevolg van de steeds grotere dominantie van Hollywood. In tegenstelling tot in Europese landen gedurende de jaren tien was filmkunst in Amerika een ondergeschikte kwestie.

Films geproduceerd met de intentie van cinematografische kunst, zoals *INTOLERANCE* of *DAS CABINET DES DR. CALIGARI* waren zo zeldzaam en kostbaar dat het filmbedrijf er onmogelijk van kon bestaan. Dit was ook nooit de bedoeling. De kortstondige liaison met andere kunstvormen had zijn nut gehad, vooral in de overgang van het variétémodel naar het theatermodel toen de markt nog beheerst werd door de Europese film. De internationale filmindustrie had zich na de Eerste Wereldoorlog structureel gewijzigd. De kortstondige poging om de speelfilm tot kunst te verheffen was mislukt. Niet alleen aanvaardden de bestaande cultuur en de nieuwe cultuur elkaars opvatting van kunst niet, ze begrepen ze ook niet en wilden ze ook niet begrijpen. Na 1920 hield het bioscoopbedrijf zich nog vrijwel uitsluitend bezig met film als amusement. De filmindustrie bleef als het zo uitkwam bij uitzondering de kunstfilm aanprijzen, als specifiek Europees kwaliteitsproduct dat zich onderscheidde van de Hollywoodfilm. In de tweede helft van de jaren

twintig zou vooral de films uit de Sovjet-Unie dit genoeg ten deel vallen, waar verderop uitgebreid op zal worden ingegaan.

Filmtechniek als kunsttechniek: abstracte filmbeelding in De Stijl

Nederlandse pleitbezorgers van film-als-kunst hadden opvallend weinig aandacht besteed aan de techniek en de eigenschappen van film. Zij bewonderden D.W. Griffith om zijn ingewikkelde massaregie, maar hadden geen oog voor zijn inventieve cameravoering, montage en belichting. Elementen bekend uit traditionele kunstvormen zoals acteerprestaties, schilderachtige panorama's en verhaal-structuur werden uitvoerig beschreven, maar over filmische kwaliteiten geen woord. Aan de techniek werd hoogstens aandacht besteed bij mislukte of minder geslaagde opnamen. Zolang de techniek de aandacht niet op zichzelf vestigde waren opnamen geslaagd. Zoals eerder gezegd concentreerden de schrijvers zich geheel op wat er vóór de camera gebeurde. De kunstenaars die in het door Theo van Doesburg in 1917 opgerichte kunstenaarstijdschrift *De Stijl* over film schreven, interesseerden zich daarentegen wel voor de artistieke mogelijkheden van de filmtechniek. Hun interesse gold juist niet de speelfilm, die zij beschouwden als de 'vermomde' fase van de kunst, waarin de primaire elementen verhuld waren door de naturalistische verschijningsvorm. De schilder Piet Mondriaan omschreef dit naturalisme als de beginfase in het zuiveringsproces dat alle kunsten moesten doorlopen.¹²² Mondriaan betrok film slechts zijdelings in zijn kunstopvattingen. In zijn kunstsysteem, waarin alle kunsten een plaats hadden, was het uiteindelijke doel niet beweging, maar juist evenwicht en rust. Naar aanleiding van een literair experiment, 'De groote boulevards', schreef hij: 'De artist doet bewegen en wordt bewogen. [...] Die doet bewegen stelt ook tot rust. Het aesthetische tot rust gestelde is kunst.'¹²³

In tegenstelling tot Piet Mondriaan trachtte Theo van Doesburg beweging, tijd en ruimte wel een plaats in zijn kunst te geven. Van Doesburg zag experimentele films in het buitenland en stelde het 'filmprobleem' in *De Stijl* aan de orde. Hijzelf schreef twee forse artikelen, geheel gewijd aan film: 'Abstracte Filmbeelding' in 1921, en 'Licht en tijdsbeelding (film)' in 1923.¹²⁴ Ook in zijn beschouwingen over kunst in het algemeen betrok hij de film.¹²⁵ *De Stijl* was het forum waar de ideeën over film van internationale avant-gardekunstenaars werden geïntroduceerd, zoals van Viking Eggeling, Hans Richter, Raoul Hausmann, Werner Graeff en Moholy-Nagy. Deze kunstenaars waren het er in ieder geval over eens dat film dé kunst was van de moderne tijd. Volgens de Nieuwe Beelding, de kunsttheorie van de Stijl-kunstenaars, moest de filmtechniek zich bevrijden van de normale waarneming en zich moeten realiseren door experimenten met belichting, montage, versnelling, vertraging, omgekeerd afdraaien.

De theoretici van de Nieuwe Beelding, die in het isolement van neutraal Nederland hadden gewerkt, kwamen in 1920 in contact met de ideeën van de Dada-beweging, een reactie op de absurde werkelijkheid van de Eerste Wereldoorlog.¹²⁶ Wat beide bewegingen verbond was het afwijzen in de kunst van reproductie van de werkelijkheid en het zoeken naar de productie van nieuwe vormen.¹²⁷ Dada was geen nieuwe stijl of richting binnen de kunst, maar een nieuwe levenshouding.¹²⁸ In navolging van de futuristen verklaarde Dada de 'oude' kunst dood: 'Kunst fängt da an, wo die Kunstgeschichte aufhört' was een uitspraak van de fotograaf

Blumenfeld.¹²⁹ Individueel esthetisch genot was volgens de dadaïsten asociaal en het motto werd 'épater le bourgeois'. Elke vorm was geoorloofd zolang deze maar confronterend en fysiek was. Het expressionisme, dat met al zijn emotionele maatschappijkritiek niets had kunnen doen tegen de verschrikkingen van de Wereldoorlog werd als decadent verworpen.

Van Doesburg ontwikkelde zijn ideeën over film in de periode dat hij contacten onderhield met de Dada-beweging in Parijs en Berlijn.¹³⁰ In zijn opvatting was de kunstenaar de vormgever van de moderne wereld, dit in grote tegenstelling met Mondriaan die de kunstenaar beschouwde als medium tussen de wereld en het universele. In 1923 raakten zij met elkaar in conflict over kleurarchitectuur. De ideeën van de jonge en zoekende Van Doesburg en die van de oudere Mondriaan bleken toen haaks op elkaar te staan. Volgens Van Doesburg was kunst 'en mouvement perpétuel', een dynamische uitdrukking van beweging en tijd, voor Mondriaan was, zoals gezegd, kunst in feite bewegings- en tijdloos. Volgens Van Doesburg was film niet in een vlak voor te stellen, net zo min als plastiek en architectuur. In zijn artikel 'Licht- en tijdbeelding (film)' uit 1923 gaf hij zijn kunstbroeder Mondriaan een nauwelijks verhulde sneer en noemde 'Tijd' de grootste ontdekking van de moderne tijd: 'Ons modern bewustzijn is er verre van af, op theosofische of andere imaginaire gronden (religieuze enz.) het tijdsmoment als elementair uitdrukkingsmiddel te ontkennen. Al wil ascetische protestantsche levensvrees ons ook al doen gelooven dat wij zoowel geestelijk als fysiek blind zijn en daardoor niet bij machte de groote ondeelbare eenheid van alle polariteit te kernen, de evolutie onzer intuïtie drijft ons naar de wetenschappelijke erkenning van datgene wat voorheen vaag en gesluïerd was.'¹³¹ Een jaar later verbrak Piet Mondriaan de vriendschap met Van Doesburg en zegde zijn medewerking aan *De Stijl* op.¹³²

Film heeft geen directe invloed gehad op deze scheiding der geesten, maar Van Doesburgs ideeën over tijd, ruimte, beweging en de vierde dimensie in de architectuur, uitte hij eveneens in verband met film. De rol van film in Van Doesburgs theorievorming heeft tot nu toe nauwelijks aandacht gehad in de kunsthistorische literatuur. Het kijken naar en denken over film heeft echter wel degelijk invloed gehad, een katalyserende werking, op zijn kunsttheorie.

In *De Stijl* bleef het overigens bij theoretiseren over de mogelijkheden van de filmtechniek als beeldend middel en over film als kunst. Anders dan in filmproducerende landen zoals Duitsland, Frankrijk en Rusland, waar moderne kunstenaars druk experimenteerden met film, waagde in Nederland geen enkele avant-gardekunstenaar zich in de praktijk aan het nieuwe medium.¹³³

Herkenning en 'doorbeelding' naar aanleiding van film in de bioscoop

De eerste keer dat Van Doesburg zich uitlaat over film is in een brief aan de architect J.J.P. Oud van 11 juni 1918. Daarin beschrijft hij heel enthousiast een 'reuze-keistenfilm!' (HOE NATHAN DE BOEVEN VERSCHALKTE, een *Keystone Comedy*)¹³⁴, die hij een dag eerder gezien had in het Leidse Thalia-theater: "t Betrof dit keer een paar O.Wers die op een bal waren bij de hoogste oomes. Ik heb nog nooit zoo burlesque zien dansen. [...] In een maximum van beweging en licht zag je de mensen uit elkaar vallen tot steeds kleiner wordende vlakken, die zich in het zelfde oogenblik weer tot lichamen reconstrueerden. Een voortdurend sterven en herleven in hetzelfde

moment. De opheffing van tijd en ruimte! De vernietiging der zwaartekracht! Het geheim der 4 dimensionale beweging.[...] Welk een wonder realiseert de Amerikaansche film.¹³⁵ Deze *Keystone* slapstick was een gewone bioscoopfilm, maar Van Doesburg abstraheerde hem, en gaf zo een prachtig staaltje van stilering, een 'doorbeelding' à la Van der Leck. De schilder Bart van der Leck had enige jaren eerder diepe indruk gemaakt op zowel Van Doesburg als Mondriaan met zijn rigoureuze vereenvoudiging van figuren tot vlakken en lijnen in *De mijntriptiek* (1916).¹³⁶ Van Doesburg voegde aan deze abstrahering, of 'doorbeelding', de opheffing van tijd en ruimte toe: 'Voor het oog dat beeldend vermag te zien openbaart [de film] wat eerst na decennien door proffen en droge stofzuiggeleerden zal worden geconstateerd: een lichaam is de projectie van den 4 dimensionalen bouw der moleculen.'¹³⁷

Het beeldend werk van Van Doesburg in deze periode kenmerkt zich door experimenten met abstrahering, zoals goed te zien is in zijn glas-in-loodramen.¹³⁸ November 1918 schreef hij in *De Stijl* over zijn tegelvloer voor het vakantiehuis De Vonk, ontworpen door J.J.P. Oud. Opmerkelijk is dat deze beschrijving grote overeenkomst vertoont met zijn zinsneden over de *Keystone* film uit hetzelfde jaar: 'De vloer is wel het meest gesloten oppervlak van het huis en eischt daarom uit aesthetisch oogpunt eene als 't ware tegen de zwaartekracht ingaande werking door vlakke kleur en open-ruimte verhouding. [...] De ontwikkeling en uitwerking dezer geheele compositie,- constructief-destructief, - kan alleen ter plekke zelf [...] gezien worden.' Met de enigszins cryptische laatste zin bedoelt de schrijver, volgens Blotkamp, dat de beschouwer zich bewegend door de ruimte bewust wordt van een veranderend patroon: 'Van Doesburg lijkt ernaar gestreefd te hebben de toeschouwer een ervaring te verschaffen die verandert naarmate deze zich door het gebouw beweegt.'¹³⁹ Een bezoeker van De Vonk ziet het patroon van de vloer veranderen wanneer hij zelf door de ruimte beweegt, een filmkijker ziet vanuit zijn bioscoopfauteuil geprojecteerde beweging aan zich voorbij trekken. Beiden zijn getuigen van een dynamisch proces van constructie en destructie: het geabstraheerde ster-ven en herleven op hetzelfde moment, een burlesque dans, de vierde dimensie. De tijd-ruimte-ervaring met de vloer kan worden opgevat als een filmervaring, met dien verstande dat de toeschouwer zijn ervaring initiëert door zelf te bewegen in plaats van passief in zijn bioscoopstoel de beweging te ondergaan.

De Vonk werd door Oud ontworpen in opdracht van Emilie Knappert, een sociaal bewogen feministe die actief was in de *Nederlandsche Christelijke Socialistische Beweging*. De Vonk was door Knappert bedoeld om arbeiderskinderen korte tijd te bevrijden van het bedompte grote-stadsleven, waar hun enige afleiding bestond uit de verfoeide bioscoop. Zou deze bioscoopbestrijdster ooit op het idee zijn gekomen dat de vloer van haar inrichting wel eens een 'doorgebeelde' Amerikaanse slapstick kon zijn?

Een ander voorbeeld van 'doorbeelding' of in zijn eigen woorden, 'beeldend zien', geeft Piet Mondriaan in 1920 in zijn 'Trialoog'. De abstract-realistische schilder Z. toont in zijn uitspraak: [...] door beeldend zien *destructiveeren we vanzelf de natuurlijke en reconstrueeren we de abstracte verschijning der dingen*' grote overeenkomst met de leer van Pestalozzi, zoals uitgelegd door Kohnstamm.¹⁴⁰ Z. brengt een film ter sprake om aan te tonen dat een abstracte voorstelling emotioneren kan: 'Indertijd, heel in 't begin van den oorlog, werd een film vertoond waarop een groot deel van de wereld in plattegrond was voorgesteld. En daarop verschenen plotse-

ling de legers, die uit Duitschland den inval deden, als blokjes. Eveneens verscheenen in enkele blokjes de Legers der Gealliëerden, tot tegenweer. Zoo beelde zich inderdaad heel het vreselijke wereldgebeuren - in al zijn grootheid, niet bij gedeelten en in détails zooals een natuurlijke voorstelling ervan het ons getoond zou hebben.¹⁴¹ Mondriaan refereert hier aan de 'bewegende oorlogskaarten' die door Emile Cohl voor *Eclair* waren vervaardigd.¹⁴²

Cohls film draaide in november 1914 in het Amsterdamse Pathé-theater en werd beschreven door Wolf in *De Kunst*, die het een 'technische noviteit' noemde, een "'oorlogskaart" [...] die met bewegende blokjes, letters en andere figuren, een overzicht geeft van den Europeeschen oorlog vanaf het begin tot op heden. Het is zeer ingenieus gevonden, voor leeken zelfs absoluut on[?]begrijpelijk, en het overzicht is zeer duidelijk, zoodat men in korten tijd als het ware eene "repetitie" meemaakt van de geschiedkundige gebeurtenissen van anno 1914, vanaf einde Juli tot op heden.¹⁴³ Ook de recensent van het *Algemeen Handelsblad* waren de 'bioscoop-kaarten' niet ontgaan en hij ondersteunde de stelling van Z. dat een abstracte voorstelling emotioneren kan: 'Het is een schouwspel onderhoudend door zijn snelheid, de blokjes (de Duitschers zijn zwart als de dood, de geallieerden wit als de onschuld) schijnen beziel van een geheimzinnig leven en zij stooten en botsen tegen elkaar als drijft ze een fatum.'¹⁴⁴

Het verschil tussen de beschrijvingen van Wolf en die in het *Algemeen Handelsblad* enerzijds en Mondriaan anderzijds is veelzeggend. Hoewel alle drie geïntrigeerd waren door de technische noviteit, betrof Mondriaans fascinatie het *hoe*, de mate van abstractie in de weergave van de frontbewegingen, terwijl Wolf het *wat*, de gebeurtenissen en hun tijdsverloop opmerkte. Het *Handelsblad* beschreef de film niet louter abstract en bracht de zaak terug tot menselijke proporties door de blokjes als 'beziel' voor te stellen.

Abstracte Filmbeelding

Een paar jaar na zijn brief aan Oud gaf van Theo van Doesburg film expliciet een plaats in zijn kunsttheorie, als een mechanische techniek die zich uitstekend leende voor gebruik door beeldende kunstenaars. In 'Abstracte filmbeelding', een artikel uit mei 1921, heeft Van Doesburg het over een 'Bayreuth van de nieuwe filmbeelding'.¹⁴⁵ De nieuwe technische Gesamtkunst bood de beeldende kunstenaar de mogelijkheid om zuiver conceptueel te werken. Verlost van het primitieve handwerk (kunst ontstaat in de geest) zou hij voortaan kunnen volstaan met 'schrijven' van composities voor films. Kleur- en vormverhoudingen zouden in getallen kunnen worden genoteerd, die vervolgens via mechanische weg een technisch perfect resultaat zouden moeten opleveren.

Van Doesburgs ideeën over film waren sterk beïnvloed door die van de Duitse schilder en filmmaker Hans Richter, die op zijn beurt weer veel had overgenomen van Viking Eggeling.¹⁴⁶ Volgens Richter waren de films van Eggeling een stap vooruit in de ontwikkeling van de moderne schilderkunst. Nadat Cézanne en Derain ritme in de vormen op het vlak hadden gebracht en Picasso de faktor 'tijd' aan de vormen had toegevoegd, zou Eggeling ritme in tijd - dat wil zeggen beweging - op het platte vlak hebben geïntroduceerd. Hiermee had deze de weg gewezen naar een nieuwe kunst, een nieuwe kunst bestaande uit een vormtaal, gebaseerd op con-

trasten.¹⁴⁷ Voor de nieuwe filmkunst was het een absolute noodzaak over eenduidige elementen te beschikken, want zonder eenduidigheid zou een taal niet kunnen bestaan. Volgens Richter bood film een nieuwe vorm van 'Veranschaulichung': 'Es sind Gestaltungen des Geistigen. Die Bewegungskunst geht nicht von der Bewegung, der äusseren mechanischen Welt, sondern von dem Innern einer Erkenntnis aus.'¹⁴⁸

Van Doesburg zag zowel in het mechanische proces als in het resultaat een uiting van het nieuwe in de kunst: film als een Gesamtkunstwerk van vlakken, lijnen, plastiek en ritme, als een kunstvorm passend bij het moderne levensgevoel gebaseerd op het algemene in plaats van op het individuele. In de theorie van de abstracte filmbeelding waren de basiselementen van filmkunst beweging en licht. Van Doesburg, Richter en Moholy-Nagy beschouwden het produceren van nieuwe vormen in beweging als een 'stap verder' in de kunst. Geprojecteerd licht werd geïntroduceerd als een afzonderlijk beeldend middel. In de jaren tien sprak het fenomeen 'licht' zeer tot de verbeelding: elektriciteitscentrales werden in gebruik genomen en elektriciteit kreeg een plaats in het dagelijks leven. In 1916 werd Einsteins geruchtmakende algemene relativiteitstheorie, waarin licht en tijd een cruciale rol spelen, gepubliceerd en na de oorlog gepopulariseerd.¹⁴⁹ Van Doesburgs ideeën over de vierde dimensie in architectuur en film kregen in de jaren daarna vorm.¹⁵⁰

In zijn artikel 'Der Wille zum Stil', gepubliceerd in 1922, benadrukte Van Doesburg nogmaals dat een modern kunstenaar om een idee vorm te geven nieuwe technieken gebruikte zoals de fotografie en filmtechniek. In het geval van de film zou dit moeten resulteren in bewegende schilderijen. Alle kunsten diende in een harmonieuze synthese naar helderheid te streven: 'Die Bedeutung dieser Vermischung von Kunst und Leben ist der geistige Wiederaufbau Europas'.¹⁵¹ In 1923 zag Van Doesburg de nieuwste films van Richter, Seeber en Man Ray in het Théâtre Michèl te Parijs. Hij constateerde: 'De poging den film uit de knellende banden van het sujet te bevrijden, heeft in verschillende landen interessante vernieuwingen doen ontstaan.'¹⁵² Deze vernieuwingen zouden zich bewegen tussen twee uitersten: 'het abstract-grafische' en 'het suggestief-oogenblikkelijke [...] waarbij de film, discontinueerend (d.w.z.: met naturalistisch onsamenhangende fragmenten) is opgebouwd', dus als een montage van contrasterende filmfragmenten. De films van Richter en 'Sheeler' (Guido Seeber) vertegenwoordigden deze twee uitersten. Volgens Van Doesburg had de film van Richter zich ontwikkeld vanuit de abstracte schilderkunst en het verlangen hier de faktor tijd aan toe te voegen. Bij Seeber was het uitgangspunt het foto-technisch filmproces: 'In zooverre hierbij van schoonheid sprake is, gaat deze eenerzijds van de werking der opnamen (b.v. gezicht op New-York, Tour d'Eiffel, vliegeropnamen, moderne techniek enz.) anderzijds van de filmtechniek (licht-beweging) zelf uit.' De film van Man Ray was een mengvorm van beide en kwam tot stand door manipulatie van de lens en andere optische deformaties. Volgens Van Doesburg had echter geen van drieën een bevredigend resultaat opgeleverd. Pas in 1927 en 1928 zouden deze films in Nederland te zien zijn, in voorstellingen georganiseerd buiten de bioscoop. Toen was de theoretische belangstelling in *De Stijl* voor film echter alweer danig bekoeld.

In het begin van de jaren twintig was de verwachting omtrent de abstracte filmbeelding hooggespannen. Zij zou een nieuw tijdperk van 'dynamische uitdrukingsmogelijkheid' inleiden, die het statische karakter van het schilderij zou overstijgen.¹⁵³ Filmbeelding was nog het best te vergelijken met zichtbare muziek. In verband hiermee noemde Van Doesburg Vilmos Huszár, die had geëxperimenteerd 'om de abstracte kleurbeelding op de filmtechniek over te dragen en hierdoor de mogelijkheid te scheppen om voortdurend wisselende composities "op te voeren".¹⁵⁴ Van Doesburg doelde hier naar alle waarschijnlijkheid op Huszár's *Mechanische Dansfiguur* waarover hij al in een brief aan Antony Kok uit 1917 schreef: 'Hij heeft iets heel nieuws uitgevonden, bewegende schilderkunst'.¹⁵⁵ Viking Eggeling en Hans Richter waren met hun proefnemingen met de filmtechniek echter het idee van zichtbare muziek het meest genaderd. Eventueel zouden hun films ook nog begeleid kunnen worden door hoorbare muziek, mits zowel de instrumentatie als de inhoud geheel nieuw was. In 'Der Wille zum Stil' benadrukte Van Doesburg nogmaals de beweging als beeldend element (Gestaltungselement) dat door de komst van de film zoveel aan betekenis had gewonnen: 'Auch im Film erstrebt man die moderne Bewegungskunst. Auch da sucht man durch Verbindung von Raum- und Zeitmomenten die neue künstlerische Gestalt, (Beispiel: V. Eggeling und Hans Richter).'¹⁵⁶ De filmtechniek had de tijd veroverd en deze binnen het terrein van de beeldende kunst gebracht.

Volgens de Hongaar László Moholy-Nagy was de verbeelding van beweging hoofdzaak in film ('Bewegungsbeziehungen der Lichtprojektionen') maar had deze zich tot dan toe voornamelijk beperkt tot het reproduceren van dramatische handelingen.¹⁵⁷ Richter en Eggeling hadden de dramatische handeling geheel vervangen door een zelf ontworpen vormenspel. Zij hadden de abstractie het verst doorgevoerd, zo meende ook Moholy-Nagy. Niettemin vond hij dat in de films van Richter en Eggeling de beweging nog te veel werd opgeslokt door de vorm. Film zou zich moeten concentreren op beweging, maar 'Dass diese nicht ohne ein selbstgeschaffenes Formspiel als Bewegungsträger vorgehen kann, ist selbstverständlich.' Andere pogingen in deze richting waren volgens hem 'Tricktischarbeiten (Reklame)', experimenten van Ruttmann, en het experimentele kleurenorgel, de 'Clavilux' van Thomas Wilfred. In de toekomst zou echter beweging in de ruimte geproduceerd moeten worden zonder directe afhankelijkheid van vorm.

Van Doesburg herzag in 1923 zijn mening over de filmexperimenten van Richter en Eggeling: 'Het was een dwaling te meenen dat het f i l m v e l d identiek is met het v l a k en dat dien ten gevolge de beelding er eene in twee dimensies zou moeten zijn.' Niet het vlak maar het licht was het uitdrukingsmiddel. De grafische composities van Eggeling werden toch nog na elkaar geprojecteerd, zodat filmprojectie in wezen niet verschilde van tekenen. 'Bij nieuwe filmbeelding, zijn beweging en licht elementair. Het lichtveld is naar alle zijden onbegrensd. De beeldende uitdrukingsmogelijkheden liggen dus zoowel in tijd als in ruimte evenals bij de nieuwe architectuur en kunnen, indien tijds- en ruimtemomenten tot gelijkwaardige (evenwichtige) uitdrukking komen een nieuwe dimensie, zichtbaar maken. De beleving dezer nieuwe dimensie is de vordering, welke de nieuwe filmbeelding belangrijk maakt.' Deze 'vordering' was alleen mogelijk wanneer de kunstenaar werkte vanuit de primaire elementen van de filmtechniek: licht en beweging. Om

zich van deze primaire elementen bewust te worden moest men de onbegrensde mogelijkheden van het mechanisch filmmappaat begrijpen. 'Vrij van statiek en zwaartekracht kan de film een licht- en tijdarchitectuur realiseren welke voor ons modern levensgevoel bevredigend is'.

Dada en cinema in De Stijl

Dadaïsten dweepten met de shock-effecten van de hol- en smijfilms uit de vroege cinema, die waren overgenomen door de Amerikaanse slap-sticks.¹⁵⁸ De Russische futuristen hadden in 1913 met hun actie 'een klap in het gezicht van de goede smaak' de Franse komiek Max Linder tot hun held uitgeroepen.¹⁵⁹ Diens opvolger Charlie Chaplin werd door verschillende kunstenaars tot 'Dada-president' benoemd. Erwin Blumenfeld bedacht zelfs het woord 'Chaplinisme'. Vooral het onverstoorbare van 'Charlot' sprak aan, zoals Raoul Hausmann schreef: 'Waarom werkt Chaplin wel? Omdat Chaplin de tragedie of het komische voorstelt, niet literair, niet als motief. Chaplin is geen speler... Chaplin speelt als een acrobaat slechts met lichamelijke mogelijkheden... Omdat zijn gesticulatie het probleem van de ruimtevormgeving en de filmdoekbeweging door het lichaam oplost, is hij geen psycholoog maar één van de eerste physiologen.'¹⁶⁰ Slap-stick was overigens het enige filmgenre dat rond 1920 door de dadaïsten werd getolereerd. Zoals Thomas Elsaesser stelt in zijn essay 'Dada/Cinema?' - in navolging van Walter Benjamin - was een Dadamanifestatie een gebeurtenis die vergelijkbaar was met een vroege bioscoopvoorstelling. Door de 'verburgerlijking' en psychologisering van de film, film die door het filmbedrijf als kunst werd gepropageerd, verlangden de dadaïsten nostalgisch naar de oude 'cinema of attractions': de filmvoorstelling als een directe totaalervaring, anti-contemplatief en anti-psychologiserend, die bovendien eerder als een parodie dan een imitatie van de traditionele kunsten kon worden beschouwd.

In zijn hartstochtelijk pleidooi voor het hier en nu, contra het verleden, verklaarde de dadaïst Hausmann de film als de kunst van de nieuwe tijd bij uitstek: 'Unsere Kunst das ist schon heute der Film! Zugleich Vorgang, Plastik und Bild! [...] wir wollen uns von der geheimnisvollen Dimension, von unserem sechsten Sinn Bewegung umherschleudern und zerreißen lassen! [...] Wir lieben das Licht und seine Bewegung!!'¹⁶¹ Deze uitspraak uit zijn 'PRésentismus'-tractaat uit 1921, gepubliceerd in *De Stijl*, verheerlijkte de zinnenprikkende bioscoopervaring en richtte zich tegen het verstikkende Duitse burgerdom en het romantische individualisme. Hausmann liet bestaande films buiten beschouwing. Hij voorzag de film van een voorgeschiedenis in de schilderkunst, die begon met de uitvinding van het perspectief in de vijftiende eeuw en via de impressionisten en de futuristen zou culmineren in een 'elektrische, naturwissenschaftliche Malerei!!!'. Ook hij noemde de synesthetische klank-kleurexperimenten van de Amerikaan Thomas Wilfred als voorbeelden in de goede richting. Zijn ideaal was dat alle zintuigen tegelijkertijd geprikkeld zouden worden; de tastzin en de reuk ('haptismus' en 'odorismus') zouden, voorspelde hij, spoedig bij de experimenten worden betrokken.

Moholy-Nagy, die in 1920 in Berlijnse Dadakringen verkeerde, was er eveneens van overtuigd dat de zintuigen van de mens zoveel mogelijk ontwikkeld moesten worden om te kunnen functioneren in een nieuwe maatschappij.¹⁶² De 'Funktions-

apparate - die Zellen ebenso wie die kompliziertesten Organe -' waren onverzadigbaar en daarom zou er steeds behoefte zijn aan nieuwe kunsten en technieken. Moholy-Nagy onderscheidde in relatie tot de kunst en de vormgeving reproductieve en productieve middelen. Een belangrijke vraag was daarom, in hoeverre middelen die tot dan toe alleen reproductief werden gebruikt, ook productief konden worden aangewend. Grammofoon, fotografie en film leenden zich bij uitstek voor dergelijke experimenten, die antwoord moesten geven op de volgende vragen: 'Wozu dient dieser Apparat (Mittel)? Was ist das Wesen seiner Funktion? Sind wir fähig und hat es einen Wert, den Apparat so zu erweitern, dass er auch der Produktion dienstbar wird?'

In de toekomst moest alles anders, om te beginnen de relatie tussen mens en kunst. Kunst moest fysieker, confronterender worden, gericht op de directe ervaring. Kunst bracht de moderne mens in contact met zijn omgeving, in plaats van de uitvlucht die romantische kunstopvattingen nastreefden. Door film of door filmtechnieken als montage kreeg tijd concreet vorm in de wereld.

Van Doesburg en het Constructivisme

Volgens Elsaesser stelden de dadaïsten meer belang in de filmvoorstelling dan in de geprojecteerde film op zich. In een filmvoorstelling werd de paradox van de film aan den lijve ondervonden: alles was waar en echt maar tegelijkertijd slechts projectie. In Dada-voorstellingen werd niet alleen het negentiende-eeuwse realisme 'onttoverd', maar ook de psychologisch manipulerende speelfilm op de hak genomen.

Dada was niet tegen techniek, maar vooral tegen de ideologie die techniek voor haar representaties misbruikte.¹⁶³ Dada was voor een fysieke anti-mimetische ingreep, tegenover het esthetische en psychologische illusionisme van de verhalende schilderkunst en film. Na de sloopwerkzaamheden van Dada begonnen verschillende kunstenaars uit deze beweging utopieën te ontwikkelen, waarin film een rol speelde. Niet alle kunstenaars van de avant-garde kenden kunst zo'n belangrijke plaats toe in hun wereld van de toekomst als bijvoorbeeld Theo van Doesburg en Piet Mondriaan. Anderen legden hun prioriteit bij de politiek van een nieuwe maatschappij en zagen de kunst als een onderdeel hiervan. De Russische Revolutie van 1917 was voor velen het bewijs van het failliet van het oude Europa. Het sterkte verschillende kunstenaars, onder wie de suprematistische schilder Malevitch en Moholy-Nagy en Lissitsky, in hun utopische ideeën. Het constructivisme dat in de Sovjet-Unie ontstond, beschouwde de nieuwe kunst als collectief en als een onderdeel van het communisme zelf, zoals Moholy-Nagy verkondigde: 'Konstruktivismus ist der Sozialismus des Sehens'.¹⁶⁴

Theo van Doesburg en Kurt Schwitters, hadden echter weinig vertrouwen in een nieuwe maatschappij. Het communisme vonden ze net zo burgerlijk als het kapitalisme en de proletariër zou zelfs met zijn voorkeur voor imitatiekunst, waaronder de bioscoopfilm, de burgerlijke cultuur ondersteunen. In het 'Manifest Proletkult', gepubliceerd in *Merz*, formuleerden zij hun kunst van de toekomst als volgt: 'Die Kunst, wie wir sie wollen, die Kunst ist weder proletarisch noch bürgerlich, denn sie entwickelt Kräfte die stark genug sind, die ganze Kultur zu beeinflussen, statt durch soziale Verhältnisse sich beeinflussen zu lassen.'¹⁶⁵ Schwitters en Van

Doesburg kregen bijval van Eggeling en Hausmann die in hun 'Zweiten präsentistischen Deklaration' verklaarden: 'Unser Arbeitsgebiet ist weder die Proletkult der kommunistischen Partei, noch das Gebiet des l'art pour l'art'.¹⁶⁶ In 1923 herhaalde Van Doesburg zijn argumenten in *De Stijl*.¹⁶⁷ Hij noemde de overtuiging dat de kunst dankzij het communisme kon worden vernieuwd een dwaling. De proletariërs zouden door hun voorkeur voor oude uitdrukkingsvormen en hun 'onbegrijpelijke, ongerijmde afkeer' van de nieuwe kunst juist datgene in leven houden wat moderne kunstenaars bestreden. 'Zoo komt het, dat sentimentaliteit en dweperige vaagheid (romantiek), ondanks de sterke pogingen der radicale kunstenaars, deze te niet doen, altijd nog blijven voortleven, ja, zelfs opnieuw worden aangekweekt'.¹⁶⁸ Discussies over film als medium of als modernistische kunst zouden voortaan worden gekenmerkt door met elkaar in tegenspraak zijnde opvattingen over kunst, politiek en maatschappij.

De Stijl had buiten de avant-garde in het begin van de jaren twintig weinig invloed op het Nederlandse culturele leven. Het blad had maar een paar honderd abonnees. De Dada-tournee, een initiatief van Theo van Doesburg en zijn vriendin Nelly van Moorsel, kreeg daarentegen veel aandacht in de pers. In 1923 trok het stel met Kurt Schwitters en Vilmos Huszár door Nederland met Dada-soirées. Huszár trad op met zijn *Mechanische Dansfiguur*, maar films werden er niet vertoond. Tijdens de Amsterdamse voorstelling zat L.J. Jordaan, die zijn loopbaan als filmcriticus net begonnen was, in de zaal en bij hem had het 'épater le bourgeois' zeker succes. Jordaan was dol op Chaplin, maar van Dada moest hij niets hebben. 'Snorkende nonsens' was zijn oordeel, en de vraag 'Wat is Dada?' beantwoordde hij met: 'boerenbedrog [...] doodordinaire geldklopperij [...] een vernedering voor de aanwezigen'.¹⁶⁹ Het had hem vooral verbaasd dat publiek op verzoek 'loeide' en 'miauwde'. Wat er op het toneel gebeurde deed hij met een enkele zin af: Schwitters sprak wartaal en Huszárs *Mechanische Dansfiguur* was 'Het tooneel met het rare poppetje' - zoals het onderschrift bij de foto meldt. Een verband tussen deze bewegende schilderkunst en film ontging hem ten enenmale. Vier jaar later zou Jordaan de *Nederlandsche Filmliga* helpen oprichten, en in het blad *Filmliga* veelvuldig ten eigen bate met de term 'avant-garde' schermen. Zo vooroplopend was hijzelf in het begin van de jaren twintig nog niet.

Nederland in internationale context

Van Doesburgs verslag van de *Keystone*-film is een prachtig voorbeeld van culturele receptie, zoals Yuri Tsivian de actieve en creatieve respons op film noemt, en waarvan hij veel vroege voorbeelden geeft uit de Russische literatuur. Het lange gedicht *Bezette stad* van de Vlaamse dichter Paul van Ostayen uit 1921, gecompileerd uit filmtitels en beschrijvingen van filmervaringen, is een voorbeeld uit de Nederlandse literatuur, dat uitvoerig werd geanalyseerd door Jef Bogman.¹⁷⁰

De filmtheorie in *De Stijl* is vooral beïnvloed door Duitse kunstenaars. Franse filmtheorieën bleven buiten beschouwing. Alle modernistische filmkunsttheorieën hadden echter met elkaar gemeen dat zij de werkelijkheidsillusie, een dominante factor in het overgrote deel van de bioscoopfilms, afwezen. Binnen Europa bezaten Berlijn en Parijs de meeste bioscopen per vierkante kilometer, en verreweg de meest bloeiende filmcultuur. In Duitsland vormden de theoretici van de abstracte film een

kleine minderheid van het totaal aantal schrijvers over film.

Grote Duitse kranten namen tot het begin van de jaren twintig evenwel geen filmbesprekingen op.¹⁷¹ Ook daar overheerste conservatieve afwijzing het debat. Oswald Spengler met zijn *Untergang des Abendlandes* uit 1918 stond in zijn cultuurpessimisme geenszins alleen in Duitsland. Evenals de Nederlandse bioscoopbestrijders plaatsten de *Kino-Reformbewegung* en de conservatieve critici de film als metafoor voor mechanisatie en het moderne stadsleven tegenover het 'goede' traditionele, van handarbeid tot platteland. In de 'Grossstadt-Lyrik' van de expressionisten werd de stad als problematisch afgeschilderd, waarin 'Kino, Expressionismus, Theosophie, Boxkämpfe, Niggertänze, Poker und Rennwetten' en andere decadente verschijnselen gedijden.¹⁷²

Duitse auteurs die buiten het film- en bioscoopbedrijf over film schreven waren meer cultuur-sociologisch geïnteresseerd dan kunsttheoretisch. Zij wierpen zich op als beschermers van het cultureel erfgoed dat verdedigd moest worden tegen moderne technologie en amusement, evenals hun Nederlandse geestverwanten zoals Kohnstamm en De Graaf. Hun aandacht ging vooral uit naar het effect van film op de toeschouwer, en niet zozeer naar de film zelf. Deze werd vergeleken met andere kunstvormen, met name met toneel en literatuur, of zoals Rudolf Leonard stelt in de vertaling van Sabine Hake: 'it is a literary genre that belongs to the visual arts'.¹⁷³ Duitse literatoren waren, in tegenstelling tot Franse, wel genegen de film in te kapselen als een nieuwe vorm van literatuur, als een potentiële kunstvorm binnen een bestaand systeem. Zij vestigden hun hoop op de visionaire kwaliteiten van de regisseur als kunstenaar en de film als Gesamtkunstwerk. Duitse schrijvers ontkenen, volgens Hake, de ware kracht van de film door hem volgens criteria uit andere kunsten te willen classificeren.

De filmacteur Paul Wegener had wel oog voor de technische en filmische mogelijkheden: hij meende dat de kracht van film vooral lag in het fantastische, dat met behulp van camera en filmtrucage kon worden gerealiseerd. Van een zuiver filmtheoretische benadering was over het algemeen echter geen sprake. Die bestond wel bij de hierboven besproken avant-gardefilms Viking Eggeling, Hans Richter en Walter Ruttmann. Zij gaven lezingen in kleine kring en hielden zich buiten de discussies over filmesthetiek in de filmkritiek, zoals Hake constateerde: 'Indeed, there could not have been a greater difference than between the academic writings on film aesthetics and the statements issued by the proponents of the so-called abstract film.'¹⁷⁴ De publiciteitsmachine van de UFA (die vanaf 1917 synoniem was voor de Duitse filmindustrie), schoof de kunstfilms van Robert Wiene, Fritz Lang, E.A. Dupont en F.W. Murnau naar voren. In deze filmkunst was de Duitse avant-garde noch de Nederlandse geïnteresseerd.

In de eerste jaren na de oorlog steeg het aantal Duitse publicaties in de vakpers over film als kunst significant. De *Film-Kurier* verscheen dagelijks sinds 1919 en nam bijdragen op van belangrijke schrijvers zoals Willy Haas, Lotte Eisner, Hans Feld en Béla Balázs die theoretiseerden over film als kunst. De *Film-Kurier* was ook bij de Nederlandse vakpers bekend.

In Frankrijk werd sinds het einde van de oorlog de film als kunst eveneens het belangrijkste thema in discussies over film. Richard Abel noemt zelfs de verschuiving van de aandacht van wetenschappelijke en educatieve films naar de film als kunst, de radicaalste verandering in het Franse debat.¹⁷⁵ Franse schrijvers waaron-

der Henri Diamant-Berger, Emile Vuillermoz en Louis Delluc probeerden de film-specifieke eigenschappen van Franse en Amerikaanse films te analyseren. Ook in Frankrijk bestond verzet tegen film en bioscoop. Vooral literaire critici keerden zich fel tegen de idee van film als kunst en verklaarden, evenals hun collega's in Nederland, dat film essentiële eigenschappen (met name het woord) miste om een kunst te kunnen worden. Het merendeel zag in film niet meer dan een mechanische reproductie van de werkelijkheid, die geest en smaak bedierf.

Daarentegen werd film in Frankrijk verdedigd door gezaghebbende kunstenaars en critici zoals de dichter Apollinaire en de schrijfster Colette. De gerenommeerde muziekcriticus Emile Vuillermoz onderwierp de film eveneens aan zijn kritische maatstaven. Volgens hem hadden critici de taak om de film tegen zichzelf te beschermen. Filmkunst was bestemd voor een kunstminnend publiek en aan de massa niet besteed. Films waren nog geen kunstwerken, maar zouden het kunnen worden wanneer het (Franse) filmbedrijf zou verbeteren. In 1918 lanceerde Vuillermoz een plan tot oprichting van een besloten filmclub. De schrijver Louis Delluc ging veel liever naar de achteraf-bioscopen in de Parijse volkswijken, omdat volgens hem het publiek daar het scherpste oog voor de kwaliteiten van film zou hebben. Onbevooroordeeld leverde de toeschouwers zich hier over aan de internationale filmkunst en genoten vooral met volle teugen van Amerikaanse drama's en comedies.¹⁷⁶

Deze Franse schrijvers accepteerden de film als een nieuwe kunstvorm met een grote toekomst. Vòòr de oorlog schreef men over de overeenkomsten en verschillen tussen film en de andere kunsten, tijdens en daarna ontstond belangstelling voor de unieke, filmische eigenschappen. De opvattingen hierover konden sterk uiteenlopen. Film werd door veel schrijvers vergeleken met muziek: film als muzikale compositie, of de combinatie van film en muziek, waren geliefde onderwerpen. Vuillermoz schreef over het 'visuele ritme' in Griffiths *INTOLERANCE* en over 'symphonieën van licht' in de films van Gance. Tevens zag hij in film mogelijkheden voor een nieuwe symbolistische kunst. Filmtechniek maakte het mogelijk het subjectieve, het gevoelsleven van een personage weer te geven. Met filmische middelen kon zowel een innerlijke als een uiterlijke realiteit worden getoond, waarin herinnering, droom en fantasie door elkaar liepen. In dit verband verwees Vuillermoz naar films van Antoine (*LES FRÈRES CORSES*) en de film die de eerste prijs op de Internationale Kinotentoonstelling te Amsterdam had gewonnen, *LA DIXIÈME SYMPHONIE* (Abel Gance, 1918).

Met zijn visie stond Vuillermoz tegenover voorstanders van de beschrijvende film, die juist het zichtbare en tastbare waardeerden in plaats van het geestelijke of symbolische. Deze film zou de nadruk leggen op de ruimtelijke compositie en de *mise-en-scène* door middel van cameraopstellingen. Als ideaal werd voorgesteld opnamen van de werkelijkheid, zonder 'verhaal' of ingreep van de auteur, die door de aard van het medium zou worden getransformeerd. Van deze filmkunst was Louis Delluc de meest hartstochtelijke pleitbezorger.¹⁷⁷ Hij zag hierin een waardige opvolger van het impressionisme in de Franse schilderkunst, een filmisch impressionisme, waarbij de camera landschappen 'eerlijk' opnam en doorgaf, iets dat bijvoorbeeld een belangrijke gegeven was in westerns. Delluc noemde zijn concept *photogénie*. Abel verklaart het begrip *photogénie* als volgt: 'It assumed that the 'real' (the factual, the natural) was the basis of filmrepresentation and signification. But it also assumed that the 'real' was transformed by the camera/screen, which, without

eliminating that 'realness', changed into something radically new.'¹⁷⁸ Film liet automatisch gewone dingen zien op een manier zoals ze nog nooit gezien waren. Deze speciale transformerende eigenschap zou film volgens Delluc gemeen hebben met moderne schilderkunst en poëzie. Scènes uit een fabriek in Roussels *L'AME DU BRONZE* (1918) associeerde hij bijvoorbeeld met poëzie van Baudelaire. Amerikaanse films (Chaplin, westerns van William S. Hart en serie-films met Pearl White) met close-ups en andere fragmentaties van de werkelijkheid vergeleek hij met de collages van Picasso, Braque en Gris.¹⁷⁹ De fotografie moest die transformerende eigenschap ontberen, want daarin werd de werkelijkheid alleen mechanisch weergegeven, zonder beweging.

Ideeën over film als kunst werden in Frankrijk wijd verspreid: schrijvers publiceerden in grote kranten zoals Vuillermoz in *Le Temps* of in tijdschriften die geheel aan film waren gewijd, zoals Diamant-Berger in *Le Cinema* en Delluc in *Cinéma et Cie*. Laatstgenoemden schreven tevens in *Le Film*, een blad vrijwel geheel gewijd aan Franse film. Bovendien gingen de Franse schrijvers met elkaar in discussie. De schrijvers die het opnemen voor de film als kunst, hoezeer zij ook van mening verschilden, behoorden tot dezelfde kring, hetzelfde milieu waarin de avant-garde-kunstenaars zich bewogen.

In de filmproducerende landen Duitsland en Frankrijk werden debatten over film als kunst beheerst door een nationalistisch perspectief. Werd vóór de oorlog film juist algemeen geprezen vanwege zijn internationale karakter, tijdens en na de oorlog richtte men zich vooral op de eigen filmproductie en zette deze af tegen de Amerikaanse hegemonie. De Nederlandse meningsvorming had een ander karakter: de eigen filmindustrie werd nauwelijks serieus genomen en de Amerikaanse film werd nog nauwelijks als een bedreiging ervaren. Zowel de vakbladen van het bioscoopbedrijf als de avant-gardist Theo van Doesburg in *De Stijl* namen gretig kennis van Duitse ideeën over film als kunst. Zoals gezegd gold dat niet voor de Franse theorieën.

Conclusie: 'Like ships that pass in the night'

Tijdens de hier besproken periode werden film en bioscoop in Nederland als populair fenomeen in bredere kring geaccepteerd, zij het vaak schoorvoetend. Dat de overheid film serieus begon te nemen blijkt uit de installatie van een regeringscommissie, ingesteld om de schadelijke invloed van de bioscoop op de bevolking te onderzoeken. Hoewel de Bioscoopwet pas in 1926 zou worden aangenomen, werden velen door de voorbereidende wetsvoorstellen gedwongen om zich uit te spreken over het verschijnsel. Omdat in de opdracht van de commissie het 'gebrek aan aesthetisch gehalte van bioscoopvoorstellingen' als reden werd genoemd voor het onderzoek naar het bioscoopgevaar, kwam de vraag 'is film kunst of kan film kunst worden' centraal te staan in het debat.

Inhoudelijke discussies over de waarde van kunst en dus ook over film als kunst bleven in Nederland beperkt tot de kring van geestverwanten. Anders dan in Frankrijk en Duitsland ging men met elkaar niet in debat over films. Versterkt door de verzuiling, leidde de geïnstitutionaliseerde subjectiviteit in Nederland alleen tot een breed debat over de wettelijke status van de bioscoop. Zelfs over de criteria

voor filmkeuring konden de partijen het niet eens worden, vanwege een fundamenteel verschil in opvatting. Iedere schrijver relateerde film of bioscoop aan weer een ander probleem: de angst voor zedenverwildering, mechanisatie en democratie, het onderwijs, het smaakbederf of de voorkeuren voor conventionele of nieuwe kunst. Conservatieve schrijvers met conventionele ideeën over kunst, gooiden de bioscoop op één hoop met de abstracte kunst van de avant-garde. In hun ogen waren zowel film als abstracte kunst kille, ziellose en oppervlakkige uitingen van de goddeloze moderne tijd.

De grote pers wantrouwde de commerciële film-als-kunst-strategie en negeerde de schrijvers over film als kunst in de vakpers, de populaire filmbladen en *De Kunst*. Pleidooien voor professionele filmkritiek werden niet ter harte genomen. Vooralsnog was het in Nederland 'not done' om op serieuze wijze positief over film te schrijven. Degenen die het wel probeerden excuseerden zich op voorhand. De hoeders van kunst en cultuur hielden, om met Bourdieu te spreken, de film en bioscoop buiten hun terrein. Het botte misbruik, in de ogen van de culturele elite, van de term kunst door de vakpers en reclame had zelfs een averechts effect. De populaire film bedreigde niet alleen de goede zeden en de openbare orde, zoals aanvankelijk werd gevreesd, maar tastte nu ook het vermogen om van kunst te genieten en de kunst zelf aan. Om aan te tonen dat film de waarneming en ervaring van alles wat 'echt' was verstoorde, werd het filmproces geanalyseerd. De Graaf zette de film tegenover de kunst door de filmtechniek te typeren als 'de mechanische herhaling van het tijdelijke' en de kunst een door hand en hoofd vervaardigde 'synthese van het tijdelijke in het eeuwige'. Kohnstamm wees eveneens de film af als kunst, doch niet vanwege de techniek, maar vanwege het verschil in perceptie door de toeschouwer. Film was zo snel dat de toeschouwer hem alleen passief kon ondergaan. Volgens Kohnstamm was een voorwaarde voor kunstgenot juist actieve verwerking, een activiteit die ook nodig was om te kunnen leren. Bovendien waren de persoonlijkheid van de kunstenaar en zijn omvorming van de werkelijkheid essentieel in het creatieve proces, terwijl film slechts natuurgetrouw zou moeten reproduceren. Ingrijpen in het 'natuurlijke' tempo, bijvoorbeeld van de plantengroei, was uit den boze. Men zou met betrekking tot de geschriften van De Graaf en Kohnstamm van een metatheorie kunnen spreken, een apparatustheorie avant-la-lettre.¹⁸⁰

Dergelijke kunstopvattingen hadden niets te maken met avant-gardistische filmtheorieën, zoals de abstracte filmbeelding, die in Nederland werden gepubliceerd door Theo van Doesburg en andere kunstenaars rond *De Stijl*. Als film liefhebber deed Van Doesburg niets anders dan actief omvormen of 'doorbeelden' van het gebodene en in tegenstelling tot Kohnstamm en De Graaf rekende hij de filmtechniek wel degelijk tot het domein van de kunst. Filmtechniek had juist de factor tijd toegevoegd aan de nieuwe beeldmiddelen. Moderne kunst was in principe conceptueel en de intentie van de kunstenaar kon zelfs beter langs mechanische weg worden gerealiseerd, zonder de onnauwkeurigheden die in handwerk onvermijdelijk waren. In de bestaande vorm beschouwde Van Doesburg film als zuivere reproductie en daarom als conservatief, een mening die hij deelde met Duitse avant-gardekunstenaars. Hij bestempelde de speelfilm als uiting van een verouderde ideologie (weergave van de werkelijkheid) en hiervoor had hij vanuit kunsttheoretisch oogpunt dan ook geen belangstelling. Van Doesburgs ideaal was een abstracte moderne filmkunst die zich aan iedere weergave van de werkelijkheid (het sujet) had ontworsteld door de interventie van een moderne kunstenaar. Zijn

negatieve opvattingen over de filmopname als zuivere reproductie van de werkelijkheid en over het essentiële belang van de kunstenaar - die hij deelde met Kohnstamm en De Graaf -, verschilden fundamenteel van die van de Franse theoretici. Volgens Louis Delluc transformeerde de filmtechniek automatisch de werkelijkheid, hij beschouwde daarom Amerikaanse films als moderne kunst en verdedigde deze tegen de aanvallen van conservatieve literaire critici. Volgens het concept *photogénie* bood de gefilmde weergave van de werkelijkheid iets geheel nieuws en niet slechts een reproductie.

De commerciële filmkunst die het uitdijende bioscoopbedrijf en de schrijvers in de Nederlandse vakpers voor ogen stond was van een geheel andere orde. In de gerenoveerde bioscooptheaters werd alles gedaan om de film een respectabel aanzien te verlenen en werd de nadruk meer op traditie gelegd dan op vernieuwing. De schrijvers in de vakpers relateerden film steevast met kunststijlen en stromingen uit het Europese verleden die door Dada en *De Stijl* juist werden verafschuld: de naturalistische roman, het romantische toneel of het symbolisme met zijn *femmes fatales*. Dit werd destijds ook gesignaleerd door Max van Wesel in *De Filmwereld*: volgens hem liep de film minstens tien jaar achter op de 'literaire stromingen'. Doch gezien het korte bestaan van de filmkunst was dit niettemin een hele prestatie.¹⁸¹ Een decennium na de introductie van het expressionisme in de schilderkunst, was voor velen *DAS CABINET DES DR. CALIGARI* het summum van moderniteit. Filmbesprekingen gingen vooral in op het herkenbare, dat men kende uit andere kunstvormen: het verhaal, de decors, de kostuums, de enscenering en de fotografie. Moderne richtingen in de kunst wees men af en filmspecifieke technische aspecten die werkelijk nieuw waren zoals camerastandpunten, camerabewegingen, close-ups, montage, virages, werden nauwelijks genoemd. De oppervlakkige filmkunststopvattingen in bioscoopkringen waren weliswaar ouderwets, maar het geloof in een zakelijk exploiteerbare moderne technologische kunstvorm was zeer modern. Juist daarom vertegenwoordigde film, die meer en meer een synoniem werd voor Amerika, over het algemeen het tegendeel van kunst. De films die door vakpers en publiek als een kunstwerk werden geprezen, zijn wel de films die ook door filmcritici en -historici als meesterwerken van filmkunst zouden worden gecanoniseerd: *LA DIXIÈME SYMPHONIE* van Abel Gance, kreeg de eerste prijs op de *IKT*, *INTOLERANCE* en *DAS CABINET DES DR. CALIGARI* draaiden weken achtereen met veel succes en werden vele malen geprolongeerd, Chaplinfilms veroorzaakten overal een ware rage.¹⁸² Graag had ook het Nederlandse bioscoopbedrijf vanwege deze films waardering gekregen van de culturele elite en autoriteiten. Dit gebeurde niet: het haalde keer op keer bakzeil omdat het de taal en de cultuur waar het zich bij wilde aansluiten niet begreep. Voor de conventioneelen was het commerciële en amusementskarakter van de film onverenigbaar met kunst, voor de modernisten de achterhaalde representaties van de werkelijkheid en hun verleidelijke illusie.

Na 1920 staakte het bedrijf haar pogingen om de film als kunst erkend te zien. De voornaamste oorzaak was de verschuiving van het zwaartepunt van de filmindustrie van Europa naar Amerika. Film als amusement deed het publiek nog meer toenemen: bioscooppaleizen als het Tuschinski-theater in Amsterdam, het Astatheater in den Haag en Luxor in Rotterdam bewezen het succes van de bioscoop, dat het kon stellen zonder officiële erkenning van hogehand of bespreking op de kunstpagina's van de respectabele kranten. Wolf schreef over het grote publiek in *De Kunst* naar aanleiding van het succes van de eerste Tarzanfilm: 'Als het aan de uren

van arbeid, die het harde leven eischt, is ontvloden, wil het zich vermeien in andere werelden dan waarin de dagelijksche sleurgang het verplicht te verwijlen, opdat het zijn fantastische gevoelens kan laten uitgaan naar vreemde sferen van onbegrensde mogelijkheid.¹⁸³ Kohnstamm zag het goed: er bestond een veel grotere behoefte aan ontspanning dan aan de inspanning die het genieten van kunst vereist. Dat wil echter nog niet zeggen dat van film niet met inspanning als kunst genoten kon worden.

De bioscoopexploitanten hadden gelijk: de wereld was veranderd. Theo van Doesburg was daarvan eveneens overtuigd, evenals de bioscoopbestrijders. Als autoriteiten trachtten zij vanuit verschillende achtergronden de modernisering het hoofd te bieden. Door de Eerste Wereldoorlog was Europa danig veranderd, voor veel Franse en Duitse intellectuelen was de kunst bijvoorbeeld failliet: film was een nieuw medium maar geen kunst. In Nederland scheen men nog niet zo goed door te hebben hoe ingrijpend de veranderingen waren: evenals de oorlog zelf leken de grote gevolgen daarna ook nauwelijks door te dringen. Amerika, 'de nieuwe wereld' was in Nederland nog ver weg en werd daarom nauwelijks serieus genomen. Het grote vertrouwen in een internationale Europese filmkunst na de oorlog was in dit opzicht veelzeggend.

Kunst en Amusement, 1923-1926

'Een "filmwetenschap" bestaat niet. De tot nu toe opgeworpen stellingen spreken elkaar nog te veel tegen en zijn te onsamenvattend, dat een vaste film-aesthetica reeds aanwezig zou zijn.' De Rolprent, 1925.¹

De Nederlandse film had een mooie toekomst achter zich. Voor de betrokkenen bij het Nederlandse bioscoopbedrijf was het begin jaren twintig duidelijk dat ze op veranderingen slechts konden reageren, maar deze niet konden sturen. De films in de bioscopen waren nagenoeg allemaal geïmporteerd, maar ze werden gepresenteerd in programma's die werden vormgegeven door de Nederlandse bioscoopexploitanten. Bij gebrek aan een belangrijke filmindustrie vormden zij de meest invloedrijke beroepsgroep binnen het Nederlandse film- en bioscoopbedrijf. Begin jaren twintig veranderden zij van tactiek: amusement was de hoofdzaak geworden, als film daarnaast ook nog kunstzinnige waarde had, des te beter.

In deze situatie diende een nieuwe generatie schrijvers over film zich aan. Van de film als kunst werd in verschillende dag- en weekbladen opnieuw een punt van discussie gemaakt. Had voor de betrokkenen bij het bioscoopbedrijf kunst altijd in het verlengde van amusement gelegen, in het perspectief van de nieuwe critici sloten kunst en amusement elkaar uit. De bestrijders van de bioscoop deelden, zoals eerder is gezegd, de mening van de laatsten maar konden in de film geen kunst ontdekken. Zij zagen louter een bedreiging voor de kunst.

Film en bioscoop stonden voor moderniteit, gekenmerkt door 'Amerikanisme', democratie, nivellering, mechanisering, standaardisering en massificatie, die afhankelijk van de invalshoek van de beschouwer negatief of positief gewaardeerd werden. Het algemene debat over kunst werd gekenmerkt door de tegenstelling traditioneel versus modern. Voor de film kwam daar als complicerende factor bij dat hij zijn opmars van onderaf was begonnen. De dure superproducties, die het film- en bioscoopbedrijf als kunstfilm aanprezen, werden door de nieuwe critici niet als kunst geaccepteerd. Zij concentreerden zich op een uiterst gering percentage van het totale filmaanbod. Intussen zag het grote publiek in bioscoopbezoek voornamelijk een uitje en vroeg zich daarbij niet af of een film kunst was. Het bestendigde het commerciële succes van de film als amusement.

In dit hoofdstuk schets ik een 'tableau de la troupe' van de nieuwe generatie, dat tezamen met die van de cultuurpessimisten en cultuuroptimisten een drieluik vormt. Deze nieuwe critici zijn eerder bestudeerd in het kader van onderzoek naar het ontstaan van de Nederlandse filmkritiek,² de Nederlandsche Filmliga,³ de filmkeuring, het filmbeleid in de verschillende zuilen⁴ en 'anti-Amerikanisme'.⁵ De film- en bioscoopcultuur waartegen zij zich afzetten bleef daarbij onderbelicht, zodat hun ideeën nauwelijks in hun specifieke context werden geanalyseerd. De nieuwe critici kregen zo een glansrol in de Nederlandse filmgeschiedschrijving. De voortdurende herhaling van hun opvattingen leidde er toe dat deze als norm gingen gelden.⁶ Inmiddels zijn in de filmwetenschappen andere inzichten gaan domineren en heeft in de filmgeschiedschrijving een nieuwe visie de aandacht sterk op de vroege film gevestigd. De uitsluitende aandacht

voor het uitzonderlijke is verdwenen. Ook de norm waartegen dit uitzonderlijke afstak staat in de belangstelling. Dit hoofdstuk wil in aansluiting daarbij in de Nederlandse ontwikkelingen inzicht verschaffen door de opvattingen die werden geuit in verband te brengen met de films, de voorstellingen in de bioscoop en de contemporaine kunstopvattingen. De Nederlandse situatie wordt vervolgens vergeleken met die in de ons omringende landen.

AMEROPA: Amerikaanse speelfilms en Europese kunstfilms in Nederland

'Reeds naar de veranderde theater-inrichting ware een geschiedenis van den toenemenden beteekenisomvang der bioscoop in het sociale leven te schrijven', schreef filmpionier Willy Mullens in 1924 in het eerste nummer van *Spel en Dans*.⁷ Op dat moment was de bioscoop de belangrijkste uitgaansgelegenheid, niet zo hoog gewaardeerd als de schouwburg of de concertzaal wellicht, maar wel veel vaker bezocht. De katholieke schrijver Albert Kuyle beschreef de toegenomen dichtheid van bioscopen als volgt: 'Hebben onze groote steden de bioscooptheaters bij tientallen, meerdere in één straat, ze zijn ook doorgedrongen tot in de verste uithoeken van het platteland.'⁸

De stormachtige groei van het bedrijf was echter in het midden van de jaren twintig ten einde. In de vakpers werd geklaagd over 'malaise' in de bioscoop. Had het bioscoopbedrijf voorheen moeite om de groei bij te benen, in de nieuwe situatie moest het zich vooral leren handhaven. De hoofdfilm was de grootste aandachtstrekker, al dan niet nadrukkelijk verbonden met de namen van hoofdrolspelers. In grote advertenties in de kranten en op affiches, die een hele bioscoopgevel konden beslaan, werden de titels aangekondigd. Met hun bijwerk creëerden de bioscopen een zekere reputatie en bekendheid bij het publiek. Het was geen zeldzaamheid dat het programma vòòr de pauze anderhalf uur duurde, gevuld met gefilmde sportwedstrijden en comedies, die in een ingezonden brief in *Het Vaderland* uit 1924, vervelend, weerzinwekkend en 'voor een beschaafd publiek ongenietbaar' werden genoemd.⁹

De bioscopen onderscheidden zich zoals voorheen van elkaar door een luxe of juist sobere inrichting, hogere of lagere entree-prijzen, muzikale begeleiding door groot orkest of slechts enkele muzikanten. Een avond in Tuschinski was een heel andere ervaring dan een bezoek aan een buurtbioscoop of aan een bioscoop in een kleine plaats ergens in Nederland. Karel Dibbets stelde in zijn proefschrift dat de zwijgende film een halffabrikaat was omdat de presentatie van een zwijgende film mede werd bepaald door de entourage die de bioscoop toevoegde, in tegenstelling tot die van de geluidsfilm waarbij muziek en gesproken woord in de studio vervaardigd werden.¹⁰ Jan Blokker hekelde die constatering alsof Dibbets hiermee zou bedoelen dat de makers 'carrosserieën zonder motor' hadden vervaardigd, en hij verdedigde de klassieke meesterwerken van de zwijgende film.¹¹ Dibbets doelde echter geenszins op een verschil in kwaliteit maar wees terecht op een verschuiving in de taakverdeling tussen producent en exploitant. Na de introductie van de geluidsfilm konden bioscoopexploitanten minder invloed uitoefenen op een voorstelling. In Nederland kwam dat neer op de betuiging van de meest gezichtbepalende groep binnen de filmcultuur.

In de jaren twintig was deze ontwikkeling echter nog niet aan de orde en pak-

ten de exploitanten flink uit. De in het vorige hoofdstuk beschreven praktijken werden gecontinueerd en uitgebreid. Behalve film werden in veel bioscopen nog steeds variété-acts opgevoerd. Komieken zoals Louis Davids, Lou Bandy en Kees Pruis, die later door de radio landelijke bekendheid zouden krijgen, vonden in de bioscoop een grote werkgever. Vaak werd er 'passend bijwerk' geprogrammeerd: een Spaanse heldentenor bijvoorbeeld, voorafgaand aan *THE SPANISH DANCER* (1923) met Pola Negri.¹² Niet alleen stemden de exploitanten hun bijwerk af op de hoofdfilms, zij waren zich als geen ander bewust van de specifieke voorkeuren van het publiek dat hun theaters bezocht. Historisch onderzoek naar regionale bioscoopvoorstellingen, ge  nitieseerd door de universiteiten van Utrecht, Amsterdam en Leiden, biedt een rijk geschakeerd overzicht van de creatieve bijdrage van exploitanten in de voorstellingen.¹³ De nieuwe critici die het om de films te doen was hadden niet veel op met de extra attracties die de bioscoopexploitanten aan hun voorstellingen toevoegden. 'De rolprent heeft 'n te groote toekomst om haar niet zoo spoedig mogelijk te onttrekken aan 't gezelschap van zeurende levenslieders, misselijke society-dansers en zelfingenomen conferenciers', schreef Jordaan in 1925.¹⁴

De critici, en in hun voetspoor de meeste filmtheoretici en filmhistorici, concentreerden zich uitsluitend op de films die ze defini  erden als autonome kunstwerken. Het wisselvallige aandeel van de lokale bioscoopexploitant bleef buiten beschouwing in de filmkritiek als kunstkritiek. De beschrijving van een film als autonoom kunstwerk ontstond halverwege de jaren twintig bij een kleine groep filmmakers en filmcritici en werd lange tijd als vanzelfsprekend beschouwd. De verschillende kopieën van teruggevonden vroege films in archieven en contemporaine getuigenissen van voorstellingen stellen de opvatting van de zwi  gende film als autonoom kunstwerk tegenwoordig ter discussie.¹⁵

De meeste publicaties in de grote pers over film beperken zich tot de film in het algemeen en tot de filmvoorstellingen in de twee grootste theaters van Amsterdam alwaar nieuwe films meestal in première gingen: het Theater Tuschinski en het Rembrandt theater. Hoewel zij in het kader van het onderzoek representatief zijn, is daarmee niet gezegd dat ze dat voor de Nederlandse bioscoopcultuur ook waren.

Theater Tuschinski en het Rembrandt-theater

Abraham Tuschinski was dol op Amerika en alles wat er vandaan kwam. Uit Polen onderweg naar de Verenigde Staten, was hij in 1904 blijven hangen in Rotterdam en in latere jaren deed hij zijn best zijn Amerikaanse droom in Nederland te verwezenlijken. Tuschinski programmeerde vooral Amerikaanse films uit de grote studio's zoals Famous Player-Lasky, Paramount, MGM, Fox en United Artists. Theater Tuschinski was een begrip en andere Nederlandse bioscopen imiteerden zijn stijl en aanpak op kleinere schaal. Hijzelf volgde op zijn beurt het voorbeeld van de barokke luxe-paleizen van Balaban & Katz, die vanaf 1917 in Amerikaanse steden verrezen.¹⁶ Ook publiciteitsstunts zoals galavoorstellingen, filmbals en ontvangsten van filmsterren hoorden bij zijn filosofie van deftig amusement.¹⁷

Theater Tuschinski bood dagelijks een matinee en   n avondvoorstelling. De

programma's wisselden elke week en werden slechts bij hoge uitzondering geprolonged. De films uit het bijprogramma werden begeleid door het Wurlitzer-orgel en de hoofdfilm door het orkest van Max Tak. Het bijprogramma bestond uit verschillende losse onderdelen zoals korte films en 'levende' acts. Het filmaandeel werd bij voorkeur gevormd door een korte (2-acter) comedy met Amerikaanse komieken, zoals Harold Lloyd, Harry Langdon, Buster Keaton, Monty Banks, Mac Sennett en Lloyd Hamilton¹⁸, een journaal (vaak eveneens van Amerikaanse origine met vooral veel sportnieuws), een modeshow en reclamefilm of lichtbeeldprojecties. Na dit voorprogramma volgde een pauze waarin het publiek zich kon vertreden in de luxe wandelgangen en foyer. Daarna kwam de hoofdfilm.

Een speciale attractie van Tuschinski was de zogenaamde proloog, die zijn bloeiperiode beleefde halverwege de jaren twintig. De proloog was een kort maar indrukwekkend spektakel met muziek en dans, speciaal geënceneerd rond het thema van de film die erop volgde, vergelijkbaar met de proloog van een revue. Hij werd alleen als groot evenement georganiseerd, meestal in de weken rond Kerst en Pasen. Zo werden de kassuccessen HANNELE'S HIMMELFAHRT in 1922 en KISMET in 1923 ingeleid door een proloog. De kerstfilm BARBED WIRE uit 1927 met Pola Negri werd voorafgegaan door 'De roepstem der volkeren', waaraan maar liefst 125 mensen meewerkten. Zij verbeeldde 'apocalyptische visioenen' uit de loopgraven van de Eerste Wereldoorlog met spectaculaire lichteffecten en rook, naar een idee van Tuschinski zelf.¹⁹ De proloog hield stand tot de komst van de geluidsfilm en was bij uitstek zo'n programma-onderdeel waarmee een theater zich profileerde. Hij paste in ieder geval bijzonder goed bij Tuschinski's lijfspreuk: 'Bij Tuschinski ben je uit!'.

Het Rembrandttheater, op een steenworp afstand van het Theater Tuschinski en tevens diens grootste concurrent, profileerde zich met het motto 'film is kunst'. Dit adagium werd gepropageerd door de belangrijkste leverancier van het Rembrandttheater, de UFA, Duitslands grootste filmstudio. Bij belangrijke premières van kunstfilms van de UFA nodigde de directie de leden van de kunstenaarsverenigingen Arti et Amicitiae en St. Lucas uit, bijvoorbeeld voor een speciale voorstelling van DE KRONIEK VAN GRIESHUUS (Lupu Pick) in 1924. In maart 1925 organiseerde het Rembrandttheater een speciale UFA-Maand, waarin de beste UFA-films zoals DER LETZTE MANN (Murnau, 1924) werden vertoond. Ook het Rembrandttheater maakte werk van een passende entourage: DANTE'S INFERNO (H. Otto) werd in 1925 ingeleid door de Dantekenner Poelhekke, en Willem Royaards droeg in hetzelfde jaar als inleiding bij JAVA de episode over Saïdja en Adinda voor uit Multatuli's *Max Havelaar*.²⁰ Deze ijver van de bioscoopexploitant viel niet altijd even goed bij het publiek, dat Willem Royaards uitlachte tijdens zijn voordracht, zoals de filmcriticus A. van Domburg schamper opmerkte.²¹

De grote theaters deden zo dus hun uiterste best om het programma meer cachet te geven. Vol trots werd gemeld dat Prins Hendrik en prinses Juliana DIE NIBELUNGEN in het Astatheater te Den Haag bezochten.²² Zeker in het geval van deze theaters ging het publiek meer naar een specifieke bioscoop dan naar een bepaalde film.

De films die in de bioscopen vertoond werden, waren merendeels Amerikaans. Het is belangrijk om dit gegeven nogmaals te beklemtonen omdat het opnieuw de meningsvorming over film als kunst in niet geringe mate mede zou bepalen. In de klassieke Hollywoodstijl produceerden de grote studio's vakkundig gepolijste liefdesdrama's met sterren zoals Gloria Swanson, Pola Negri, Rudolf Valentino en Ramon Novarro.²³ Daarnaast waren de western, de gangster- en de detective-film beproefde genres, die in het begin van de jaren twintig een beetje op de achtergrond waren geraakt maar vanaf 1925 weer regelmatig op het doek verschenen en zeer populair waren. De komst naar Nederland van filmcowboy Tom Mix en zijn wonderpaard Tony veroorzaakte in april 1925 in de grote steden grote opschudding. Politie en dranghekken moesten zijn fans op afstand houden.²⁴

Ook de comedy was een Hollywood-produkt bij uitstek met naast de films van Charley Chaplin hoogtepunten als SAFETY LAST (1923), GIRL SHY, (1924) en THE FRESHMAN, (1925) alle drie van Harold Lloyd, en THE NAVIGATOR (1924, Buster Keaton), TRAMP, TRAMP, TRAMP en THE STRONG MAN (1926, van en met Harry Langdon). Daarnaast waren er natuurlijk de Amerikaanse 'superproducties' zoals THE THIEF OF BAGDAD, (1924, Raoul Walsh), GREED (1924, Erich von Stroheim), ROBIN HOOD (1925) en THE PHANTOM OF THE OPERA (1926). ORPHANS OF THE STORM (1922, D.W. Griffith, Nederlandse titel: DE TWEE WEEZEN), THE TEN COMMANDMENTS (1923, Cecil B. DeMille) THE MERRY GO ROUND (1923, onder andere Erich von Stroheim, Nederlandse titel: DE DRAAIMOLEN DES LEVENS), KISMET (1923) en MADAME SANS GENE (1926) werden door de nieuwe critici als voorbeeld genoemd van commerciële, oppervlakkige, eentonige en sentimentele middelmatigheid. In de filmkritiek fungeerde de Hollywoodfilm voornamelijk als negatief referentiekader. Slechts één ontsnapte aan de negatieve waardering van de Amerikaanse film, namelijk Charley Chaplin. Vrijwel iedereen was overtuigd van de artistieke waarde van zijn films. De Engelse afkomst van de komiek werd in dat verband trouwens altijd genoemd.

FORBIDDEN PARADISE was Ernst Lubitch' Amerikaanse debuut in 1923, HE WHO GETS SLAPPED dat van Viktor Sjöström/Seastrom in 1924. Chaplin produceerde zijn eerste lange films, waaronder A WOMAN OF PARIS in 1924 en GOLDRUSH in 1925. Mauritz Stiller vertrok met Greta Garbo eerst naar Berlijn, waar zij DIE GÖSTA BERLINGS SAGA (1924) maakten, en daarna naar Hollywood.

Alleen in Duitsland werden met succes films geproduceerd die zich wezenlijk onderscheidten van de Amerikaanse. De Duitse studio's continueerden in versterkte vorm de strategie van de Europese filmstudio's uit de jaren tien. Het eigen werd benadrukt door een kleine selectie films met 'kunst' aan te duiden, zoals vanaf 1919 het geval was met de expressionistische films. Kosten noch moeiten werden gespaard om de Duitse filmindustrie als artistiek en Europees voor de dag te laten komen. Opmerkelijk was dat het Nederlandse bioscoopbedrijf, als het maar enigszins mogelijk was - bijvoorbeeld omdat het thema gebaseerd was op een beroemde Russische roman -, het bijvoeglijk naamwoord 'Russisch' toevoegde aan een in Duitsland geproduceerde film. Een 'Russische kunstfilm' als KEAN was het summum, met de veel gevraagde acteur en geëmigreerde Witrus Mousjoukin in de hoofdrol. SÜHNE werd onder de veel Russischer klinkender titel RASKOLNIKOF aangeprezen, inspelend op de enorme populariteit van de romans van Dostojevski.

De uitzonderlijke kunstfilms, waarvan er volgens Sabine Hake hooguit veertig zijn geproduceerd, waren het visitekaartje en handelsmerk van de Duitse filmindustrie.²⁵ In Nederland gingen zij meestal in het Rembrandt-theater in première, waarna ze vaak nog lang rouleerden door de rest van het land. In 1923 bijvoorbeeld, vond de honderdste voorstelling van MADAME DUBARRY (Lubitsch, 1915) plaats.²⁶ De Duitse films die in Nederland tot 1926 de meeste pennen in beweging brachten waren achtereenvolgens: DER GOLEM (1920, Paul Wegener en Hendrik Galeen), SÜHNE (1922, Robert Wiene), DR. MABUSE DER SPIELER, (1922, Fritz Lang) SYLVESTER (1923, Lupu Pick), DIE STRASSE (1923, Karl Grune), DIE NIBELUNGEN (1924, Fritz Lang), DAS WACHSFIGURENKABINETT (1924, Paul Leni), DER LETZTE MANN (1924, F.W. Murnau), VARIÉTÉ (1924, E.A. Dupont), MIKAËL (1924, Carl Dreyer), KEAN (1925, Volkoff), ZUR CHRONIK VON GRIESHUUS, (1925, Arthur von Gerlach) DIE FREUDLOSE GASSE (1925, W.G. Pabst), GEHEIMNISSE EINER SEELE (1926, W.G. Pabst) en FAUST (1926, F.W. Murnau). Vooral naar aanleiding van deze films verschenen bespiegelingen over film als kunst. Geconstateerd kan worden dat de studiopolitiek van de UFA haar vruchten ook in Nederland afwierp.

De volgende ontwikkelingen in de filmindustrie zijn het vermelden waard, omdat zij even verandering leken te brengen in de tegenstelling Europa-Amerika. Door de enorme geldontwaarding in 1921 waren de kostbare Duitse kunstfilms veel goedkoper dan de Amerikaanse superproducties. Onder druk van economische maatregelen in de tweede helft van de jaren twintig kwam daaraan een eind, en veranderde het studiobeleid van de UFA drastisch. Financiële problemen dwongen haar tot samenwerking met Amerikaanse filmmaatschappijen zoals Fox. Naar aanleiding daarvan ontstond er gedurende korte tijd belangstelling bij deze Amerikaanse maatschappijen om Europese kunstfilms te financieren. In een interview met *The Times* had Adolph Zukor verklaard dat 'betere' films afhankelijk waren van een 'beter' publiek: 'De beschuldiging is onjuist, dat wij trachten het goed en schoone te mijden. Laat het publiek blijven vragen om 'betere' films, dan zullen wij ze die voorzetten.'²⁷

Tegelijkertijd vertrokken veel regisseurs en sterren die in Europa naam hadden gemaakt, naar Amerika. Ernst Lubitsch en Pola Negri waren in 1922 de eersten geweest, maar na de ineenstorting van de oude UFA volgden eind 1926 star-producent Erich Pommer en begin 1927 F.W. Murnau en Emil Jannings. Van de grote UFA-regisseurs bleven Fritz Lang en G.W. Pabst in Duitsland. Van hen die vertrokken hoopten verschillende critici, dat zij de Amerikaanse film in artistieke zin zouden kunnen veranderen. De Europese regisseurs zouden wellicht in staat zijn Hollywood beschaving bij te brengen, iets waar immers alleen Europa patent op had. Keer op keer moesten de critici echter constateren dat het tegenovergestelde gebeurde: de Hollywoodstudio's lijfden deze kunstenaars in bij hun productieproces. Dit gold bijvoorbeeld voor de Zweedse regisseurs Mauritz Stiller en Victor Sjöström, die net als Pommer en Jannings na korte of langere tijd teleurgesteld naar Europa terugkeerden. Hun terugkeer bevestigde het negatieve beeld van Hollywood als filmfabriek waarin artistiek talent werd vermalen.

Na de Eerste Wereldoorlog stonden de schaarse Franse films algemeen bekend als langdradig en pompeus. In het verzet tegen de Amerikaanse film kwam de Franse film langzaam uit het slop. Dit verzet ontwikkelde zich op twee fronten: bij de 'grote' filmindustrie en bij de avant-garde. Regisseurs zoals Abel Gance, Marcel L'Herbier en Louis Feuillade hadden minder behoefte om te vertrekken

dan hun Duitse en Zweedse collega's en bleven in Frankrijk werkzaam. Zij hielden nauw contact met zowel de commerciële filmindustrie als met de daarvan onafhankelijk opererende avant-garde. In Nederland maakte, via Mannus Franken, in het voorjaar van 1926 een bescheiden publiek buiten de bioscoop om kennis met de films van die Franse avant-garde.²⁸ Hij vertoonde fragmenten uit *L'IMAGE* (Feyder), *VISAGES D'ENFANTS* (1925, Feyder) *LE ROI DES MONGOLES* met Mosjoukine en *MENILMONTANT* (1926, Kirsanoff).²⁹ Voor de Club van Vrienden van de Rolprent liet hij de geschiedenis van de Franse film de revue passeren en vertoonde fragmenten uit *GRIBICHE* (1926, Jean Epstein/Jean Forest), *FEU MATHIAS PASCAL* (L'Herbier) en de tweede en derde acte van *MENILMONTANT*.³⁰ Franken trad op 1 mei 1926 op in een lezingenserie, georganiseerd door de experimentele toneelgroep 'Wij Nu' in de Prinsesseschouwburg in Den Haag, evenals Marcel l'Herbier die een paar weken eerder zijn *L'INHUMAINE* had vertoond. Ze vormden het begin van alternatieve voorstellingen van kunstfilms buiten de bioscoop.

De Franse avant-gardefilms en de Duitse paradepaardjes slaagden waar de bioscoopexploitanten hadden gefaald: de film werd als kunst erkend in 'betere kringen'. Deze films sloten blijkbaar veel meer aan bij de heersende kunstopvattingen dan de contemporaine Amerikaanse films, of de kunstfilms uit de jaren tien. De films uit de jaren tien waren op artistieke gronden verguisd omdat zij teveel de bestaande kunstvormen literatuur, schilderkunst en toneel imiteerden en dan ook nog in een verouderde, naturalistische stijl. De Amerikaanse films uit de jaren twintig refereerden daarentegen te weinig aan bestaande kunstvormen, -genres en -opvattingen om als kunst erkend te worden.

Maar belangrijker dan bezwaren tegen de specifieke films waren bepaalde ontwikkelingen waardoor de bestaande maatschappelijke verhoudingen fundamenteel veranderden en die opvattingen over maatschappij en cultuur in een crisis brachten. Zowel conservatieve als progressieve Europese intellectuelen probeerden deze crisis te bezweren door zich tegen de invloed van de 'Nieuwe Wereld' te verzetten, en zich als exponenten van een eeuwenoude Europese beschaving te profileren. In het debat over film als kunst in de jaren twintig komt die crisis aan de oppervlakte. De Europa-Amerika-tegenstelling lijkt de discussie in deze periode te onderscheiden van die van voordien, waarin de tegenstelling volk/commercie/verstrooiing versus elite/kunst/leren domineerde. In feite echter, werd een nieuwe naam gegeven aan deze oude tegenstelling.

Drie houdingen tegenover film en bioscoop: behoudend, consumptief en utopisch

De hier al veelvuldig opgevoerde nieuwe filmcritici waren journalist, letterkundige of toneelcriticus van beroep, of zelfs nog pas student. Vanaf 1924 schreven Henri Borèl en Luc. Willink in het liberale dagblad *Het Vaderland*; Piet Kloppers in het eveneens liberale *Algemeen Handelsblad*; in de grootste katholieke krant, *De Maasbode*, schreven Pater Hyacinth Hermans en Albert Kuyle. A. van Domburg leverde bijdragen over film aan de eveneens katholieke krant *De Tijd* en vanaf oktober 1925 aan het weekblad *De Nieuwe Eeuw*. Johan Winkler begon een rubriek 'Filmland' in het sociaal-democratische dagblad *Het Volk* en ook het dagblad van de Communistische Partij Holland, *De Tribune*, had vanaf 1923 een wekelijkse

filmrubriek. In oktober 1923 begon L.J. Jordaan de rubriek 'Bioscopy' in het algemeen weekblad *Het Leven*, die hij in 1924 voortzette in het links-liberale weekblad *De Groene Amsterdammer*. De geschiedenisstudent Menno ter Braak schreef in 1924 zijn eerste filmkritieken in het Amsterdamse studentenweekblad *Propria Cures*. In hetzelfde jaar werd in Den Haag het maandblad *Spel en Dans* opgericht waarin veel aandacht aan film werd besteed door schrijvers zoals filmpionier Willy Mullens, toneelcriticus Simon Koster, filmcriticus Jules Suikerman en de Vlaamse toneelspeler Achilles Mussche. Na een enquête te hebben gehouden over kunst in de film begon ook het humanistische literaire tijdschrift *De Stem* in 1926 een filmrubriek met bijdragen van de letterkundigen Dirk Coster en Elizabeth de Roos, de enige vrouw tussen de filmcritici. In 1925 richtte de latere filmer Max de Haas *De Rolprent* op, een populair weekblad geheel gewijd aan film en bioscoop. Hierin verschenen interviews die Mannus Franken, onder de pseudoniemen Pierre Laval en Pierre Levalle, in Parijs maakte met Franse cineasten. Voorts schreef Franken filmbrieven voor *De Spiegel*, het officiële orgaan van het Delftse studentencorps, en voor het bioscoopblad *Asta Filmnieuws*.³¹ Later volgden van zijn hand filmbesprekingen in de *Haagsche Post* en een filmfeuilleton in de *Nieuwe Rotterdamse Courant*. Daarnaast bleef het luchtige bioscoopblad *Cinema en Theater* trouw verslag doen van het wekelijkse bioscoopaanbod en besprak N.H.Wolf incidenteel films in *De Kunst* en *Kunst en Amusement*. Het *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie*, bood af en toe ruimte aan het probleem van de film als kunst, voornamelijk in bijdragen van Max van Wesel. Het optreden van de nieuwe critici toonde aan dat film in korte tijd in brede artistieke en intellectuele kringen bespreekbaar was geworden, en zij namen hun -naar eigen zeggen- te lang verwaarloosde taak met verve op. Hun opvattingen zouden het debat over film als kunst bepalen en de norm vestigen in de filmkritiek.

De bioscoopwet bleef, ook na de verwerping van het wetsvoorstel in 1923, een belangrijke aanleiding om meer in het algemeen over film en bioscoop te schrijven. Daarnaast kwamen in de grote pers vooral specifieke films ter sprake die in de grote Amsterdamse theaters in première gingen. Over minder vooraanstaande bioscopen werd nauwelijks bericht. De nieuwe generatie critici was, zoals gezegd, vooral geïnteresseerd in de films, los van hun entourage. Dit gold niet alleen voor Nederland maar voor heel Europa.

Behalve artikelen en recensies verschenen vanaf 1924 verschillende Nederlandse publicaties over film in boek- of brochure-vorm: *De cultureele betekenis van het lichtbeeld* (H.C. Verkruijsen, 1924), *De Film* (Luc. Willink, 1925) en *Psychologische beschouwingen over film en bioscoopbezoeker* (Gerard van Duyn, 1926). Het laatste was een verslag van een lezing die de auteur had gehouden op de eerste conferentie over het bioscoopvraagstuk in april 1926, georganiseerd door de *Vrijzinnig Christelijke Jongeren Bond*. Ook Franken hield daar een van zijn lezingen over de moderne Franse film, evenals voor de Club van Vrienden van de Rolprent in Amsterdam, voor de Vrije Studie in Delft, en voor de Experimenteele Toneelgroep 'Wij nu', in Den Haag.³² Op deze bijeenkomsten, maakten verscheidene schrijvers over film voor het eerst met elkaar kennis en wisselden ideeën uit.

Er zijn onder bovengenoemde schrijvers drie houdingen te onderscheiden ten opzichte van film en bioscoop, waarvan er twee in het verlengde liggen van de reeds in de vorige hoofdstukken ter sprake gebrachte visies op het bioscoopgevaar en kunst voor iedereen. Daarbij komt een derde houding, ingenomen door

de nieuwe filmcritici die kunst in de bioscoopfilm ontdekten.

De eerste houding was afwijzend: de cinema werd als vanouds beschouwd als een gevaar voor cultuur en samenleving. Vooral de oudere 'Nederlandsche intellectuele mensch' moest nog niet veel van film en bioscoop hebben, constateerde de redactie van *De Stem*, naar aanleiding van de resultaten van haar enquête. Ook veel protestantse en socialistische culturele leiders namen dit afwijzende standpunt in. Zij betreurden het succes van de bioscoop en drongen aan op maatregelen om de bioscoop aan banden te leggen. Film als potentiële kunst wezen zij af vanwege zijn mechanische geaardheid en als vorm van amusement werd hij te oppervlakkig bevonden: de oude bezwaren dus.

De tweede houding uitte zich in waardering voor film die in staat was te ontroeren, als amusement of volkskunst voor een groot publiek. De aanhangers van film-als-amusement richtten zich in principe op alle films die in de bioscoop kwamen en hadden een vijandige houding tegenover de in hun ogen moeilijke en elitaire kunst. Deze populaire visie werd vooral binnen het bioscoopbedrijf verkondigd, maar zij is eveneens te vinden in de communistische pers.

De derde houding wees de film als bioscoopamusement af, maar waardeerde enkele fragmenten en experimentele details daarin, als voorbode van een potentiële kunstvorm. Haar aanhangers besteedden aandacht aan slechts een klein aantal films die aan hun nog zeer vaag omschreven kunstcriteria voldeden. Vooral jonge intellectuele schrijvers stelden zich op dit nieuwe standpunt.

De afwijzende houding: anti-Amerikanisme en cultuurpessimisme

Het afwijzende standpunt werd hoofdzakelijk bepaald door anti-modernistische behoudendheid. Evenals in de jaren tien werd de bioscoop in christelijke kringen beschouwd als een concurrent van de kerk en er werd een verband gelegd met de voortschrijdende ontkerkelijking in de steden. Huiselijkheid in gezinsverband werd aangeprezen, uitgaan afgewezen. De bioscoop werd geassocieerd met de verleidingen van de grote stad, waar de anonimiteit en de jachtigheid van het moderne leven leidden tot verval van zeden en moraal. 'Uitgaan, ongebondenheid, neo-malthusiaanisme, abortus criminalis' werden door de cinema in de hand gewerkt.³³ Niet alleen tegen de bioscoop had men bezwaar, ook het filmdrama zelf werd afgewezen omdat het net als het toneel 'gespeeld' werd door acteurs. Toneelspelen stond zeker in protestants-christelijke kringen gelijk aan veinzen en dat was uit den boze.

Nog steeds gold algemeen: hoe succesvoller de bioscoop, hoe meer weerstand hij opriep. Daarvoor hoefde men overigens geen film gezien te hebben: de bioscoop was al op voorhand veroordeeld. Nieuw symbool voor de moderne dreiging werd echter in deze periode voor velen 'Amerika'.³⁴ De Amerikanist Rob Kroes noemt de anti-Amerikaanse houding in militair aandoend jargon 'culturele zelfverdediging'. Ondanks de grote bewondering voor organisatie was de angst groot dat door efficiënte instrumentalisatie al het menswaardige 'ontzield' zou worden. 'Amerika' werd gezien als een voorbode van een heilloze toekomst waarin een totale mechanisatie de wereld zou overheersen. Het Fordisme en Taylorisme werden verantwoordelijk gehouden voor de vervanging van individualiteit door massale uniformiteit, van kwaliteit door kwantiteit, van de mens

door de machine. 'Hollywood', dat wil zeggen de efficiënt georganiseerde filmstudio's, waar collectief perfect maakwerk als amusement werd geproduceerd dat in alle Europese bioscopen de nationale produkten verdrong, was de belichaming van die ontwikkeling. Niet alleen werden films mechanisch geproduceerd en vertoond, ook de beelden representeerden de moderne wereld van vliegtuigen, treinen, auto's, wolkenkrabbers, telefooncentrales, fabrieken met lopende banden en kantoren met ratelende typmachines. 'Amerika', volgens de films een land vol rokende, alleen wonende, werkende meisjes, was voor iedereen zichtbaar in de Europese bioscopen.

Dit 'Amerika', waarvan geleerde inwoners volgens de historicus Huizinga kunst beschouwden 'als pathologische compensatie van economisch gemis', werd afgewezen door een kleine spraakmakende intellectuele elite.³⁵ Deze volgde met Huizinga liever het voorbeeld van koning Radboud, 'die uit het doopvont stapte, en het oord der vaderen verkoos boven het nieuwe paradijs, [...] en liever te wonen in de waan- en wanverblijven der oude cultuur dan in het beloofde land der sociale volmaking.'³⁶ Daartoe behoorden zowel de oudere generatie die film in zijn geheel afwees, als de jonge critici die streden voor de film-als-kunst. 'Europa' fungeerde in hun opvattingen als tegenpool, als de oude beschaafde wereld waar eeuwen van kunst en cultuur hun sporen hadden achtergelaten, de enige plek derhalve waar kunst mogelijk was. Het verschil tussen de oudere cultuurpessimisten en de jonge filmcritici was dat filmkunst door de eersten niet voor mogelijk werd gehouden en door de laatsten, zij het principieel alleen in Europa, wel. Het anonieme grote publiek, door deze schrijvers steevast 'de massa' genoemd, omhelsde daarentegen 'Amerika' en de moderne tijd zonder problemen en genoot van zijn vrije tijd, verworven door de invoering van de achturige werkdag.

Het bioscoopgevaar : sensatiezucht en bedwelming

De publieke vijanden van de bioscoop bleven talrijk. Nog op 28 oktober 1924 verklaarde minister Colijn in de Tweede Kamer 'het een voordeel te vinden als de bioscopen verdwijnen'.³⁷ Film was geen kunst en zou het om verschillende redenen nooit kunnen worden. Daarom behoefde film door de overheid ook niet als een kunst behandeld te worden. Totdat de bioscoopwet in oktober 1925 in de Tweede Kamer werd aangenomen, werd de politieke discussie over film en bioscoop beheerst door de vraag hoe films op een bevredigende manier te keuren voor verschillende leeftijden. Tot 1928, toen de wet eindelijk van kracht werd, bleven de gemeenten verantwoordelijk voor het keuringsbeleid volgens Artikel 188 en waren de bioscopen afhankelijk van de gemeente.³⁸ Vanwege de nadruk op controle, waarbij de handhaving van zedelijkheid en orde voorop stond, bleef de esthetische kwestie grotendeels buiten deze discussie. Door velen werd bovendien de stelling van Thorbecke, 'De Regering is geen oordeelaar van wetenschap en kunst', vaak geciteerd als 'Kunst is geen regeringszaak', verdedigd.³⁹ Met betrekking tot film vond men dit echter meestal niet relevant: 'Met kunst heeft de bioscoop niets uitstaande', schreef G.W. Kernkamp in een lang redactioneel commentaar in *De Groene Amsterdammer*, naar aanleiding van de discussie over de bioscoopwet in 1923.⁴⁰ Als er al een taak voor de bioscoop bestond, dan lag deze op

het educatieve vlak, in de vorm van natuur- en wetenschappelijke films. Maar dan zouden eerst de 'detective-geschiedenissen, sentimentele drama's, prikkelende voorstellingen uit het grootsteedsche cabaretleven en dergelijke zaken' aan banden moeten worden gelegd.⁴¹

In gereformeerde en hervormde kringen, zoals die van de Christelijk Historische Unie, werd nog steeds het mijden van de bioscoop geadviseerd. De geestelijke opvoeding zou zodanig moeten zijn dat 'ons' volk de bioscoop niet meer begeerde. Niettemin zag men in dat de film te lang genegeerd was. Niet alle films waren immers slecht: 'De film is een gave Gods, zoo goed als de techniek, die de middelen vond, om de film aan ons oog te doen voorbijgaan.'⁴² De gefilmde werkelijkheid van Gods schepping, wetenschappelijke films en historische reconstructies zonder toneelspel waren voorbeelden van goede film. Buiten de bioscoop vertoond zou de Christen daarvan kennis kunnen nemen. De bioscoop behoorde bij uitstek tot de sfeer van de wereld, die ten allen tijde gemeden moest worden.⁴³ Net als toneelspel was spelen voor de film taboe, helemaal als het heilige personen en handelingen betrof: 'Zielenood en zielestrijd kunnen niet gespeeld worden en het gebed mag niet door de film worden neergehaald. Bij die dingen doet men niet 'alsof''⁴⁴ Men zag het liefst een verbod op speelfilms, vooral de Amerikaanse.⁴⁵

Deze houding werd door de katholieke Albert Kuyle beschouwd als struisvogelpolitiek: 'Zij hebben de film beperkt gedacht tot de lieflijke landschapsfotografie met geografische waarde, tot de instructieve film van grootbedrijf en folklore, en bedrijven struisvogelpolitiek door de potenties van de filmkunst te miskennen en te verwachten dat deze cinematografische springvloed wel zou luwen.'⁴⁶ Hij noemde de cinema een probleem voor de geestelijke volksgezondheid vanwege zijn massale en wereldwijde verspreiding op grond van zijn kapitalistische aard.

Als een symptoom van de onzekerheden van de moderne tijd werd de 'bedwelvende' bioscoop in één rij gezet met andere wereldse sensaties, zoals bepaalde kranten en geïllustreerde tijdschriften, sportwedstrijden, novellen, jazz, snacks en automobilititeit.⁴⁷ De remedie tegen de verleiding zich mee te laten slepen door deze nieuwerwetsigheden was: er niet aan toe geven, doen wat men altijd al deed, blijven geloven en zichzelf zoveel mogelijk restricties opleggen.

Bezwaren tegen mechanische reproductie

Niet alleen orthodoxe christenen en conservatieve cultuurpessimisten zagen zedelijke en maatschappelijke gevaren in de cinema, ook progressieve idealisten zoals H.C. Verkruijsen en E.C. Knappert, die sociale maatschappijveranderingen voorstonden, wezen hem af. Het eerdergenoemde standpunt van A. de Graaf en Ph. Kohnstamm, dat film geen kunst kan zijn omdat hij mechanisch tot stand komt, werd als uitgangspunt genomen door de directeur van de kunstnijverheidsschool te Haarlem, H.C. Verkruijsen voor zijn boek, *De culturele betekenis van het lichtbeeld*.⁴⁸ Hij noemde naast het naturalisme de 'mechanische reproductie' het voornaamste bezwaar van film. Verkruijsen legde zoals veel van zijn tijdgenoten verband tussen de mechanisatie van arbeid, de massa en de bioscoop. In die combinatie zag hij de oorzaak van de vervlakking van de westerse beschaving. Het geestelijk welzijn van de moderne mens zou ernstig worden onder-

mijnd als men slechts oog had voor materiële welvaart. Ware kunst zou daarentegen de mens ook geestelijk vooruit kunnen helpen. De dramatische film stond daarbij in de weg en moest bestreden worden. Alleen de 'aesthetische geest', die één is met de Idee, zou het ware in de kunst kunnen realiseren. Deze geest zou in staat zijn de werkelijkheid in zijn onvolkomenheid te idealiseren en daardoor boven de natuur te verheffen.⁴⁹

Vooraf Amerikaanse speelfilms moesten het in zijn betoog ontgelden. Zij konden geen kunst zijn omdat zij, onderbroken door tussentitels, geen eenheid waren. Hun gedetailleerdheid liet niets aan de fantasie van de toeschouwer over en werkte 'geestesluiheid' in de hand. De realistische massaregie en natuurlijke enscenering verbeeldde alleen de buitenkant, waarbij de mens in het niet viel. Daarnaast behandelden de films bij voorkeur extreme onderwerpen zoals moord, echtscheiding en krankzinnigheid. Kortom, dit oppervlakkige 'kijkspel' had niets met kunst uitstaande.

In goede films zag Verkruijzen zelfs een nog groter gevaar dan in slechte. De film verbeteren zou de bioscoop slechts gevaarlijker maken: 'De aanvankelijke onnoozelheid heeft zich verkeerd tot een vergif voor gevoel en geest.'⁵⁰ Waren de eerste bioscoopfilms herkenbaar als goedkoop, onschuldig amusement, door in de film een nieuwe kunst te willen zien werd valse hoop gewekt. De film zou aan de voorwaarden van kunst nooit kunnen voldoen, beredeneerde hij vanuit zijn symbolistisch esthetische opvattingen: 'Het filmbeeld biedt oogenschijnlijk allerlei mogelijkheden om de middenstof te kunnen zijn, die tot verheffing voeren kan, maar welbedacht eischt de film te veel de aandacht voor zichzelf; hij is te weinig teken of symbool, waarin een diepere betekenis, dan hijzelf vertegenwoordigt, beleefd kan worden. Die plaats kan alleen het kunstwerk innemen.'⁵¹ Filmkritiek als kunstkritiek, waar Jordaan en Ter Braak in geloofden had volgens hem geen enkele zin. Verkruijsens boek kreeg weinig respons. N.H. Wolf verzuchtte in zijn bespreking dat het nog steeds slecht gesteld was met de liefde voor de film in Nederland. Behalve door hem en Luc. Willink werd er in de pers niet gereageerd op *De culturele betekenis van het lichtbeeld*.⁵²

Verkruijzen herhaalde zijn argumenten nog eens in zijn lezing op de al genoemde bioscoop-conferentie van de V.C.J.B.⁵³ Hij noemde de kunstfilm, tot stand gekomen door mechanische reproductie, nogmaals 'het ergste wat je beleven kunt' en illustreerde zijn opvatting met fragmenten uit de Amerikaanse film *THE MERRY-GO-ROUND* uit 1923. Nieuwe ontwikkelingen op het gebied van bijvoorbeeld de Duitse of Franse filmkunst waren niet aan hem besteed.

Op deze conferentie sprak ook Emilie C. Knappert, die de recente verbetering van arbeidsomstandigheden toejuichte omdat arbeiders dan eindelijk tijd zouden hebben om zich bij te scholen en zich te verdiepen in kunst. Met Verkruijzen was zij van mening dat van de kunstfilm weinig goeds te verwachten viel want daarvoor was het medium film te makkelijk. Zij was reeds geruime tijd een verklaard tegenstandster van de bioscoop en schetste een somber beeld van een instelling die zijn aantrekkingskracht louter aan de mechanisering van de moderne mens te danken had. Hoewel ze de amusementswaarde van de bioscoop niet ontkende, sprak ze de hoop uit dat de jeugd elders ontspanning zou zoeken zodat zij het denken niet zou verliezen. Het mechanische moest zoveel mogelijk teruggedrongen worden: 'Noch in de kunst- en gedachtenwereld, noch in onze genietingen en ontspanning is voor het mechanische plaats.'⁵⁴ De mechanisering van

werk en amusement werd in deze opvatting verantwoordelijk gesteld voor het proces van vervlakking van de maatschappij en de ontzieling van de mens. Slechts door kunst werd het spirituele overgedragen. Mechanische kunst was een *contradictio in terminis*.

Negatieve reacties op de Stem-enquête

'Hoe staat de Nederlandsche intellectuele mensch tegenover de film, wat denkt hij van haar invloed, van haar toekomst?' Deze vraag werd begin 1925 gesteld door de redactie van *De Stem*, literair en cultureel maandblad.⁵⁵ Dat toen nog lang niet alle Nederlanders voor de film, laat staan voor de bioscoop en de Amerikaanse speelfilm gewonnen waren, bleek uit veel antwoorden op deze enquête. De weerstand tegen de bioscoop was eerder groter geworden. Toneelvernieuwer Eduard Verkade en letterkundige P.H. van Moerkerken zezen film net als Verkruysen af vanwege de mechanische reproductie. De romanschrijver Jan Fabricius noemde het wezen van de film een 'samenstel van brokstukken van andere kunsten', dat alleen maar surrogaat kon opleveren. Volgens de literatoren Henri Dekking, Bernard Verhoeven en P.H. Ritter jr. was filmkunst bovendien onmogelijk door de sociaal-economische omstandigheden waarin films werden geproduceerd. De hoge kosten maakten filmproductie afhankelijk van de smaak van de massa en deze zou de film beletten kunst te worden. Henri Dekking antwoordde in de geest van Kohnstamm, die beweerd had dat film zodra hij kunst werd ten dode was opgeschreven omdat er dan geen publiek, dus geen economische basis, meer voor was: 'Een film die "kunst" is - zoo die mogelijk ware - zou niet lang leven. Want zij zou immers niet de massabelangstelling wekken om de groote theaters in stand te kunnen houden, waarin de technisch-dure films kunnen worden betaald.'⁵⁶ Bernard Verhoeven, de hoofdredacteur van het Rooms-katholieke weekblad *De Nieuwe Eeuw*, zag nog wel 'mogelijkheden': 'Er is maar één redding voor een waarachtige superieure filmkunst: de grandioze staatsgreep.'⁵⁷ Volgens hem stond de filmindustrie onder verkeerde, commerciële, leiding. P.H. Ritter Jr. had weinig vertrouwen in de toekomst en was van mening dat in de twintigste eeuw alle kunst en schoonheid genivelleerd zou worden tot het doelmatige: 'En tusschen het kaalgeschoren en ontluisterde Landschap zal de nieuwe levensgedachte naast de elektrische centrale en het "flatwoningen-complex" haar uitdrukking vinden in het gemoderniseerde bioscoop-paleis.'⁵⁸ Deze uiteenlopende uitspraken hebben met elkaar de overtuiging gemeen dat kunst niet kan bestaan bij gratie van de massa en dat film door zijn hoge productiekosten die massa niet kan missen. De reacties op de enquête waren niet allemaal negatief: de postieve antwoorden komen hieronder nog aan bod.

Huizinga over film en bioscoop

De historicus Johan Huizinga besteedde in zijn tweede studie van de Amerikaanse cultuur, *Amerika levend en denkend*, uitvoeriger aandacht aan film en bioscoop dan hij in het eerder genoemde *Mensch en menigte in Amerika* uit 1918 had gedaan.⁵⁹ Hij was nu zelf in Amerika geweest en bracht een aantal nieuwe bezwa-

ren naar voren: Film, fotografie en reproductiekunst, producten van de technische vooruitgang, hadden een verschuiving van lezen naar kijken in onze beschaving veroorzaakt. Film speelde in het verschuivingsproces van woord naar beeld een hoofdrol. Door het tijdelijke was de film echter niet beeldscheppend, hij miste 'het wezen der beeldende kunst, de blijvende gesloten vorm'. Daarom was het kijken naar film meer verwant aan het lezen van literatuur dan aan het bestuderen van een schilderij. Lezen zou in de moderne, met informatie overstelpte stadssamenleving te veel tijd kosten. Door 'ideografische' informatie, plaatjes dus, nam de geest informatie makkelijker op. Op zich hoefde dat geen vervlakking te betekenen: 'Indien de afbeelding in de hedendaagsche cultuur werkelijk beduidde nieuwe vormgeving, selectie en samenvatting van het wezenlijke beteekende uit de onafzienbare en niet meer te beheerschen massa van het dagelijks aangeboden geestelijk product, dan zou men, ook al leert zij ons het denken af, in haar wellicht een houvast voor de beschaving kunnen zien.'⁶⁰ Helaas was zij in werkelijkheid, volgens Huizinga, nietszeggend geworden en onderdeel van de industrie voor de massa. Mechanische reproducties lieten juist datgene zien dat niet ter zake deed, bijvoorbeeld handenschuddende staatshoofden.

Omdat de film een taal sprak die door alle nationaliteiten werd verstaan, was de bioscoop een invloedrijk medium in de veeltalige Nieuwe Wereld. Huizinga zag de bioscoop in negatieve zin als de machtigste bevorderaar van democratie. De film werd door zijn eenduidige karakter de grote gelijkmaker, die alles nivelleerde tot een algemene norm.⁶¹ De historicus G.W. Kernkamp, in 1923 hoofdredacteur van *De Groene Amsterdammer*, besteedde aandacht aan het boek en sloot zijn bespreking af met de volgende constatering: '[...] ook in Nederland oefenen die cultuurfactoren [bioscoop en radio] hun nivelleerenden invloed uit - en doen menigeen, mèt William James verzuchten: "Progress is a terrible thing".'⁶²

Kunst tegenover film

De afwijzende houding ten aanzien van film als kunst wordt in de eerste plaats bepaald door het verzet tegen de mechanische techniek die nooit een eigenschap, laat staan een basis, van kunst kon zijn. Kunst was bezielde en handgemaakt, en zou alleen geschapen kunnen worden door de aandachtige geest, nooit door een machine. Net zoals 'Europa' een tegenpool was van 'Amerika', zo was kunst een tegenpool van het mechanische. Ten tweede was er bezwaar tegen de naturalistische weergave van de werkelijkheid, waardoor film niets meer zou geven dan een reproductie. Dit bezwaar werd niet gedeeld door de protestants-christelijke opinieleiders, die weliswaar de bioscoop afwezen om zijn wereldse karakter en de speelfilm om het toneelspel, maar die non-fictiefilms juist om hun werkelijkheidsgehalte prezen. Ten derde waren de snelheid en de vluchtigheid, waardoor film niet beklifde, een reden om deze als een mogelijke kunstvorm af te wijzen. De beschouwer moest kunst veroveren om zich geestelijk te verrijken. In het genieten van kunst vond de mens zichzelf terug en raakte hij doordrongen van hogere waarden waardoor hij zich staande kon houden in het jachtige moderne leven. Daardoor zou de mens als individu zich kunnen wapenen tegen de uniformiteit. Film ging daarvoor veel te snel, het individu werd er in opgenomen, hij leerde het denken af en was passief of afwezig.

In deze bezwaren tekent de verhouding tussen de mens en de kunst in het moderne leven zich ook meer in het algemeen af als een probleem. Dit probleem werd veroorzaakt door de technologische vooruitgang en de geautomatiseerde organisatie van arbeid, die een passief genietende massa amusement bood dat even efficiënt werd geproduceerd als andere producten, maar de 'denkende' mens frustreerde. Bij elke introductie van een nieuwe vorm van populaire cultuur, variërend van popmuziek via televisie en computerspelletjes tot Internet duiken deze bezwaren ten aanzien van de technologie en de massa op.⁶³ De grensbewakers van de cultuur verdedigden met een aristocratische blik op het verleden het unieke oude tegen het bedreigende, parasiterende nieuwe.

Men leek ervan uit te gaan dat het tij nog te keren was. Zoals Kuyle al schreef was dat struisvogelpolitiek, die geen rekening hield met de werkelijkheid. Het grootste deel van de bevolking liet zich maar al te graag meeslepen door film. Dat had geen hoodschap aan het betuttelende gezeur van een klein groepje zedeprekers en ook niet aan 'moeilijke' kunst. De vaste koppeling die door een kleine elite gemaakt werd tussen nieuwe technische mogelijkheden en het proces van nivellering dat tot uiting zou komen in een passieve houding van de massa, heeft de discussie, achteraf beschouwd, danig vertroebeld. De vanzelfsprekendheid van die koppeling werd te gemakkelijk aanvaard. Zij die zich druk maakten om de passieve houding van de massa, stelden zich zelf uitermate passief op door zich niet in de nieuwe vormen te willen verdiepen. Dat film en andere technieken toegankelijk zijn voor producenten van gemakkelijk amusement heeft met de techniek op zich niets te maken. Zoals Van Doesburg liet zien kan een toeschouwer van film even actief genieten als van andere kunsten en met nieuwe technieken kan ook actief kunst geproduceerd worden. Wellicht kan men zelfs, de zaak toespitsend, zeggen dat door de afwijzende 'denkende' elite de filmfabrikanten ongestoord 'geestdodend' amusement konden blijven produceren, zonder dat zij concurrentie kregen op hun eigen terrein. De werkelijkheid niet onder ogen zien bood geen alternatief.

Kunst en amusement in de bioscoop: 'Tout genre est bon hors le genre ennuyeux'

Het tweede standpunt, waarin de bioscoopfilms juist ruimhartig werden omhelsd, was uiterst eigentijds waar het het consumeren van amusement betrof, maar op het gebied van de kunst was het anti-intellectueel en anti-modernistisch. Als tegenhanger van het cultuurpessimistisch perspectief zou men het cultuuroptimistisch kunnen noemen, waarbij alle bovengenoemde bezwaren juist als verdiensten werden beschouwd. Het was het optimisme van hen die door de maatschappelijke veranderingen, waaronder verbeterde arbeidsomstandigheden zoals de invoering van de acht-urige werkdag en een ruimer bestedingspatroon, een mooie toekomst voor zich zagen. De bioscoop profiteerde in grote mate van deze veranderingen. Met traditionele kunstuitingen of met moderne kunst kwam het gros van de bioscoopgangers niet in aanraking. De schrijvers die zich opwierpen als verdedigers van de bioscoop beschouwden de film echter wel degelijk als een kunst voor het volk, alleen vonden zij het nog te vroeg om film als kunst te definiëren. Omdat film in staat was iedereen te ontroeren, volstrekt

nieuw, jong en springlevend was, werd hij zelfs als de grootste kunst beschouwd.

Behalve in de vakbladen, die uiteraard de ontwikkelingen in hun bedrijf volgden met het oog op een zo groot mogelijk publiek, liefst samengesteld uit alle lagen van de bevolking, werd het cultuuroptimistisch standpunt verdedigd in de filmrubriek van Piet Kloppers in het *Algemeen Handelsblad*, de filmbesprekingen van N.H.Wolf in *De Kunst*, de huisbladen uitgegeven door de bioscopen zoals *Tuschinski-nieuws*, het weekblad *Cinema en Theater* en het filmweekblad *De Rolprent*.

De vakbladen

De professionalisering van de filmindustrie op Amerikaanse wijze had ook het Nederlandse film- en bioscoopbedrijf niet onberoerd gelaten. De idee film als kunst was in 1922 uit de redactionele artikelen van de vakbladen *Kunst en Amusement* en *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie* verdwenen, na het vertrek van J.F.Mounier, Joh. Gildemeijer en André de Jong. De vakbladen hadden het druk met reageren op bioscoopvijandige artikelen waarin de bioscoop werd uitgemaakt voor 'Kankerplek, Pestilentie, Moderne Gifplant, Mysterieus Opium, Jodenkapitaal'.⁶⁴ Begin jaren twintig stonden de vakbladen bovendien vol met berichten over de malaise in de filmwereld. Men snakte naar betere films en vooral naar meer variatie in het aanbod. De voorstanders van de film als kunst waren door de zeldzaamheid van dure kunstfilms, zoals *INTOLERANCE* (D.W.Griffith) of *MADAME DUBARRY* (E. Lubitch), ervan overtuigd geraakt dat de verbetering van de film langzamer zou gaan dan men aanvankelijk had gehoopt. In Nederland, zonder filmproductie van betekenis, kon men geen invloed uitoefenen op de ontwikkelingen in de filmindustrie. Dat de Europese kunstfilm ooit norm zou worden was na de invasie van de Amerikaanse studiofilms geen reële gedachte meer.

De vakbladen voor het bioscoopbedrijf hadden zich nooit direct geroepen gevoeld het publiek op te voeden. Zij stimuleerden liever de distributeurs en exploitanten om met goede films de reputatie van het bioscoopbedrijf te verbeteren. Vergeleken met de hoopgevende jaren tien zwakten de schrijvers in de vakpers hun opvattingen over de film als kunst aanzienlijk af. Zij namen de woorden van Felix Salten als leidraad, die in 1920 al had verkondigd: 'Zeker worden de massa's in de bioscopen niet met echte kunst gevoed. Maar men moet toch ook niet doen alsof zij zich ooit zou kunnen opvoeden tot werkelijke kunst. Dat is Tartufferij: kunst is altijd iets geweest voor weinigen en zal dat altijd zijn.'⁶⁵ Als een film een kunstwerk was, des te beter, mits het grote publiek hem kon waarderen. De vakpers nam een afwachtende houding aan en besteedde zelf niet meer zoveel aandacht aan de film als kunst maar liet dit over aan bladen die de bioscoop gunstig gezind waren, zoals *Cinema en Theater*, *De Rolprent*, *Tuschinski-Asta* en *Rembrandtnieuws*.

Anti-modernisme van Van Wesel en Kloppers

Het *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie* opende het jaar 1924 met een artikel getiteld: 'Quo Vadis? Elk genre is goed behalve het vervelende', waarin werd

teruggeblikt op het voorgaande, slechte jaar en het bedrijf kritisch onder de loep werd genomen.⁶⁶ De schrijver X.A.M., hoogstwaarschijnlijk Max van Wesel, beschouwde het als een groot voordeel dat de film zich niet beperkte tot één bepaalde richting, -isme, of stijl: 'In de filmkunst wordt slechts één axioma gehuldigd: tout genre est bon, hors le genre ennuyeux. Elke kernachtige gezonde beweging, die zich aan de typische eisen der filmkunst vermag aan te passen is er welkom, behalve die hervormingen, of would-be vernieuwingen die tot verveling leiden, die worden onherroepelijk en ten strengste uit het filmheilighdom geweerd, daar toelating gelijk zou staan met zelfmoord.' Volgens X.A.M. dreigde het Nederlandse bioscoopbedrijf echter veramerikaniseerd te worden en bestond er een grote behoefte onder het publiek aan Franse, Engelse en Italiaanse films. In oktober 1924 ging Van Wesel naar Parijs en zag er in de bioscopen op de grote boulevards NANTAS naar Emile Zola, PARIS naar Pierre Hamp, SALAMMBO naar Gustave Flaubert en MIRACLE DES LOUPS. Opgelucht constateerde hij vervolgens dat de Franse film weer levensvatbaar was.⁶⁷

Van Wesel pleitte voor film als volkskunst en keerde zich tegen moderne beeldende kunst zonder herkenbare voorstelling of moderne muziek zonder duidelijke melodie. Die achtte hij alleen voor een kleine elite aantrekkelijk: 'Kunst voor den enkeling, voor eenigen, hetzij door bijzonder intellect, hetzij door materieel welvaart uitverkorenen, is een onding en kan nimmer vruchtbaar gedijen, alle mode-"ismes" ten spijt, die als vergiftige paddenstoelen uit den grond verrijzen of als eendagsvlinders een roemloos bestaan in laatste wanhopige stuiptrekkingen pogen te rekken.'⁶⁸ Omdat hij in staat bleek om een groot publiek te ontroeren was de film de ideale volkskunst.

In de zomer van 1923 weidde *Kunst en Amusement* uit over het wezen van de film als kunst, de film als Gesamtkunstwerk. Film plaatste de 'toeschouwer te midden van het werkelijke leven', een capaciteit die de andere kunsten ontbeerden. Daarom zouden zij ver achterblijven bij de nieuwe filmkunst. In het gemak waarmee de toeschouwer zich mee liet slepen door een film zag de schrijver een grote kwaliteit van de filmkunst. In tegenstelling tot de beeldende kunst, die moeilijk te begrijpen was, bood film de mogelijkheid 'al verpoozend te leren en, al leerend te verpoezen'.⁶⁹ Kunst werd gestigmatiseerd als moeilijk en vervelend, film zou daarvan gevrijwaard moeten blijven.

Piet Kloppers was werkelijk allergisch voor moderne kunst en schreef in zijn vaste zondagochtendrubriek 'De Rolprent' in het *Algemeen Handelsblad* expliciet over film als 'amusement voor het groote publiek [...] wat niet wegneemt dat ik zeer goed weet, dat er nog een andere filmwereld is.'⁷⁰ In die andere filmwereld zetten volgens hem 'idealisten', die de programma's van Parijs' eerste filmclub Cinéma Le Vieux Colombier waardeerden, de toon. Kloppers noemde bemoeienis van 'highbrows' met de film het ergste dat er kon gebeuren: 'Het spreekt vanzelf dat zij ook de film niet met rust hebben kunnen laten, en met dit nieuwe middel van expressie hun symbolistische experimenten hebben willen voortzetten. Een spelletje, maar soms een duur spelletje: beunhazerij, met het etiket "kunst" erop gelijmd.'⁷¹ Volgens Kloppers werd de belangstelling voor deze films veroorzaakt door een nieuwsgierigheid naar het ongewone en bespottelijke, die eerder veel mensen naar de dadaïstische bijeenkomsten had gedreven. Max van Wesel had overigens weinig waardering voor de artikelen over Franse film van Kloppers. Die kon zich volgens hem maar beter bij de ontwikkelingen van de Amerikaanse film houden.

Van lezers kreeg Kloppers eveneens commentaar op zijn serie over de Franse film.⁷² Via zo'n lezersreactie kwam de redactie van *Kunst en Amusement* (N.H. Wolf) achter het bestaan van de Franse avant-gardefilm. Een zekere Van L. schreef een ingezonden brief over een filmvoorstelling in Cinéma Le Vieux Colombier van 'L'HORLOGE': 'Deze intellektueelen zijn niet allen kwasten [...] Men komt er rond voor uit dat "exploitation commerciale" van deze films niet mogelijk is, het is subsidie-werk van menschen met geld, doch de massa van het publiek is er te dom voor, hoewel ze eenvoudig zijn.' *Kunst en Amusement* reageerde verrast op dit bericht: 'Dit zijn dus films die in Nederland totaal onbekend zijn; die men zelfs in de Fransche vakbladen nooit ziet aangekondigd, en waarvan noch kollega Kloppers, noch wij het bestaan vermoedden. Het lijkt ons belangrijk, naar deze films eens een onderzoek in te stellen en te zien, of zij voor een bepaalde groep liefhebbers ook in ons land niet te vertoonen zouden zijn.'⁷³ N.H. Wolf was veel ruimhartiger dan Kloppers en hield rekening met een filmkunst die niet altijd in de smaak zou vallen van het grote publiek. Met profetische blik had hij al in 1921 een taakverdeling tussen een alternatief circuit en de amusementsbioscoop voorspeld: 'Toch kan ik mij gevallen denken, dat eene directie zich tot de autoriteiten zou willen wenden om financiëelen steun. Dit zou zijn, wanneer de bioscoop [...] zich ging bepalen uitsluitend tot het geven van: cinematografische kunst.'⁷⁴

Het is opvallend dat binnen de vakpers bij de eerste confrontatie met onafhankelijke film al direct aan speciale vertoningen voor een bepaalde groep liefhebbers werd gedacht. Deze films werden van meet af aan anders gezien dan de normale bioscoopfilm waar het bedrijf op steunde. Duidelijk afwijkende films hebben echter altijd wel op bijzondere aandacht kunnen rekenen in de vakpers. Zo werden de dure kunstfilms als paradepaardjes voor het hele bedrijf naar voren geschoven. *DAS CABINET DES DR. CALIGARI*, *CRAINQUEBILLE* (Feyder, 1922) en *SÜHNE*, kregen een aparte bespreking, hetgeen hoge uitzondering was. Het idee van aparte voorstellingen voor een specifieke doelgroep, paste, op voorwaarde dat het financieel haalbaar was, bij een tendens van zich specialiserende bioscopen en publieken die buiten Nederland, met name in Frankrijk, al gestalte had gekregen.

Verskil in de benadering van de bioscoopfilm

In de vakbladen werd film doorgaans in zijn algemeenheid behandeld; specifieke films werden nauwelijks besproken. Max van Wesel probeerde 'Wat film was' te doorgronden en schreef in dat kader over de verantwoordelijkheid van de filmkunstenaar als 'artistiek leider', die de supervisie zou moeten hebben. Aan deze auteur/producent moest artistieke leiding over alles gegeven worden, tot aan de reclamecampagne toe, zodat 'een kunstwerk door een kermisachtige reclamecampagne niet door het slijk gehaald zal worden.'⁷⁵ Deze artistiek leider was verantwoordelijk voor de eenheid van het geheel. De filmkunst leunde volgens van Wesel nog te veel op het toneel, de literatuur en de schilder- en beeldhouwkunst, en hij noemde als voorbeeld *DAS CABINET DES DR. CALIGARI*: 'Onrijpe proeven die ons toch telkens een stapje verder brengen ter inwijding van de nieuwe sfinx, waarvan wij de toekomst vermoeden, zonder daar nog lijn, vorm en kleur aan te kunnen geven.' Zijn visie bouwde voort op de ideeën uit de jaren tien. Film zou zich langzaam losmaken van andere kunsten en emanciperen tot een zelfstandige

kunstvorm. Zover was het volgens Van Wesel nog niet. Echte filmkunst bestond niet zolang film nog associaties opriep met de goedkope kermisfeer uit het verleden. Van Wesel was niet de enige die de bioscoop kapittelde om de sensationele en misleidende reclames. Op een wijze die aan de bevoogdende adviezen van de bioscoopbestrijders uit de eerste helft van de jaren tien deed denken, haalde Wolf eveneens flink uit naar bioscoopexploitanten die al tevreden waren als de zaal vol zat en zich geen moeite getroostten om een beter programma te brengen. Zij zouden er goed aan doen er meer aandacht aan te besteden en allerlei extra's te bieden, zoals Tuschinski.

Onder die extra's hoorden ook de wekelijks verschijnende bioscoopnieuwsbladen, opgericht ter versterking van de band tussen de bioscoop en zijn publiek. In januari 1925 startte het Astatheater in Den Haag met *Asta Nieuws*.⁷⁶ Het voorbeeld werd aarzelend gevolgd door andere grote bioscooptheaters. Tot 1927 bleef het bij incidentele uitgaven, daarna verschenen er tientallen wekelijks.⁷⁷ In deze bladen werd vooral informatie verstrekt over de activiteiten in eigen huis, maar ook bijdragen van correspondenten werden geplaatst, zoals van Mannus Franken uit Parijs. Deze waren niet geheel van kritiek gespeend, getuige een brief van Franken in *Rembrandt Filmnieuws*.⁷⁸ Franken waarschuwde tegen het gevaar van te welwillende filmrecensies. Het was noodzaak om onderscheid te maken tussen films met artistieke waarde en amusements- of ontspanningsfilms. De productiekosten of de namen van sterren die de hoofdrol speelden waren geen goede criteria om het kaf van het koren te scheiden. Beoordeling van 'de innerlijke waarden' was belangrijker en daaronder verstond Franken 'het spel, de regie, de aankleding en het scenario'. Deze 'innerlijke waarden' ontleende hij dus aan toneel, beeldende kunst en literatuur. De bioscoopbladen hanteerden net als de vakpers in hun beoordeling van de film als kunst vooralsnog geleende criteria en geen filmspecifieke.

Luc. Willink, sinds 1923 filmredacteur van *Het Vaderland*, was onafhankelijk van het bioscoopbedrijf en leverde vooral scherpe kritiek op de Nederlandse filmcultuur. In de vakbladen werd hij niettemin regelmatig geprezen om zijn 'opbouwende kritiek' omdat hij de bioscoop serieus nam en beschouwde als de enige plek waar film kunst zou kunnen worden.⁷⁹ Het bioscoopbedrijf zou in dat proces echter een veel actievere rol kunnen spelen, bijvoorbeeld door de 'chaotische' belangstelling voor film te sturen. Al was deze volgens hem: '[...] hevig genoeg, wordt veelal dwepen en verheerlijken, maar is in elk geval ordeloos en slechts half bewust.' Het bioscoopbedrijf zou meer baat hebben bij een bewust in de film en de filmwereld geïnteresseerd publiek. De voornaamste oorzaak van de chaos lag in het gebrek aan juiste informatie. De beste films kregen vaak volstrekt nietszeggende Nederlandse titels zoals in het geval van *THE KID: HET JOCHIE*. Maar sensationele vertalingen waren nog erger: *DIE STRASSE* was bijvoorbeeld omgedoopt in *DE STRAAT VAN ZONDE EN LIEFDE*, 'wat héél wat sensationeler klinkt, maar wat deze film een veel eenzijdiger strekking wil opdringen dan zij in werkelijkheid heeft.' De Nederlandse titels zetten de bioscoopbezoekers op het verkeerde been.⁸⁰

De filmkunst werd bovendien beoedeld door de ingrepen van bioscoopexploitanten, zoals het wegknippen van credits. Filmkunst diende om te beginnen door het bioscoopbedrijf serieus genomen te worden. Het jonge bedrijf steunde volgens Willink zelfgenoegzaam op ervaring uit het verleden, terwijl de techni-

sche en artistieke ontwikkeling van de film zo snel ging dat het bedrijf meer gebaat was bij het experiment. Het hield bijvoorbeeld teveel rekening met het publiek dat al in de bioscoop kwam, en niet met de grote groep die de bioscoop nog niet regelmatig bezoekt.⁸¹

Het *Nieuw Weekblad* reageerde verontwaardigd op Willinks kritiek: hij zou alle bioscoopexploitanten over één kam scheren. Daarnaast vond het zijn visie niet in overeenstemming met de werkelijkheid. Het bleef een feit dat het publiek de bioscoop vooral als amusementsgelegenheid bezocht. Dit publiek was de baas en de bioscoop moest volgen. 'Er zijn dikwijls genoeg proeven genomen om iets anders te brengen, geachte collega, maar heusch, 't is vrijwel tevergeefs geweest. Langzamerhand moet de verandering komen, de betrokkenen bij het bedrijf kunnen 't niet forceren.' Misschien zou film in de toekomst een kunst kunnen worden, maar in de loop van dat proces mocht de bioscoop zijn publiek niet verliezen.

Het verweer van het bioscoopbedrijf

Tot hun grote voldoening zagen degenen die waren blijven geloven in een toekomst voor de kunstfilm hun verwachtingen in 1924 uitkomen. *Kunst en Amusement* schreef in het openingsartikel: 'De vertoning van 'De Nibelungen' heeft bewezen, dat alle kringen van het publiek vatbaar zijn voor het brengen van zoo genaamde "goede" films. [...] De tijd, dat men de bioscoop als het amusement voor dienstmeisjes en kleine luyden beschouwde, is voorbij. Maar nog hebben wij te strijden tegen vooroordeelen, onwil, geringschatting en zelfs tegen verachting.'⁸² En volgens een twee pagina's lange lofzang in het *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie* moest vooral het 'intellectuele deel der bevolking' de NIBELUNGEN gaan zien.⁸³ Het blad zag echter in een te ver doorgevoerde 'verintellectualisering' van de filmkunst en filmkritiek ook een gevaar. Nu intellectuelen eindelijk belangstelling voor de nieuwste kunst hadden getoond, mocht het met de film niet dezelfde richting opgaan als met het moderne toneel dat alle contact met het grote publiek verloren had. 'Maar och, de film kan nog wel een goede dosis verintellectualisering verdragen', werd er goedmoedig aan toegevoegd. Het voornaamste was, zoals gezegd, dat het grote publiek in het kielzog van de kunstfilm werd meegezogen, want als dit de nieuwe kunst niet meer zou kunnen volgen haakte het af. Dat zou de ondergang van de film betekenen.⁸⁴

Lezingen, cursussen aan de Volksuniversiteit en een serieuze filmkritiek in de dagbladen konden behulpzaam zijn bij de voorlichting van het publiek. Deze educatie moest gelijkmatig verlopen, zodat de massa haar kon bijbenen. Er bestonden verschillende opvattingen over hoever men daarin moest gaan. Wolf vond bijvoorbeeld het productieproces uitleggen, zoals door sommigen werd bepleit, uit den boze. Zo verloor de film zijn mysterie! Wat hem betrof bleef de wereld van de film een mythische sprookjeswereld.

Hoewel binnen het bioscoopbedrijf lang geijverd was om ook de betere kringen in de bioscoop te krijgen, kan men zich afvragen of de bioscoopexploitanten wel zoveel reden hadden blij te zijn met de nieuwe belangstellenden. De vijandigheid tegen het bioscoopbedrijf werd er bepaald niet minder om. *De culturele betekenis van het lichtbeeld* van H.C. Verkruijsen, liet zien hoe treurig het met de Nederlandse filmcultuur gesteld was: 'Het is niet zo erg dat de heer Verkruijsen

niet in films gelooft! De film zal dien slag wel te boven komen. Maar het is zoo teeknend; dit is Nederlands eerste filmboek.⁸⁵

Critici uit de betere kringen beschouwden film niet alleen als gevaar of als kunst, maar wensten hem bovendien grondig te analyseren. Het verschijnen van Gerard van Duyns brochure *Psychologische Beschouwingen over Film- en Bioscoopbezoeker* was de vakpers niet ontgaan. Willink besprak deze brochure in *Het Vaderland* en zijn bespreking werd door *Kunst en Amusement* geprezen. Het onderscheid dat Van Duyn maakte tussen populaire film en kunstfilm had het vakblad het meest verontrust. Volmondig stemde het in met Willink, die betwijfelde of dit soort goedbedoelde bijdragen voor de bioscoop van nut waren. Vooral de Freudiaanse psychoanalytische thesen, bijvoorbeeld met betrekking tot de komische film die Van Duyn vergeleek met 'het heel kleine kind, dat met zijn excrementen speelt', kon Willink maar matig waarderen. Hij zag er niets in de film vooruit te helpen door juist, 'die zeer dubieuze punten' te benadrukken: 'De bioscoopwereld zou kunnen zeggen: "Heer bewaar me voor mijn vrienden!"'⁸⁶ Het bioscoopbedrijf en de bioscoopvrienden werden geconfronteerd met een nieuw fenomeen: in plaats van een algehele veroordeling van film en bioscoop door personen die zich verder niet in films verdiepten, kregen zij nu te maken met andere visies op film en bioscoop die haaks op de hunne stonden.

Het filmweekblad De Rolprent

Op 1 oktober 1925 verscheen het eerste nummer van *De Rolprent*, een populair weekblad met als motto: 'Allen zullen zijn voor De Rolprent, De Rolprent zal voor allen zijn.'⁸⁷ Behalve in een artikel in *Skoop* is door de filmgeschiedschrijvers nauwelijks aandacht besteed aan dit blad.⁸⁸ Deze omissie houdt zowel verband met de schaduw die de Filmliga op alles wat zich vóór haar oprichting afspeelde heeft geworpen, als met het flodderige karakter van het blad zelf. Aan grote woorden hadden de oprichters geen gebrek, aan continuïteit en een kritische keuze van onderwerpen wel. Een onduidelijk redactioneel beleid was niet in staat zorg te dragen voor een constante kwaliteit. Desondanks is het blad anderhalf jaar lang wekelijks verschenen en verkondigde het een uitgesproken visie op film als kunst. De regisseur werd in die visie steevast als filmkunstenaar beschouwd. Met monografieën van Charley Chaplin, Fritz Lang, E.A. Dupont, Rex Ingram, Viktor Sjöström, René Clair en de Franse avant-gardefilmers, onderscheidde *De Rolprent* zich van de vakpers en het weekblad *Cinema en Theater*, die vooral aandacht besteedden aan de filmsterren.⁸⁹

Max de Haas, die later zelf films zou gaan maken, was directeur en tevens hoofdredacteur van het blad en werd bijgestaan door Ch. Muratti als artistiek leider. Onder de medewerkers bevonden zich oude bekenden uit het *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie* zoals Chef van Dijk, Jules Suikerman, Max Tak en Max van Wesel. Ook Piet Kloppers, Luc. Willink, actrice Caroline Lancker-Van Dommelen en de theatercriticus J.C. Schröder verleenden incidenteel hun medewerking. Correspondenten uit het buitenland zoals 'Pierre Levalle' (Mannus Franken) uit Parijs, Harald Bredow uit Berlijn, Luentos uit Barcelona en A. Lapiner uit Moskou, leverden regelmatig kopij.

De Rolprent stond achter de bioscoop en was er voor het grote publiek. Het blad

voelde zich zeer aangetrokken tot de charmes van 'Het Heden' en 'Amerika' die zo treffend door film werden weergegeven. *De Rolprent* was tegen de filmkunst zoals de intellectuelen zich die voorstelden en tegen intellectueel getheoretiseer: 'Het zijn de goeierds, zij die zich zoekenden voelen in een woestenis van verwildering en wansmaak, die sputteren op films en bioscopen, die ten alle tijden klaarstaan de kunst met de haren erbij te slepen.[...] Moet er weer dadelijk een etiket op? Moet ze weer dadelijk pasklaar zijn, voor het bekrompen kadertje der moderne kunst?'⁹⁰ Film werd vergeleken met jazz en gestroomlijnde auto's. De cultuurpessimisten noemden de bioscoop één van deze kwaden, maar *De Rolprent* stak de loftrompet over deze zegeningen van de moderne tijd.

Op 19 november 1925 kondigde Chef van Dijk de oprichting van de Club van Vrienden van de Rolprent aan, een vereniging naar Amerikaans voorbeeld. De toekomstige leden werden lezingen van bekende persoonlijkheden, cabaret, dans- en debatavonden, reises naar Parijs en Berlijn en kortingen op entreprijzen in het vooruitzicht gesteld. 'Filmkunst of filmindustrie?' en 'Is filmkeuring in Nederland wenschelijk?' waren onderwerpen die opgeworpen werden om over te discussiëren op de eerste debatavonden. Een aantal ideeën werd alvast gepubliceerd in het eerste nummer van het officieel orgaan van de C.V.R., *Onze Filmclub*, onder redactie van Max van Wesel, dat als bijlage van *De Rolprent* verscheen. Het schrikbeeld van nivellering dat onder anderen door Huizinga en Kohnstamm was geschetst, werd treffend geïllustreerd door de opvattingen van mejuffrouw Eddie Manuel. Zij betoogde onder het kopje: 'Is kunst de quintessence van de film?', dat het juist zo heerlijk was dat de film 'onze eigen fantasie weergaf' in plaats van dat men, zoals bij het lezen van een boek, moeizaam zelf de beelden moest bedenken. Ook had de film ROBIN HOOD haar oneindig meer geboeid dan *De Nachtwacht* van Rembrandt: 'Nu zal dit wel een gebrek zijn in mijn kunstzin, maar per slot van rekening zijn 't toch ook maar enkelen die werkelijk in staat zijn, de ware kunst te begrijpen, aan te voelen, terwijl 't groote publiek genoeg heeft aan de bevrediging van zijn fantasieën en niet gaat analyseren in hoeverre enscenering en 't spel op meer of mindere kunstuiting berusten.'⁹¹ Waarom zou je moeilijk doen als het makkelijk kan, of iets van die strekking, moet zij gedacht hebben.

Filmkunst zou nooit zonder de filmindustrie kunnen bestaan, was de teneur van de gepubliceerde antwoorden op de vraag "Filmkunst of Filmindustrie?"⁹² Dit kwam mooi overeen met de filosofie van *De Rolprent* en het bioscoopbedrijf.

Anti-intellectualisme in De Rolprent

In *De Rolprent* en in *Onze Filmclub* werd regelmatig uitgevaren tegen de intellectuele critici, die de massa zouden meeslepen in een 'anti-Amerika beweging' en een 'blinde Europaverafgoding', louter gebaseerd op vooroordelen.⁹³ Max de Haas verdedigde de Amerikaanse filmindustrie. 'De grootste fout dezer Amerika-bestrijders is, dat zij hun "liefde voor het probleem" [...] op de massa willen overbrengen. En dit is wel de meest ernstige tekortkoming dezer heeren.[...] Natuurlijk, de film moet omhoog en gaat ook met ieder seizoen omhoog. Maar dubbel dwaas is het, van de Amerikanen zinnelooze experimenten en van het publiek een interesse te verlangen, die haar stellig de eerste 25 jaar nog niet

bezielen zal. Trouwens op andere kunstgebieden, dan dat der film, maken de aesthetici zich toch ook niet warm, om Aristophanes of Li Ta Po onder het grote publiek te propageeren.⁹⁴ Volgens De Haas ging het de intellectuelen er voornamelijk om 'hun literairen inventaris uit te stallen' en werd de Amerikaanse film, die niet pretendeerde kunst te zijn, daar het slachtoffer van.

Met dit staaltje pro-Amerikanisme konden Huizinga en Ter Braak het doen. Max de Haas en *De Rolprent* werden door hen echter niet serieus genomen. Het is zelfs de vraag of zij ervan wisten. In zijn filmtheoretische artikel 'Grondslagen der filmaesthetiek' karakteriseerde Ter Braak de 'sentimentele houding' als onkritisch en onverdedigbaar: 'Men kent de schare, die, nu de film eenmaal uitgevonden is, met litteratuur en beeldende kunst meent afgerekend te hebben, die de film als *de* specifieke uitingsvorm der twintigste eeuw beschouwt. [...] Karakteristiek voor deze geesteshouding is, dat zij het *middel* verheerlijkt, omdat zij de *creatie* niet begrijpt.' Ter Braak noemde De Haas niet, maar wel Luc. Willink die zich in *Het Vaderland* veel genuanceerder uitliet in zijn filmkritieken.⁹⁵ De Haas zat er met zijn bewering, dat het de intellectuelen - vooral de literatoren die zich in *De Kring* hadden verzameld moesten het ontgelden - er vooral om ging een 'literairen inventaris uit te stallen', mijns inziens trouwens niet helemaal naast. Recent onderzoek van Léon Hanssen toont aan dat strategische motieven met het oog op een positie als publicist in het culturele leven voor Ter Braak een belangrijke aanleiding waren om zich op film te richten.⁹⁶ De omstandigheden waarin Ter Braak zich aansloot bij L.J.Jordaan, die de film tot nieuwe kunstvorm en zichzelf tot eerste filmcriticus had uitgeroepen, waren gunstig. Film was zowel modern als traditioneel en bood een alternatief aan de jongeren die zich noch uitsluitend bij de traditionele noch bij de moderne kunstuitingen thuis voelden. Bovendien bestond intellectuele filmkritiek rond 1925 nog nauwelijks. Het was een nagenoeg braakliggend terrein, waarop ambitieuze jonge auteurs op zoek naar iets groots en meeslepend goed konden scoren. De Haas' kritiek op de 'blinde Amerikaverguizing' was eveneens gegrond: 'Amerika' stond, zoals gezegd, voor velen in de bovenlagen van de maatschappij voor alles wat de oude wereld ondermijnde: democratisering, nivellering, technologisering, commercialisering en verzakelijking.⁹⁷ Amerikaanse films werden daarom ronduit vijandig bejegend door de intellectuele critici.

Alle enthousiasme voor de bioscoop en Amerikaanse films ten spijt, over de vorm of stijl van een bepaalde film sprak ook *De Rolprent* zich zelden uit. Dat zou namelijk teveel naar kunstkritiek neigen en dat strookte niet met de filosofie van de redactie. De Haas verweet de intellectuelen een verouderd idee van schoonheid aan de film op te willen leggen. Hij voorzag zich van machtige medestanders, zoals zijn bijna-naamgenoot, de Duitse filmcriticus Willy Haas. Diens pleidooi 'Waarom wij van de film houden', werd door *De Rolprent* overgenomen uit *Das grosse Bilderbuch des Films*.⁹⁸ De Haas beschouwde het artikel als het belangrijkste dat er tot dan toe over film en kunst geschreven was en schreef er een inleiding bij.⁹⁹ Willy Haas somde een trits van redenen op voor zijn liefde voor de film: 'Omdat zich met de gezamenlijke kunsttheorieën van Aristoteles tot Cézanne[...]laat bewijzen, dat de film nooit 'hooge kunst' kan worden.[...]Omdat dus de film den mensch werkelijk bevallen moet om voort te bestaan. [...] Omdat hier duidelijk gemanifesteerd wordt, dat de kunst niet het hoogste in 't leven is. En een artistieke daad niet het doel van de wereldgeschiedenis.' Wat door De

Haas niet vermeld werd, was dat Haas deze hartekreet uitte vanuit een typisch Duitse gefrustreerde houding tegen de hoge kunst, als behorend bij de negentiende-eeuwse wereld die verantwoordelijk werd gesteld voor de Eerste Wereldoorlog en haar gevolgen.

De Rolprent was overigens het enige blad in Nederland dat de ideeën van de belangrijke Duitse filmcritici Willy Haas en Béla Bálász onder de aandacht bracht. Waarschijnlijk hadden zij in Nederland meer bekendheid gekregen als zij door Jordaan of Ter Braak waren geïntroduceerd.

Enquête en rondvraag in De Rolprent

Willy Haas was ook een van de respondenten van de enquête die *De Rolprent* in navolging van *De Stem* organiseerde. Het blad stelde de volgende vragen aan literaire schrijvers in binnen- en buitenland: '1. Acht ge het mogelijk, dat de film de drager is of kan worden van een nieuwe, geheel onafhankelijke kunst? 2. Geloof je dat de film, zoowel de onderhoudende, als de dramatische en de didactische, van betekenis is voor het internationale culturele leven? (Betere verstandhouding, volkenverbodering, bredere kijk etc.)? 3. Acht ge Uw werk voor verfilming geschikt of slechts een deel hiervan. Zoo ja, welk gedeelte? 4. Welke film heeft U het meest ontroerd?'¹⁰⁰ Vier Nederlandse schrijvers reageerden, A.M. de Jong, Nico van Suchtelen, Lodewijk van Deyssel en Israël Querido, en vijf buitenlandse, de Vlaming Felix Timmermans, Felix Salten uit Oostenrijk, Victor Marquerite uit Frankrijk, Willy Haas uit Duitsland en Maximilian Harden uit Engeland.

Allen waren overtuigd dat de film in de toekomst een nieuwe kunst zou kunnen worden maar het op dat moment nog zelden was; zoals Van Deyssel schreef: 'Kunst in de betekenis welke wij aan dat woord geven wanneer er sprake is, bij voorbeeld, van bouwkunst, schilderkunst of dichtkunst, kwam in die bioscoopvoorstellingen niet, of althans zeer zelden, voor.'¹⁰¹ Volgens Querido, De Jong, Salten en Van Deyssel was een voorwaarde om kunst te worden dat film zich zou ontdoen van het concurrerende particuliere ondernemerschap. Felix Salten verwoordde het aldus: 'Daarvoor is het echter noodzakelijk, [...] dat de industrie, die de film heden *beheerscht*, zijn dienaar wordt, en dat de kunstenaars, die heden de industrie dienen, de film gaan beheerschen.'¹⁰² Willy Haas zag de toekomst van de film niet binnen het kader van 'tegenwoordige wetten en stellingen van het begrip kunst', maar was overtuigd van de enorme invloeden van film die 'sterker en direkter werken' dan alles 'wat men heden kunst noemt'.¹⁰³ Dat antwoord was koren op de molen van *De Rolprent*. De meeste schrijvers achtten hun werk wel voor verfilming geschikt en sommigen gaven er meteen een paar romantitels bij: *Het Evangelie van den Haat* (A.M. de Jong), *Demonen* (Nico van Suchtelen) en *Le Couple* (Victor Marquerite). Van Deyssel achtte sommige en Is. Querido al zijn werken voor verfilming geschikt.

Niet iedereen was zo optimistisch om te geloven dat film tot algemene verbodering zou leiden. Vooral de buitenlandse schrijvers, afkomstig uit bij de Eerste Wereldoorlog betrokken landen, hadden hun bedenkingen. Volgens Salten en Haas kon propaganda in de film zowel voor verwijdering als voor verzoening tussen volkeren worden aangewend. Harden betreurde het dat de film niet twin-

tig jaar eerder op grote schaal was doorgebroken, dan zouden 'de bij den oorlog geïnteresseerden, het niet zo gemakkelijk gehad hebben de naties zoodanig voor te liegen, dat naast hun land een horde barbaren en misdadigers leefde.'¹⁰⁴

THE GOLDRUSH werd het meest genoemd bij de vraag naar de beste film (4x), gevolgd door DIE NIBELUNGEN (3x) en POTEMKIN (2x), die in Nederland nog niet, maar in Duitsland al wel te zien was geweest. THE KID, DR. CALIGARI, MIKAËL (Dreyer) werden één keer genoemd. Victor Marquerite en Lodewijk van Deijssel gaven geen filmtitel als antwoord, zij hadden nog geen film gezien die hen diep had bewogen. Van Deijssel had zich bovendien niet kunnen vinden in de formulering van de vraag en antwoordde: 'Ontroeringen ontstaan door verschillende oorzaken en zijn slechts evenredig aan de mate van schoonheid van het ontroerende.'¹⁰⁵

Om de smaak te peilen van het bioscooppubliek organiseerde *De Rolprent* eveneens een rondvraag onder haar lezers. 'Een oproep aan alle Rolprentlezers: "Zijn er 'klassieke' films?" en "Welke films wilt u nog eens zien?"', vroeg het blad begin mei 1926.¹⁰⁶ Klassieke films werden omschreven als 'films die door hun bijzondere waarde voor 't publiek ook op den duur niet aan beteekenis zullen inboeten'. Na een maand werd de uitslag bekend gemaakt. De uitkomst werd in één zin samengevat: 'Het verlangen naar sterke speelfilms - de "amusementsfilm" naar den achtergrond'.¹⁰⁷ De respons was groot: 2914 lezers hadden gemiddeld 6 titels ingezonden. De top vijf zag er als volgt uit: 1. DIE NIBELUNGEN (Lang); 2. GOLDRUSH (Chaplin); 3. IF WINTER COMES (?); 4. FORBIDDEN PARADISE (Lubitsch); 5. VARIÉTÉ (Dupont).

Afgaande op dit lijstje, weken de voorkeuren van de inzenders van de enquête en de rondvraag van *De Rolprent* voor bepaalde films, niet zo af van die van *De Stem*. Dezelfde films voerden de lijstjes aan waardoor betwijfeld kan worden of de 'slechte smaak', die het bioscooppubliek waaruit de inzenders van de enquête gerecruteerd waren, werd aangewreven terecht is. De vele prolongaties en reprises van deze films bevestigen dat het grote publiek eveneens een voorkeur had voor 'betere' films. Over de absolute toppers liepen de meningen niet veel uiteen; het grote verschil was, dat de lezers van *De Rolprent* ook Amerikaanse films waardeerden. In tegenstelling tot de jonge intellectuelen en cultuurpessimisten gaven zij ruimhartig blijk van een voorkeur voor Amerikaanse films. Van de in totaal 43 filmtitels bevattende lijst waren er 24 Amerikaans, 12 Duits, 5 Frans en 2 Italiaans. Amerikaanse films zoals HET TEEKEN VAN ZORRO, DE DIEF VAN BAGDAD en ROBIN HOOD stonden op deze lijst hoger genoteerd dan DER LETZTE MANN en KEAN. Films die langer dan twee jaar ervoor hadden gedraaid telden niet mee, maar dat weerhield een aantal inzenders niet om ze te noemen. Daaronder bevonden zich vroege films van Chaplin zoals THE KID en van Fritz Lang zoals DAS INDISCHE GRABMAL en DR. MABUSE. Het meest opmerkelijk volgens de redactie was de veel voorkomende vermelding van Griffith's INTOLERANCE, die in Nederland in 1919 was vertoond. Overigens kwam er niet één Nederlandse film voor op deze lijst. Dit is niet zo vreemd als men de uiterst kleine productie tussen 1924 en 1926 in ogenschouw neemt, maar films uit de bloeiperiode van de filmfabriek Hollandia ontbraken eveneens.

Ontroering als doel

Ondanks het gescheld op de kunst en de intellectuelen waren de schrijvers in *De Rolprent* er wel degelijk van overtuigd dat film een kunst was, de grootste zelfs: 'de kunst der kunsten'. De esthetische principes die voor de andere kunsten golden waren volgens hen echter te beperkt voor film. Film was namelijk niet slechts in staat kunst te worden, zijn invloed zou ingrijpender zijn dan die van welke historische kunstvorm ooit en zou zich wel ver buiten het terrein van de kunst begeven. Nieuwe esthetische criteria moesten worden bedacht om de film in de toekomst te kunnen beschrijven. Voor een scherp onderscheid tussen filmkunst en amusementsfilm was het nog veel te vroeg, volgens de schrijvers in *De Rolprent*, en daarmee namen zij een tegenovergesteld standpunt in ten opzichte van intellectuele critici zoals Ter Braak.

De verwerping van esthetische criteria berust op een bepaalde opvatting van kunst. In de nogal simplistische kunstopvatting van De Haas bijvoorbeeld, stond kunst voor 'het maken van mooie dingen', die door hun schoonheid ontroerden. In zijn ogen voldeed de moderne kunst niet meer aan dit criterium en was zij decadent. De film was daarentegen nog te levend en te jong om als kunstvorm bevroren te worden. Alles moest nog kunnen. Film was in staat nieuwe schoonheidsindrukken te geven die konden ontroeren als geen andere kunstvorm, maar ontleden en analyseren van de eigenschappen van film tastten de ontroering aan. Film moest volgens *De Rolprent* vooral worden ondergaan als een multi-sensuele ervaring, die niet door reflectie en interpretatie gereduceerd mocht worden tot woorden. De Haas wilde zich daaraan niet schuldig maken en noemde alleen ritme als het allesbepalend element van de filmkunst, overigens zonder uit te leggen wat hij daar precies onder verstond.¹⁰⁸ Het woord 'ritme' ontbrak omstreeks 1926 overigens in geen enkel vocabulair om de essentie van film te benoemen.

Franse cineasten van de avant-garde vonden een warm onthaal in *De Rolprent*. Ook zij wilden hun films geen kunst noemen ten einde ze niet te verwarren met oudere kunstvormen, die volgens hen het contact met het publiek verloren hadden, of nog erger met de Film d'Art, die door de Franse cineasten als de grootste vergissing uit de geschiedenis van de film werd gezien. Marcel l'Herbier was van mening dat de film zijn zwaarste strijd had te voeren tegen de andere kunsten. Paradoxaal was, dat juist zijn films in het voorjaar van 1926 de eerste aanzet gaven tot een alternatief circuit van kunstfilms buiten de bioscopen. Het standpunt van *De Rolprent* sloot ironisch genoeg aan bij dat van belangrijke regisseurs van de avant-garde.

Ontroering in de bioscoop als levensbehoefte

De cultuuroptimisten voelden zich als liefhebbers van de ontroerende film thuis in de bioscoop en wilden deze opstoten in de vaart der volkeren. Film was een levensbehoefte. Om de reputatie van de bioscoop als uitgaansgelegenheid te verbeteren, wilden de betrokkenen bij het bioscoopbedrijf vooral betere films en geen verontrustende experimenten van moderne kunstenaars. Begin jaren twintig kwam echter het merendeel van de films uit Hollywood, waardoor het filmaanbod nogal eenzijdig was. Dat werd niet als een vooruitgang gezien door de schrij-

vers van de oude garde, zoals Max van Wesel. Zij hadden betere tijden gekend en verlangden terug naar meer variatie in het aanbod. Bovendien stond de Amerikaanse film niet in hoog aanzien bij de nieuwe critici die zich over de film als kunst ontfermden. De Duitse kunstfilm *DIE NIBELUNGEN* kwam in deze situatie als een geschenk uit de hemel.

De schrijvers die het opnamen voor de bioscoop en het grote publiek, hadden een nogal romantische en ongenueanceerde visie op kunst. Tegen de pogingen van hen die slechts enkele films het 'etiket van de moderne kunst' wilden opplakken, werd heftig geprotesteerd. Film was gelukkig nog geen decadente moderne kunst voor enkelen en moest het niet worden ook. Moderne beeldende kunst en moderne muziek werden in de hartstochtelijke pleidooien voor de film als moeilijk en decadent afgeschilderd. De opvattingen van de bioscoopliefebbers kwamen op dat punt opvallend overeen met die van de oudere intellectuelen die, behalve in de film, ook in de moderne abstracte kunst een symptoom zagen van normvervaging. Het bezwaar van de cultuurpessimisten, dat film te makkelijk en vluchtig was, werd door de optimisten daarentegen beschouwd als een groot voordeel. Film trok de kijker mee in een andere wereld waar hij even kon ontsnappen aan de dagelijkse sleur. Andere kunstvormen zouden deze kwaliteit niet bezitten. In hun opvatting stond kunst dus eigenlijk gelijk aan die van amusement en werd iedere geslaagde film als kunstwerk beschouwd. Een analyse van formele en technische aspecten van films zou de ontroering danig verstoren. Met kunstkritische maatstaven zou de filmkunst een verkeerd pak worden aangemeten. De vooruitgang moest langzaam gaan, zodat het grote publiek haar kon blijven bijbenen.

De pleitbezorgers van ontroering en kijkplezier verwierpen evenals de modernistische kunstbewegingen de gevestigde kunstuitingen om hun verouderde schoonheidsideeën. Hun alternatieven waren echter tegengesteld. Het futurisme, De Stijl en Dada streefden naar een nieuw bewustzijn of een nieuw kunstidee, waarin voor wegdromen geen plaats was. Analytisch onderzoek was een vereiste voor zowel kunstenaar als beschouwer van moderne kunst.

De nieuwe critici: film als kunst is er niet voor de gezelligheid

De nieuwe generatie critici had weinig vertrouwen in het esthetisch onderscheidingsvermogen van de betrokkenen bij het bioscoopbedrijf of van het bioscooppubliek. Zij negeerde de vakpers en *De Rolprent* en was van mening dat het uitgesloten was om een zuiver esthetisch oordeel te verwachten van commerciële belanghebbenden. Grote kunstwerken waren zeldzaam en dat gold ook voor film: zo nu en dan was in een enkel theater een kunstfilm te zien, niet overal elke week, zoals de schreeuwende reclames beloofden. Bovendien achtten de nieuwe critici de betrokkenen bij het bioscoopbedrijf vanwege hun sociale achtergrond in de amusements- of zakenwereld niet in staat om over kunst te oordelen. In de katholieke *Residentiebode* schreef A. van Domburg aan hun adres: 'Trouwens: als ik met u over filmkunst zou spreken, zoudt gij eerst moeten weten, wat kunst is en dit weet ge niet! Met u redeneeren is dus boter aan de galg!'¹⁰⁹ De filmkunst was volgens de intellectuele critici niet dankzij, maar ondanks de bioscoop ontstaan.

Wat alle nieuwe critici in de discussie ondanks hun onderlinge verschillen van

mening over film als kunst gemeen hadden, was de overtuiging dat film 'nooit wat geweest was', maar dat het in de toekomst wellicht iets worden kon. Filmkritiek zou daar actief aan bij kunnen dragen. Door hun filmervaring te verwoorden bedden zij film in hun verschillende levensovertuigingen in, hetzij liberaal, katholiek, socialistisch of communistisch. Hun geïnstitutionaliseerde subjectiviteit karakteriseerde deze filmkritiek evenzeer als de publicaties van de bij het bioscoopbedrijf betrokkenen of die van de bioscoopbestrijders. Instituten als de Rooms-Katholieke kerk en politieke partijen bepaalden de invalshoek van de schrijvers die de toekomstige film een ideologische functie toeschreven. Zij onderscheidden zich van de esthetische critici voor wie de film als kunst het enige doel was. Overigens was dit doel in maatschappelijk opzicht niet minder ambitieus omdat deze filmkunst als nieuwe kunst in hun ogen de Europese beschaving van de ondergang moest redden.

'Gemeenschapskunst': filmkunst als middel

'Als niet de geldzucht, maar 't talent zich meester gemaakt had van 't grootste wonder, de cinema, dan waren we al veel verder geweest. Dan hadden we misschien al beleefd 'n nieuwere vorm van kunst, die zich meer dan alle andere had ingedrongen in 't geestesleven van miljoenen stervelingen [...] Want behalve vermaak was film ook *kunst!*' Deze bestond uit een samengaan van beeldende en dramatische vormgeving, 'niet *naast*, maar *in* elkaar.'¹¹⁰ Met deze beschrijving van de cinema, zo ongeveer de meest concrete van katholieke zijde, gaf Van Domburg in een notedop zijn opvatting over de stand van zaken in de cinema. Volgens Van Domburg en andere katholieke critici, zoals de publicist Albert Kuyle die niet gespeend was van - toen nog - alledaags anti-semitisme, was het film- en bioscoopbedrijf in verkeerde handen. Als product van een zuiver kapitalistische industrie, die grotendeels door joden werd beheerst, zou de film vooral inspelen op de laagste gevoelens van de mens. Zolang de cinema gedomineerd werd door winstbejag zou er van ware filmkunst geen sprake kunnen zijn. Film was een machtig medium dat grote mogelijkheden bood ter bekering en dat, net zoals in het verleden de schilderkunst, de beeldhouwkunst en de architectuur, het katholicisme en de mensheid een grote dienst zou kunnen bewijzen. Niets kon immers zo ingrijpen in het leven van het individu en de gemeenschap als de kunst. Maar zoals Van Domburg verklaarde: 'Kunst is er niet voor de gezelligheid [...] *De film in goede handen, wordt de geweldigste beschavingsfaktor ter wereld. In verkeerde handen wordt zij, snel en zeker, de regelrechte vernieling van 't geestesleven der meeste menschen.*'¹¹¹ Het bioscooppubliek had volgens hem de kans verspeeld om zelf invloed uit te oefenen en had zich met huid en haar overgeleverd aan de bioscoop. Van die zijde verwachtte hij geen verbetering. De kunstenaar was weliswaar kritisch maar onmachtig: hem wachtte slechts spot.¹¹² De toekomstige filmkunst zou door anderen beheerst moeten worden.

De tegenstelling Europa versus Amerika werd door de katholieke critici in termen van kunst versus amusement gedefinieerd. Van Domburg prees bijvoorbeeld in het weekblad *De Nieuwe Eeuw*, de UFA-films KEAN en MACHTIG ALS EEN ADELAAR maar kraakte Amerikaanse films zonder uitzondering.¹¹³ Wanneer de boodschap echter niet katholiek verantwoord was, zoals in *DIE FREUDLOSE GASSE*,

was een film geen kunst en konden grote cinematografische verdiensten juist gevaarlijk worden voor de massa.¹¹⁴ Voor hem bestond een goede film uit een eenvoudig 'gezond' scenario, mooi uitgewerkt door 'fijne' artiesten.

Van Domburg en zijn tijdelijke vervanger, N. van Wijk, gingen er prat op dat zij als filmcritici onafhankelijk van het bedrijf waren.¹¹⁵ Schrijvers in de vakbladen of bioscoopvriendelijke bladen werden door hun afhankelijkheid ongeschikt geacht om te oordelen over filmkunst. Voor *De Rolprent*, die Van Domburg als een bondgenoot van de bioscopen en hun "'breng"-maar-raak-methode' beschouwde, had hij geen goed woord over omdat dit blad liefst alle partijen tevreden wilde stellen.¹¹⁶

Dat de mogelijkheden voor educatie en bekering door film zwaarder wogen dan de esthetiek, gold niet alleen voor katholieke critici. Ook de communisten vonden de strekking belangrijker dan de vormgeving en wezen de Amerikaanse films af op ideologische gronden. In het dagblad van de Communistische Partij Holland, *De Tribune*, was zowel wars van de kleinburgelijke moraal in Amerikaanse films als van 'individualistische' Europese kunst. Zowel het oude 'Europa' als 'Amerika' werden afgewezen. De krant had vanaf 1922 incidenteel over de bioscoop geschreven, vooral in verband met de bioscoopwetperikelen, die zij vergeleek met die rond de Vlootwet. Na de publicatie van Trotzky's 'Jenever, Kerk en Bioscoop' op de voorpagina van *De Tribune* van 1 augustus 1923, groeide de belangstelling voor de cinema echter aanmerkelijk.¹¹⁷ Volgens Trotzky was de bioscoop een uitstekende instantie gebleken om de arbeiders uit de kroeg en de kerk te houden. Bioscoopbezoek stimuleren was zijn boodschap, in kunst en film beide ging het immers om de 'innerlijke beroering van de aanschouwer'. Volgens *De Tribune* was filmkunst collectivistisch en verdrong het individualisme in de kunst. Deze stellingname bracht de filmcritici in *De Tribune* tot verbazingwekkende staaltjes van dialectiek. *DIE NIBELUNGEN* werd bijvoorbeeld geprezen omdat hij had gebroken met het Amerikaanse sterrensysteem, maar Chaplin, de ster bij uitstek, werd beschouwd als de grootste filmkunstenaar. De Amerikaanse film, *THE TEN COMMANDMENTS*, werd hoog geprezen om het personage van Mozes, die een prefiguratie was van een held dichter bij huis. Men zag in deze film namelijk een parallel met de Russische Revolutie: 'Mozes, de leider van zijn volk, de ...Lenin der Oudheid!'¹¹⁸ Door alle andere nieuwe critici was deze film vergeuisd als het toppunt van 'yankyeetis', maar van harte aanbevolen in *De Tribune*.

Politieke opvoeding door middel van film en filmkritiek was belangrijker dan een artistieke. Amerikaanse films waren bij uitstek 'kleinburgerlijk', gemaakt om het proletariaat zoet te houden en te vergifigen, maar artistieke films konden evengoed politieke leugens bevatten als niet-artistieke. Tegelijkertijd, redeneerde *De Tribune*, was de bioscoop de enige ontspanning voor de arbeider in deze slavenmaatschappij en daarom was film geen luxe maar broodnodig. *De Tribune* steunde derhalve de bioscoopexploitanten in hun acties tegen belastingverhoging, ondanks het feit dat zij de bioscoop als onderdeel van het kapitalistische systeem beschouwde.

Het ideaal van de communisten was natuurlijk de Sovjet-film, maar dat deze in het kapitalistische westen ooit te zien zou zijn achtte men niet waarschijnlijk. 'Toekomstmuziek, van een orkest, dat hier te lande nauwelijks met het stemmen van zijn instrumenten begonnen is', schreef de krant in juni 1925.¹¹⁹ De verovering van de westerse wereld door de Sovjet-film, aangevoerd door *PANTSER-*

KRUISER POTEKIN, een half jaar later vanuit Berlijn, kon niemand nog voorzien. Hier zal in hoofdstuk vijf uitgebreid op worden ingegaan.

De katholieke en communistische critici hadden met elkaar gemeen dat de boodschap van een film in de eerste plaats in overeenstemming moest zijn met hun, zij het zeer verschillende, levensovertuigingen. L'art pour l'art was in hun ogen verwerpelijk.

Filmkunst om de kunst: verschillende visies in de Stem-enquête

De *Stem-enquête* biedt ook inzicht in de opvattingen van hen die in de film vooral een kunst van de toekomst zagen, waarbij overigens weinig rekening gehouden werd met de toen al dertig jaar oude geschiedenis van de film. Vooral jonge inzenders, die nog geen duidelijke maatschappelijke positie bekleedden, kwamen met de meest uiteenlopende verwachtingen ten aanzien van de filmkunst. Eén ding was echter voor elke respondent duidelijk: film als kunst was géén naturalistische reproductie van de werkelijkheid.

Simon Koster, hoofdredacteur van *Spel en Dans*, vond filmkunst vooral bewegingskunst waarin acteren weliswaar centraal stond, maar waarbij de regisseur de ware kunstenaar was.¹²⁰ Dit standpunt, een 'politique des auteurs' avant-la-lettre, was niet zo opzienbarend en had in 1925 aanzienlijk veld gewonnen. Just Havelaar, dichter en tevens redacteur van *De Stem*, hield zich meer bezig met de invloed van het filmbeeld op de toeschouwer en zag in de film een eerherstel van het kijken. Film zou ons weer kunnen leren het leven te zien, 'in plaats van het te beredeneeren'.¹²¹ Twee opvattingen die ook in *De Rolprent* niet hadden misstaan.

Sommige respondenten gunden de filmkunst het voordeel van de twijfel, mits er eerst enige drastische maatregelen werden getroffen. De jonge dichter Slauerhoff bijvoorbeeld stelde voor om de komende 25 jaar alle filmimport uit de Verenigde Staten te verbieden. Volgens hem was een filmkunstenaar tegelijkertijd architect, schilder, regisseur en dichter, 'een reïncarnatie van Da Vinci'.¹²² De dichter J.C. van Schagen schetste een toekomstige abstracte filmkunst. Een film die 'met volledige verwerping van alle afbeelden der buitenwereld, in een levenden kosmos van zich vertintenden vervormingen en zich verstatende verkleuringen aan het vervlietend innerlijk gebeuren een nieuwen uitdrukkingsvorm zou schenken.' Zo'n film zou volgens hem zelfs één stap verder zijn dan een schilderij van Wassily Kandinsky. Montage 'in suggestieve samenhang en opvolging' vond hij een tweede mogelijkheid tot filmkunst, waarbij de vrijheid van de kunstenaar bestond uit de keuze van fragmenten.¹²³ Deze woorden doen sterk denken aan Van Doesburg in *De Stijl*. Van Schagen zag echter net als Hans Richter in film een nieuwe uitdrukkingsvorm van 'het innerlijk gebeuren', terwijl voor Van Doesburg juist universele dimensies als tijd, licht, ruimte en beweging door middel van de filmtechniek vorm kregen.

Volgens de latere Filmliga-secretaris en letterkundige J.F. Otten, was de filmkunst een samenstel van muziek, woord en beeld en bezat zij een eigen 'mentaliteit', net zo goed als de schilderkunst.¹²⁴ Expressionistische of symbolistische voormentaal 'in den stijl van Toorop of van Van Dongen',¹²⁵ of langzame projectie, als een soort 'oogmuziek', werd weer door anderen toegeschreven aan de film van de toekomst. E.G. de Roos, die een jaar later de filmrubriek in *De Stem* zou verzorgen,

zag de toekomst van de film in de verbeelding van het onwerkelijke. De redactie voegde hieraan toe: 'ettelijke inzenders wezen erop, en terecht, dat hierin één der belangrijkste functies van een komende filmkunst ligt'. De specifieke uitdrukingsvorm zou in experimenten van kunstenaars met filmtechnieken liggen.¹²⁶

Volgens veel opvattingen kon film als kunst pas iets betekenen in een 'andere filmwereld', gescheiden van de bioscoop en het grote publiek. Anderen vroegen zich af of filmkunst de massa aan zou kunnen spreken, of film als volkskunst in de bioscoop mogelijk zou zijn. W. Kerremans was overtuigd dat film en filmkunst zich los van elkaar zouden ontwikkelen. Wild-west en detectives voor de massa, filmkunst voor de geestelijk meer volwassenen.¹²⁷ De Vlaamse dichter Achilles J. Mussche, medewerker van *Spel en Dans*, beschreef eveneens een tweestromenland, waarin het melodrama de massa bediende en de echte filmkunst bestemd was voor hen die haar begrepen. Deze twee filmgenres overlaptten elkaar soms zoals in de films van Charley Chaplin, een fenomeen dat hij vergeleek met Shakespeare, wie het in de zestiende eeuw ook gelukt was om iedereen voor zijn toneel te winnen. Daarom concludeerde hij dat de kunst eerst een 'volkszaak' worden moest.¹²⁸ Mussche verbond de toekomst van de filmkunst aan die van de kunst en niet aan die van de film. Ook volgens Gerard van Duyn lag de toekomst van de kunst in de film. De film was ontstaan uit de behoefte van de massa aan een nieuwe kunst: 'De kloof tusschen kunstenaars en volk was vrijwel onoverbrugbaar geworden [...] Bij de z.g. volksfilm zal men moeten aansluiten om te komen tot de toekomstfilm! De moderne kunstenaars kunnen thans de leiding der filmkunst in handen nemen! Futurisme en Expressionisme bewezen nauwe verwantschap met de filmkunst.'¹²⁹ Hij stelde zich de ideale film voor als 'de gekristalliseerde verschijningsvorm van de abstracte muziek'. Opvallend is het aantal inzenders die zich de toekomstige filmkunst als abstracte kunst voorstelde: als bewegingen in kleur en als visuele muziek. Hoewel *De Stijl* door niemand werd genoemd en er ten tijde van de enquête nog geen abstracte filmkunst in Nederland geprojecteerd was, had zich in het hoofd van menige *Stem*-respondent een beeld van abstracte film genesteld. Hoewel een scheiding tussen massa-film en filmkunst of tussen bioscoop en filmclub lang niet voor iedere inzender vanzelfsprekend was, zou dit een paar jaar later wel het geval zijn. Naar aanleiding van de enquête zag de redactie van *De Stem* het als haar intellectuele taak in de strijd tegen 'Amerika' om voortaan aan de veredeling van de film bij te dragen: '[...] de gansche grootere Europeesche pers contra de Amerikaansche centrale van geestbederf en tegen een reeds half bedorven Europeesche massasmaak.'¹³⁰

De filmcriticus L.J. Jordaan, die vanaf 1923 de wekelijkse rubriek 'Bioscopy' in het populaire weekblad *Het Leven* verzorgde, was in juni 1924 verhuisd naar het meer elitaire weekblad *De Groene Amsterdammer*. Ten tijde van de enquête genoot hij onder de nieuwe critici het meeste gezag inzake film. Ondanks het feit dat hij de uitkomsten maar mager vond, behandelde hij de enquête uitgebreid in vier afleveringen.¹³¹ Volgens Jordaan ontbrak de belangrijkste vraag, namelijk of intellectuelen wel bevoegd waren om de vragen te beantwoorden; met andere woorden, hadden zij wel verstand van de film en zijn geschiedenis? Zij bereden volgens hem te veel hun eigen stokpaardjes en delibereerden meer over hun eigen kunst dan dat zij een mening over film gaven. Hij ontkrachtte de argumenten van hen die van mening waren dat film slechts schijn was of samengesteld uit verschillende kunsten, met voorbeelden uit andere kunstvormen: 'Of is misschien

Perspectief de Diepte zelf? De beschilderde sculptuur van de antieken en primitieven en het muzikaal-picturaal impressionisme van Debussy zouden dan ook geen kunst zijn. Jordaan die filmkunst in bioscoopfilms had ontdekt had weinig vertrouwen in de utopische opvattingen over film als kunst.

Een aanzet tot psycho-analyse van film en toeschouwer

Een opmerkelijke eigen opvatting was die van Gerard van Duyn, die in 1926 de brochure *Psychologische beschouwingen over film en bioscoopbezoeker* schreef. Ook was hij de opponent van Emilie Knappert op de bioscoopconferentie in Arnhem.¹³² Aan de hand van Freud en Jung trachtte hij film psychoanalytisch te doorgronden, en hij gaf tevens een verklaring van de angst voor film van de cultuurpessimisten en de gretige omhelzing ervan door de optimisten. Film dankte zijn succes aan de psychologisch verklaarbare behoefte aan avontuur dat in de moderne maatschappij niet meer bestond. De bioscoopfilm had de functie van dagdroom en 'wenschvervuller'. Van Duyn maakte een scherp onderscheid tussen de populaire film en de kunstfilm. Zowel esthetisch als psychologisch verschilden zij van elkaar: de 'tragische kunstfilm' werd volgens hem gekarakteriseerd door een grote mate van 'onafhankelijke activiteit', terwijl de populaire speelfilm een 'maximum van afhankelijkheid' bezat. De eerste zette aan tot denken, twijfelen en analyseren waarop een loutering volgde, terwijl de tweede vooral uit wensvervullingen bestond, die de kijker een ontsnapping uit zijn dagelijkse leven bood. In tegenstelling tot de cultuurpessimisten zag hij hierin de grote verdienste van film. Geheel in de lijn van Kohnstamm betoogde hij: 'Het grootste gevaar voor de populaire speelfilm vormen kunstenaars, die niet begrijpen dat het publiek oorspronkelijk niet naar de bioscoop ging, om een kunst-produkt te genieten, doch terwille van de aangename sensatie, veroorzaakt door het - via de film - doen wegstromen van alle wensen en impulsen, die zich hadden opgehoopt.'¹³³ De kunstfilm was een mooi idee maar mocht de populaire speelfilm uit de bioscoop zeker niet verdringen. Van Duyn onderscheidde esthetisch een strenge continuïteit in de kunstfilm, tegenover een snelle afwisseling van beelden in de populaire film. De eerste zou concentratie en bewust nadenken stimuleren terwijl de tweede door 'mijmeren in beelden' ontspanning teweeg bracht.

Jordaan zette in zijn bespreking van de brochure in *De Groene*, enige vraagtekens bij deze visie. De esthetische beschouwingen vond hij het zwakst. De schrijver had 'de kunst over het hoofd gezien': 'hij[...]toont de voornaamste voorwaarde voor ieder kunstwerk (ook voor een gesamt kunstwerk!) niet te beseffen, t.w. de eenheid in vorm en gedachte die in de cinematografie al meer en meer leidt tot centralisatie van alle factoren in handen van den "regisseur" beter gezegd den filmschepper of cinegrafist.'¹³⁴ Op de psychologische effecten ging Jordaan niet in, hij analyseerde liever films dan toeschouwers. Jordaan zelf was in zijn optiek de enige toeschouwer die in de bioscoopfauteuil plaats nam en dat resulteerde in een persoonlijke visie die de basis vormde van zijn filmkritiek. Hij vroeg zich daarbij nooit af of films ook heel anders ervaren konden worden en hij wilde zeker niet als toeschouwer op de sofa worden gelegd.

Ook van anderen kreeg Van Duyns benadering geen bijval. Zelfs de zenuwarts J.H.W. van Ophuysen ging in zijn lange artikel 'Psychoanalyse en film' niet in op

de zienswijze van Van Duyn.¹³⁵ Hij beperkte zich in een beschouwing van GEHEIMNISSE EINER SEELE (1926, G.W.Pabst), tot de vraag in hoeverre 'verdringing' verfilmd kon worden. Deze film was namelijk gebaseerd op case-studies van patiënten in psychoanalyse. Van Ophuysen analyseerde een ziektebeeld, waarvan hij via het medium film kennis nam. Van Duyn had echter geprobeerd met zijn analyse van effecten van films op verschillende toeschouwers psychologische processen in het onderbewuste te verklaren. Daarmee was hij in Nederland de eerste die zich interesseerde in de perceptie van film.

Deze eerste poging tot een psycho-analytische benadering sloeg niet aan in Nederland, in tegenstelling tot Duitsland waar gezaghebbende kunstenaars en wetenschappers als Hugo von Hofmannsthal en Rudolf Arnheim zich op dit terrein begaven.¹³⁶ Gerard van Duyn heeft na 1927 niet meer over film gepubliceerd. Hij was te vroeg: Freud en de psychoanalyse werden in Nederland vaak nog wat wantrouwig bejegend.¹³⁷ Zijn psychoanalytische benadering van film werd in de Nederlandse filmkritiek van voor de Tweede Wereldoorlog niet nagevolgd.

Jordaan: film is beeldende kunst

De naam van L.J. Jordaan is in het voorafgaande al verscheidene keren gevallen en het wordt tijd om de man en zijn werk uitvoeriger te behandelen. Leo Jordaan werd, zoals gezegd, door de nieuwe generatie filmcritici beschouwd als de eerste echte filmcriticus en als hun lichtend voorbeeld.¹³⁸ In die hoedanigheid werd hij lange tijd eveneens beschouwd door geschiedschrijvers en ook zelf heeft hij aan die reputatie bijgedragen.¹³⁹ De kunstverslaggever N.H. Wolf verklaarde echter al in 1912, naar aanleiding van Nederlands aansluiting bij de Berner Conventie die de Auteurswet zodanig wijzigde dat film er eveneens onder viel, dat hij filmkritiek noodzakelijk vond en die zelfs wilde beoefenen. Wolf is echter noch door de nieuwe generatie filmcritici in de jaren twintig, noch door de latere geschiedschrijvers als filmcriticus erkend en hetzelfde geldt voor 'Leo' (= Felix Hagemans) in *De Telegraaf*, Max van Wesel, Luc. Willink in *Het Vaderland* die ook allemaal eerder dan Jordaan kritisch over film schreven.

Jordaan was met Luc. Willink in *Het Vaderland* de eerste die het als de taak van de filmkritiek opvatte om het kaf van het koren te scheiden en vergeleek daarom verschillende films met elkaar. Wolf daarentegen besprak alleen die films die hij de moeite waard vond en dat had overwegend gunstige besprekingen tot gevolg. Een andere, maar tot op de dag van vandaag een even legitieme opvatting van kritiek. Hoewel er een wereld van verschil bestaat tussen de benaderingen van Wolf en Jordaan, schreven zij beiden wel degelijk filmkritieken en is het negeren van Wolf en de anderen mijns inziens niet terecht. Verklaarbaar is het echter wel: Jordaan had als eerste een eigen rubriek met een herkenbare naam, 'Bioscopy'. Bovendien heeft hij een positie bevochten en daarbij is enige retoriek onvermijdelijk. Om zich te onderscheiden van de schrijvers over film wier benadering hem niet beviel, was het logisch dat hij hen aanviel. Maar van historici mag men echter op zijn minst verwachten dat zij zijn verhaal niet voetstoots aannemen en het in een historische context plaatsen.

Vergeleken bij filmproducerende landen als Duitsland en Frankrijk betrad in Nederland een criticus als Jordaan betrekkelijk laat het terrein van de filmkritiek.

Toen Jordaan er eenmaal was, werd zijn aanpak lange tijd de norm in de filmkritiek. In 1923 schreef hij zijn eerste artikelen over film, al slaagde hij er nog niet in film nauwkeurig te beschrijven. 'Oneindige subtiliteit van mimische plastiek' en 'artistiek realisme', zijn een paar voorbeelden van nietszeggende zegswijzen waarvan hij zich bediende. Zijn hoogste doel bestond uit het geven van waardeoordelen, waarbij hij termen als 'schund' en 'dollaritis' niet schuwde.

Binnen het bioscoopbedrijf was men aanvankelijk niet onder de indruk van Jordaan's opvattingen. Ondanks de roep in de vakbladen om ernstige filmkritiek, werd Jordaan, zodra zijn Bioscopy-rubriek was opgemerkt, geschaard onder de vijanden van de bioscoop. Op 29 februari 1924 opende het *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie* met een reactie op Jordaan's negatieve kritiek op *THE MERRY GO ROUND*.¹⁴⁰ De redactie vroeg Jordaan wat hij dan wel gedaan had om de filmkunst te verheffen. Jordaan antwoordde dat een criticus nodig was om te waarschuwen tegen 'schund' en te wijzen op het mooie.¹⁴¹ Hij voegde eraan toe dat de gemiddelde film nog op een veel te laag peil stond en dat deze, omdat de bioscoop het enige was wat het volk had, de volkssmaak bedierf. Jordaan werd snerend de 'nieuwe man voor het baantje' genoemd omdat hij dezelfde argumenten hanteerde als Simon Stokvis tien jaar eerder in *De Wereld*. 'Het baantje' sloeg op de functie van filmkeurder in dienst van de Gemeente Amsterdam waarvan het bioscoopbedrijf de buik meer dan vol had. Het *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie* refereerde aan deze door Stokvis zelf gecreëerde positie, die uniek was in Nederland, maar die hij door eigen toedoen in 1922 had verloren. Hij was een ware plaag geweest door zijn onmogelijk gedrag.¹⁴² Zo gek was het overigens niet dat Jordaan met Stokvis werd geassocieerd: voor buitenstaanders kwam hij uit dezelfde hoek, hij leverde tekeningen voor de bladen waarin Stokvis schreef. Bovendien presenteerde hij allerlei ideeën die binnen het bedrijf al jaren werden geuit als nieuw, en verklaarde zichzelf, net als Stokvis in 1912 had gedaan, tot 'een roepende in de woestijn'. Jordaan negeerde de pogingen in de vakbladen en bioscoopbladen om film te beschrijven en begon op eigen houtje opnieuw. Van de oproep van Max van Wesel om als bioscoopbedrijf, publiek en pers gezamenlijk te strijden tegen de dreigende 'anti-bioscoopwet' maakte hij geen melding. Van Wesel wilde het protest kracht bijzetten met lezingen, massabetogingen, filmtentoonstellingen en het vertonen van 'de mooiste kunstwerken die op de internationale filmmarkt beschikbaar zijn'. 'Niet alleen door woorden, in de eerste plaats door daden zal de filmkunst haar door en door gezonde bestaansredenen moeten aantoonen', schreef Van Wesel.¹⁴³ Deze pogingen van het bioscoopbedrijf om het peil van de film en de voorstelling te verbeteren werden door Jordaan nooit genoemd. Als criticus wenste hij op geen enkele manier met het bioscoopbedrijf in verband gebracht te worden. Bovendien hadden zijns inziens de 'H.H.Directeuren', zoals hij de bioscoopexploitanten betitelde, van kunst weinig verstand. Dat nam niet weg dat de onafhankelijke filmcriticus Jordaan over bepaalde zaken dezelfde mening was toegedaan als het bioscoopbedrijf. Evenals het bioscoopbedrijf was hij bijvoorbeeld scherp gekant tegen een filmkeuring voor volwassenen. Hij vond serieuze, onafhankelijke filmkritiek een meer geëigend wapen om de excessen van film en bioscoop te bestrijden.

Belangrijk is dat met de komst van Jordaan over de film als kunst voor het eerst meer buiten dan binnen het bedrijf werd gediscussieerd. Had de eerste generatie strijders voor de film als kunst zijn verwachtingen inmiddels danig bijgesteld,

Jordaan geloofde heilig in een artistieke toekomst voor de film: 'Niet omdat de film als kunstuiting zoo belangrijk is - maar omdat ze 't worden kàn en zàl.'¹⁴⁴ In intellectuele kringen voelden ook anderen zich door Jordaan's rubriek aangemoedigd om over film en filmesthetiek te schrijven.

Zijn methode was, zoals gezegd, anders dan die van Wolf en nieuw in Nederland: Jordaan nam voor zijn bespreking altijd een film die op dat moment draaide als kapstok. Hij gaf daarop ongezoeten kritiek en knoopte er zijn ideeën over de toekomst van de filmkunst aan vast. Respectievelijk werden de volgende verschijnselen behandeld: 'casting', naar aanleiding van *DE DOCHTER VAN NAPOLEON*; 'film-Amerikanisme' naar aanleiding van *DE KONINGIN VAN DE "MOULIN ROUGE"* en *VLAM*; de historische film, naar aanleiding van *DANTON'S DOOD* en *FREDERICUS REX*.¹⁴⁵

Jordaan vergeleek bovendien twee tegelijkertijd lopende films met elkaar. Ook koppelde hij de film los van wat er nog meer in de bioscoop te beleven viel. Het ging hem om de film, niet om de muziek en niet om de entourage, het troetelkind van de Nederlandse exploitanten. Voor hem stond de combinatie van levend toneel en film (waar Tuschinski zo dol op was), hoe goed bedoeld ook, gelijk aan moord op beide kunstuitingen. De nadruk in zijn kritieken lag op wat hij slecht vond in tegenstelling tot de beschrijvingen in de vakbladen waarin men het beste naar voren placht te schuiven.

Naast verschillende bestonden er echter ook overeenkomstige uitgangspunten. Evenals schrijver X.A.M. in het *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie* pleitte Jordaan hartstochtelijk voor de Europese film, met name voor de Duitse. Van de Amerikaanse was hij niet onder de indruk: 'De Duitse conscientieus, artistiek en gedragen door uitstekende krachten - de Amerikaansche, grof-sentimenteel onecht gespeeld door talentlooze modepoppen.'¹⁴⁶ Eenvoud, rust en evenwicht sloeg hij hoger aan dan de overdonderende massaregie van D.W. Griffith.¹⁴⁷ Pogingen tot filmkunst noemde hij *DAS CABINET DES DR. CALIGARI*, *SÜHNE*, en *DIE STRASZE*. Ook *MADAME DUBARRY* van Lubitsch haalde hij graag als goed voorbeeld aan. Toen Ernst Lubitsch en Pola Negri naar Amerika vertrokken, vestigde Jordaan zijn hoop op een verandering ten goede in de Amerikaanse film: 'Misschien dat de overheveling van Europeesche krachten 'n wending ten goede zal teweeg brengen. Anders zij de hemel ons genadig... Stars and stripes and misery for ever!'¹⁴⁸ Lubitsch' eerste Amerikaanse film, *FORBIDDEN PARADISE*, riep hij uit tot 'eerste Amerikaanse filmkunstwerk'.

Veel heeft dat niet mogen baten want tot 1926 stonden Jordaan's kritieken toch voornamelijk in het teken van Europa (Duitsland) versus Amerika. Net als bij de katholieke critici was deze tegenstelling synoniem voor kunst versus amusement, originaliteit versus epigonisme, artistiek en beziend versus commercieel. Hij was een overtuigd anti-'Amerikanist': 'Alles wat de cinematografie essentieel vooruitbracht is Europees', was een geliefde uitspraak. Regelmatig legde hij naar aanleiding van Amerikaanse society-drama's uit wat 'schund' was. Wat daarentegen kunst was, wees hij aan in Duitse expressionistische UFA-films. De Amerikaanse film *KISMET* werd bijvoorbeeld, een 'typisch en zeer gevaarlijk staaltje van smaakmisleiding' genoemd.¹⁴⁹ Bij veel Amerikaanse films lag het gevaar in het feit dat ze door hun technisch goede uitvoering ten onrechte als kunst opgevat konden worden.¹⁵⁰ Zij vertraagden de ontwikkeling, want ondanks de virtuose techniek bleef de Amerikaanse film illustratie en werd geen kunst. De Amerikaanse film

miste namelijk de 'scheppende stuwende idee' waardoor hij het niveau van 'epigonenwerk' niet oversteeg.¹⁵¹

Jordaan propageerde soberheid, eenvoud en evenwicht in decor en belichting. Daarmee doelde hij niet op experimenten in abstractie zoals die door avant-gardekunstenaars in de beeldende kunst werden ondernomen, maar op een uitgebalanceerde compositie van spelers en decor binnen het beeldkader. Hij moest, zoals in het vorige hoofdstuk al even is aangestipt, net als Piet Kloppers weinig hebben van de nieuwe richtingen in de beeldende kunst. In 1912 had hij al de futuristische schilders belachelijk gemaakt en in 1923, zoals gezegd, de Dada-voorstellingen van Van Doesburg, Schwitters en Huszar.¹⁵² Over het schilderij *De "Pan-Pan"-dans in Monico* van Guido Severini schreef Jordaan in *Het Leven*: '[...] maar ik geloof, dat er heel wat noodig zal zijn, om zoo'n wild doorelkaargesmetten lijn- en kleurchaos als schilderij te accepteren.'¹⁵³ In film vond hij het in elkaar overvloeien van beelden een stuk acceptabeler.

Vanaf *DAS CABINET DES DR. CALIGARI* had de film laten zien dat het filmbeeld behalve als venster op de wereld ook als een plat vlak benaderd kon worden. Het samenspel van bewegende spelers en geschilderde decors harmonieus componeren, was de taak van de regisseur. Door middel van de belichting, de verhouding tussen lichte en donkere vlakken, bereikte die een evenwichtige compositie in het filmbeeld. De Duitse regisseurs Wiene, Murnau en Lang waren daar meesters in, dit in tegenstelling tot hun Amerikaanse collega's die het ideaal van een 'scherpe foto' nastreefden en 'met plezier van Rembrandt's "Nachtwacht" 'n "nice picture" wilden maken, door er 'n paar flinke Jupiterlampen in te laten schijnen.'¹⁵⁴

DIE NIBELUNGEN leverde voor Jordaan en vele anderen het bewijs dat filmkunst ook te verwerklijken was en hij beschouwde deze film als een keerpunt in de filmgeschiedenis. Ze liet zien dat filmkunst in de eerste plaats 'n zuiver beeldende kunst' was, en een filmmaker moest vóór alles een beeldend kunstenaar zijn: 't Projectievlak neemt de filmmaker voor zich, zooals de schilder zijn doek of de teekenaar zijn vel papier'.¹⁵⁵ Een geslaagde kunstfilm was in zijn ogen geen reproductie maar een nieuwe creatie, n.l. 'het kunstwerk zelf'.¹⁵⁶ Hij vergeleek het filmtechnische proces met het afdrukken van een litho of ets.

Jordaan raakte er steeds meer van overtuigd dat de regisseur de stemming of sfeer bepaalde. Het filmbeeld moest gezien zijn 'à travers le temperament d'un artiste', ook de natuur, omdat in het beeldvlak alles een rol speelde. Deze omschrijving van Louis Delluc's principe van 'photogénie', waarin de weergave van de werkelijkheid werd getransformeerd door de lens, gebruikte Jordaan overigens zonder de term of Delluc te noemen. Jordaan ontkrachtte bovendien diens idee door de beslissende factor bij de regisseur te leggen en niet in het fotografische proces. Bovendien verbond hij het met de Duitse studio-opvatting van filmkunst. Die hield in dat een artistiek filmbeeld door de filmkunstenaar niet alleen werd geconstrueerd in een juiste keuze van landschap en kadrering, maar vooral met behulp van decors in de studio, zoals Fritz Lang deed. Niets mocht aan het toeval zijn overgelaten, waardoor de regisseur absolute macht over zijn schepping vóór de lens hield.¹⁵⁷ De Duits-expressionistische films inspireerden eveneens Jordaan's afkeer van extreme close-ups. De extreme close-up of Grossaufnahme, zoals deze camera-instelling in Nederlandse publicaties ook wel werd genoemd, werd veelvuldig toegepast in Amerikaanse films. Zij verstoorde de continuïteit en de eenheid van stijl waardoor het grootse karakter van een filme-

pos werd aangetast. Niet alleen Jordaan maakte bezwaar tegen close-ups, ook Albert Kuyle schreef: 'Maar al te dikwijls scheurt, als het enkele gelaat op het doek verschijnt, de samenhang van het gansche drama, rammelt en rinkelt de compositie in elkaar.'¹⁵⁸ Soortgelijke bezwaren waren vòòr 1920 ook al te horen geweest met betrekking tot Amerikaanse films. Daarin waren deze nieuwe critici dus tamelijk ouderwets, vooral omdat de close-up bij uitstek een filmische eigenschap is, die film onderscheidt van andere kunstvormen. Ook de nadruk op de filmkunstenaar in plaats van op het filmisch procedé was eerder romantisch dan modern.

Menno ter Braak: film als dramatisch verschijnsel

De geschiedenisstudent Menno ter Braak was een bewonderaar van Jordaan's kritieken en hij deelde in grote lijnen diens opvattingen over filmkunst. Onder de indruk gekomen van Wienes SÜHNE, begon hij zich voor de film als kunst te interesseren. Ter Braak's recensie van DIE NIBELUNGEN, in oktober 1924 verschenen in het studentenblad *Propria Cures*, was één van zijn eerste filmkritieken in de rubriek 'Scaenica', waarmee hij Henrik Scholte opvolgde als toneel- en filmrecensent. Veel verder dan 'stileren van naturalistische gegevens' ging deze film volgens hem niet, maar binnen het kader van een 'oud systeem' was desondanks een grote artistieke prestatie geleverd.¹⁵⁹ DIE NIBELUNGEN stond op eenzame hoogte, zeker in vergelijking met Cecil B. DeMille's THE TEN COMMANDMENTS en andere uitwassen van 'yankyeetis'. Vooral in het tweede deel, KRIEMHILDE'S RACHE, zag Ter Braak 'een geniale confessie van een volk, dat vergroeid is met zijn verleden en nu de nieuwe materie, de film, aangrijpt om dit verleden om te zetten tot een epos van gestalten'. De natuur was dienstbaar gemaakt aan de geest van de filmkunstenaar.¹⁶⁰ Ter Braak gaf echter de voorkeur aan geheel gestileerde expressionistische films zoals DAS CABINET DES DR. CALIGARI of nog liever DAS WACHSFIGURENKABINETT, boven 'het oude systeem' van het naturalisme.

Ter Braak had weinig vertrouwen in de 'veredeling' van de film zolang deze voor het grote publiek in de bioscoop bestemd was. Met filmkunst had het gros van het bioscoopaanbod niets uitstaande. 'Wij willen allemaal wel eens twee uur verdoofd toekijken en het leven vergeten', schreef hij ter verdediging van zijn kritiek op 'Mijnheer Tuschinsky'.¹⁶¹ De houding van de meeste filmrecensenten deed Ter Braak af als onkritisch en sentimenteel. Zij zouden alleen maar van de film houden omdat zij gefascineerd waren door het nieuwe. Daarom verheerlijkten zij het medium maar gingen voorbij aan de kunst.¹⁶²

Ter Braak theoretiseerde over de film als kunst, op basis van de negentiende-eeuwse Romantische esthetica van Hegel en Kant. Synthese en omvorming van de werkelijkheid door de kunstenaar waren voorwaarden waar een kunstwerk, dus ook een filmkunstwerk, aan moest voldoen. De filmkunst had net als de andere kunsten zijn eigen doel en middelen.¹⁶³ Film was in de eerste plaats een dramatische openbaring, in de handeling van de acteur maar vooral als 'picturale dramatiek'. Volgens Ter Braak moest de regisseur de 'bewegende fotografie' beheersen zoals een schilder de eigenschappen van zijn verf moest kennen. De acteur was desondanks de kunstenaar, het individu dat zorgde voor het essentiële dramatische moment dat zonder de techniek echter nooit zichtbaar werd. Ter

Braak legde daarmee de essentie van de filmkunst bij de acteur vóór de camera die op het moment van opname lijfelijk aanwezig was en niet bij het filmbeeld. Zowel Ter Braak als Jordaan definiëerde filmkunst als resultaat van een specifieke handeling naar een gedachte van een individu, de regisseur (bij Jordaan) of de acteur (bij Ter Braak) als kunstenaar; niet als resultaat van een toepassing van de filmtechniek.

Ter Braak confronteerde zijn ideeën voor het eerst met die van Jordaan na diens lezing in maart 1926 voor de Amsterdamsche Studenten Vereeniging voor Sociale lezingen en Sociale studie.¹⁶⁴ Jordaan had hem genereus zijn pagina in *De Groene* afgestaan om commentaar te leveren.¹⁶⁵ Volgens Ter Braak was Jordaan's these, 'film is beeldende kunst', onhoudbaar. Voor een esthetische ervaring was het essentiële dramatische moment, de beweging, de enige maatstaf. De filmkunst was juist kunst omdat zij dramatisch was, zij zou aan de acteur nieuwe mogelijkheden geven, terwijl film als beeldende kunst een 'zinneloze reproductie' zou blijven. Omdat film dramatische kunst was zou hij de muziek niet kunnen missen, maar moest er gestreefd worden naar veredeling van de 'onafhankelijke en toch afhankelijke geluidsgolven.'

In zijn weerwoord hield Jordaan vast aan zijn basisprincipe 'film is beeldende kunst'.¹⁶⁶ Film was gebonden aan het platte vlak en was 'eenmalig' omdat het filmbeeld slechts één keer voor altijd werd vastgelegd. In het beeldende en het dramatische zag Jordaan geen tegenstelling maar hij was het oneens met Ter Braak's visie op de acteur als kunstenaar. De acteur moest zich juist verloochenen en zich als 'levend materiaal' ondergeschikt maken aan het creatieve werk van de regisseur. Ook was hij het niet eens met de opvatting dat de film de beeldende kunst niets méér gaf: film bracht immers beweging in het beeldvlak. In zijn lezing had Jordaan de combinatie muziek en film veroordeeld en ook op dit punt gaf hij niet toe aan Ter Braak: 'Slechts ongewoonte doet ons bij een film zonder muziek de geluidsbegeleiding missen.' Jordaan legde de scheppende kracht van de filmkunst dus bij de regisseur die de compositie van het beeldvlak bepaalde, en Ter Braak bij de acteur die het dramatisch moment creëerde.

Uit een recensie van Chaplins *GOLDRUSH* blijkt hoe hardnekkig Jordaan zijn idee van film als beeldende kunst koesterde. Chaplin noemde hij een beeldend kunstenaar 'bij intuïtie' en diens humor vergeleek Jordaan met de kunst van de tekenaar Steinlen, 'de werking van *zwart-wit* en van de *lijn*.' De tragische grondtoon zou worden 'geschapen door de optisch-psychische werking van het *beeld*.'¹⁶⁷

Ter Braak en Jordaan hadden grote invloed op de studenten die korte tijd later over film in *Propria Cures* gingen schrijven.¹⁶⁸ Ook zij vonden een hoog gehalte aan realisme afbreuk doen aan de kunstwaarde van de film en waren van mening dat een Duitse film altijd honderd keer beter was dan een Amerikaanse. De artikelen van de latere oprichter van de Nederlandsche Filmliga, Henrik Scholte, en van H. Brugmans getuigden het meest van eigen inzicht. Scholte onderscheidde zich van andere critici omdat hij duidelijk beschreef wat hij zag, zonder zich door het verhaal of zijn eigen preoccupaties te laten meeslepen. De picturale dramatiek van Ter Braak werd door hem aangevuld met 'actie', die verhevigde motieven moest verbeelden met weglating van afleidende bijzaken. Ritme in spel en decor stilerde 'het doode bewegen tot levende ontroering, tot realiteit.' Het ritme vormde de beeldend dramatische compositie. HERZOG FERRANTES ENDE (Wegener, 1922) beschreef hij, een beroep doend op de kijker, als volgt: 'Herinner U, [...] het

grootte, XVe eeuwse venster-in-lood, dat diende om tegen zijn fond van bijna rhytmische strakheid (ruit aan ruit) het zachte, ronde leven in de gezichten, die er voorlangs schoven, te contrasteeren.¹⁶⁹

De nieuwe critici gebruikten in hun filmkritieken ruimschoots termen die ontleend waren aan bestaande kunstvormen zoals grafiek, schilderkunst of toneel. Scholte introduceerde in deze kring weliswaar het begrip 'ritme', naar aanleiding van wat hij op het doek zag, en hij benaderde daarmee het Franse idee van 'cinégraphie', waaronder het ritme in de beeldopvolging werd verstaan, maar hij deed geen moeite de term 'ritme' te verduidelijken.

Filmkritiek als kunstkritiek

In tegenstelling tot Max de Haas, N.H. Wolf en Max van Wesel vonden Jordaan en Ter Braak het noodzakelijk om films te analyseren. Zij deden dit niet, zoals de Franse critici of moderne kunstenaars als Theo van Doesburg, op basis van de specifieke filmische aspecten van het medium. De nieuwe critici waren bioscoopbezoekers en beoordeelden een film op zijn effecten. Het ging hen, met andere woorden, om de esthetische ontroering die een film bij *hen* teweegbracht en niet om een analyse van het artistieke proces waarvan de film het resultaat was. Een esthetische ontroering kan in principe door alles veroorzaakt worden waarin een beschouwer schoonheid ontdekt. Filmkritiek gebaseerd op de esthetische ontroering die weliswaar veroorzaakt wordt door film hoeft daarom nog niet vanzelfsprekend op het filmische betrekking te hebben. Met andere woorden, de Nederlandse filmkritiek die halverwege de jaren twintig ontstond en later de toon zou aangeven, was niet principieel filmspecifiek. Dit is het belangrijkste onderscheid tussen de Nederlandse filmkritiek en die in filmproducerende landen, met name Frankrijk, waar critici de filmtechniek wel als uitgangspunt namen.

Ter Braak formuleerde voorts theoretische grondslagen voor een filmesthetiek om de filmkunst een plaats naast de andere kunsten te geven. Het ging hem niet zozeer om de films als kunstwerken maar om het idee van een nieuwe kunst. Zijn ideeën over filmesthetiek zou hij steeds blijven bijschaven; ik kom daar in het volgende hoofdstuk nog uitvoerig op terug. Max de Haas had goed gezien dat Ter Braaks belangstelling voor de theorie groter was dan die voor de film, maar hij had het mis met zijn oordeel dat Ter Braak de massa zou willen meeslepen in die 'liefde voor het probleem'. Ter Braak was het juist zeer eens met de opvatting van De Haas dat kunst iets voor weinigen was, en interesseerde zich niet in het minst voor het bioscooppubliek. Hij spande zich in voor de filmkunst een aparte categorie te structureren om haar te bevrijden uit de bioscoop, dat massa-instituut. Jordaan voelde zich daarentegen veel meer verbonden met het bioscooppubliek en zag in zijn filmkritieken een heilige opdracht om dit publiek te informeren. Jordaan baseerde zich vooral op indrukken van films die hij zag, maar om zijn meningen te onderbouwen zocht hij steun bij andere kunstvormen. Voor hem kon cinegrafisch, bijvoorbeeld picturaal of 'grafisch' betekenen, in de zin zoals die woorden in de beeldende kunst werden gebruikt.

De meeste critici baseerden hun filmopvattingen op de vorm van kritiek en op de criteria die golden voor andere kunsten, zoals de negentiende-eeuwse ideeën

over de scheppende kunstenaar en over de essentie of eenheid van een kunstwerk, die meer is dan de som der delen. Deze ideeën werden losgelaten op de film, waarbij vooral compositie, verhaal en spel werden geanalyseerd en het mechanische werd genegeerd. De filmtechniek speelde wel een rol maar deze werd ondergeschikt gemaakt aan de algemene esthetische ervaring.

De nieuwe critici waren, door het ontbreken van een verankering van hun opvattingen over filmkunst in de filmtechniek, gevoelig voor algemene cultureel-maatschappelijke invloeden. Dit had grote gevolgen voor de aard van de Nederlandse filmkritiek. Vooral het anti-Amerikanisme als strategie van culturele zelfverdediging was, zoals gezegd, in de publicaties evident aanwezig. De Duitse UFA-films sloten daarentegen zeer goed aan bij de verwachtingen die de nieuwe critici koesterden ten aanzien van een potentiële Europese filmkunst. Dat de UFA bewust op dit soort verwachtingen inspeelde en de films nadrukkelijk als kunstfilms propageerde, ontging onze critici, die zo prat gingen op hun onafhankelijkheid van film- en bioscoopbedrijf, geheel. Opmerkelijk was dat de meeste Duitse critici deze kunstfilms veroordeelden omdat ze te veel kunst en te weinig film zouden zijn.

De waardering voor de cinema als geheel was echter door de beperkte belangstelling voor filmkunst van de nieuwe critici niet erg veranderd. De reputatie van de bioscoop werd in hun opinie bijvoorbeeld alleen maar slechter. De grootste verandering die hun komst teweeg bracht was een nieuw object voor kunstkritiek, namelijk film, en een nieuw beroep, namelijk dat van filmcriticus. Voor de journalistiek had de komst van de nieuwe critici derhalve vooralsnog grotere gevolgen dan voor de bioscoop.

Mannus Franken en de Franse avant-gardefilm en filmtheorie

Toch was de nieuwe filmkritiek niet geheel gespeend van een filmspecifieke oriëntatie, al werden de buitenlandse ideeën daarover meestal maar half overgenomen. Via verschillende getuigen druppelden vanaf 1924 berichten over de ideeën uit Parijse filmkringen de Nederlandse pers binnen. Zo schreef een anonieme Parijse correspondent van *Het Vaderland*, begin 1925 over de tentoonstelling van filmkunst in Musée Galliera.¹⁷⁰ In zijn artikel deelde hij de filmavantgarde in vier categorieën op en hij noemde daarbij enkele films als voorbeeld: de historische (LE MIRACLE DE LOUPS van Bernard), de zuiver-realistische (ELDORADO en LE SILENCE van Delluc), de modern-mechanische (LA ROUE van Gance) en de symbolisch-expressionistische (DON JUAN ET FAUST en L'INHUMAINE van L'Herbier).

De correspondent maakte tevens melding van de 'Club d' Amis du Septième Art' en het eerste avant-gardefilmtheater Cinéma Le Vieux Colombier, onder leiding van Jean Tedesco.¹⁷¹ Deze pioniers op het gebied van de alternatieve filmvertoning huldigden heel andere opvattingen over het filmprogramma dan de bioscoopdirecteuren. Zij propageerden een programma dat bestond uit zuiver film, zonder bijwerk. In januari 1925 berichtte de *Nieuwe Rotterdamse Courant* over een programma van Tedesco: 'Documentaire brengt hij zooals men ook elders ziet, beelden van ontdekkingsreizigers en het leven van dieren in het wild, maar ook zulke, die de richting toonen waarin de hervormers de gewone film wil-

len stuwen. Ze streven naar technische zuiverheid en willen ze op zichzelf zien beschouwd.¹⁷²

De Franse initiatieven werden op de voet gevolgd door de schrijvers Simon Koster, Jules Suikerman, Achilles Mussche, Luc. Willink en Jhr. W.F.A. Roëll van *Spel en Dans. Maandblad voor tooneel, opera, dans en film*, opgericht in september 1924. Het themanummer 'Cinemá' van *Les Cahiers du Mois* werd bijvoorbeeld uitvoerig besproken.¹⁷³ Door film 'op zich' te willen zien, en hem niet te vergelijken met beeldende of dramatische kunst, onderscheidden Franken en de andere schrijvers van *Spel en Dans* zich van Jordaan en Ter Braak. Kijken vonden zij belangrijker dan film in te kapselen in een eigen theoretisch systeem. Met Jordaan en Ter Braak ergerden zij zich echter aan de 'gefrustreerden' die wel naar de bioscoop gingen, maar er niet rond voor uitkwamen. Ook het slappe geschrijf over film in de dagbladen beviel hen allerminst. Willink verwonderde zich er over dat film zo weinig serieuze aandacht kreeg en bekritiseerde het peil van de Nederlandse filmbesprekingen in de kranten. Hij stelde zich voor, dat wanneer een criticus op het gebied van de beeldende kunst over schilderkunst zou schrijven op een manier als over film gebruikelijk was, de lezer er geen genoegen mee zou nemen: 'Dit schilderij is rijk aan fraaie (!) kleuren, en heeft het voordeel (!!) dat het, ondanks (!!!) zijn groote afmetingen, de bezoekers (!!!!) boeit'.¹⁷⁴ Vooral de toon waarop er over de Amerikaanse comedy werd geschreven vond hij onterecht neerbuigend, maar de bewondering voor Chaplin was doorgeslagen naar het andere uiterste. GOLDRUSH was 'helaas kunst' geworden, waardoor het publiek van ontzag niet meer durfde te lachen.¹⁷⁵ Net als Jordaan hield Willink een pleidooi voor een filmkritiek die het kaf van het koren scheidde. Als filmcriticus van *Het Vaderland* had hij daartoe recht van spreken, want sinds zijn aanstelling in 1923 had hij naar eigen zeggen zo'n 180 films beoordeeld waarvan hij er slechts 40 goed vond.¹⁷⁶

De schrijvers van *Spel en Dans* richtten zich veel meer dan Jordaan en Ter Braak op de filmtechniek en pleitten op basis daarvan voor een serieuze filmkritiek. Volgens hen moest de filmcriticus in spé eerst leren kijken 'op de wijze van de film', voordat hij zich het hoofd kon breken over filmkunst. Het definiëren van film als een autonome kunstvorm was belangrijker dan de vraag hoe deze kunstvorm zich verhiel tot andere kunsten of wat zijn esthetisch effect was op de toeschouwer. Hoewel het belang van een definitie voor allen de hoogste prioriteit had, verschilden hun definities van film als film onderling nogal van elkaar. Ook in hun opvattingen klinken de ideeën van Louis Delluc over 'photogénie' duidelijk door, evenals die van Marcel l'Herbier, die vond dat film niets te maken heeft met andere kunsten.

Willink noemde film een zuiver optische kunst, de kunst van de 'deconcentratie', waarbij hij doelde op het steeds wisselende perspectief van de camera.¹⁷⁷ Koster vergeleek de film daarentegen met een droom, waarmee het verstand niets wist aan te vangen vanwege de 'primitieve mentaliteit'. De grootste kwaliteit was het visuele ritme waardoor film abstract werd zoals ook muziek abstract was. Daarnaast noemde hij het 'hyperrealisme', zoals hij photogénie vertaalde, waardoor het gewone op film ongewoon werd. Streven naar een naturalistische reproductie van de werkelijkheid vond hij de dood in de pot. Geluid en kleur konden wat hem betrof achterwege blijven.

L'Herbiers film LE FEU DE MATHIAS PASCAL werd door Koster uitvoerig bespro-

ken.¹⁷⁸ In pure film werden stemmingen uitgebeeld: '[...]de spiritistische séance, waarin niet door projectie van het gedachtebeeld of het onderbewustzijn de vereischte stemming wordt gesuggereerd, maar door de hallucinerende werking van het van-boven-af opgenomen beeld der vergadering met in 't midden de onwezenlijk-bewegende vlek van het tafellaken.'¹⁷⁹ Niet alle Franse filmexperimenten werden toegejuicht: het principe van Dada, de illusie verstoren door te spelen met representatie-conventies, was niet aan de schrijvers van *Spel en Dans* besteed. De Dadafilm *ENTR'ACTE* (Clair, 1924), in Parijs vertoond in de pauze van *RELÂCHE*, een ballet van Eric Satie en Francis Picabia, vond W.A. Roëll bijvoorbeeld maar een goedkope navolging van de Amerikaanse komedie, 'samengeflanst uit "images en liberté", schots en scheef dooreengeschud: dansvoeten, nachtboulevards, autolichten, watervallen, haargolven, die ten leste in een op hol geslagen begrafenis ontaardt.'¹⁸⁰

De belangrijkste propagandist van het Franse gedachtengoed in Nederland was Mannus Franken, die vanaf 1925 in verschillende kranten en tijdschriften over Franse film publiceerde. Hij was als een van de weinigen geïnteresseerd in het tot stand komen van een film. Volgens hem waren daarin nog lang niet alle mogelijkheden benut en bovendien werden in de bestaande films veel mogelijkheden verkeerd toegepast. Juist daarop zou de filmkritiek zich volgens hem moeten richten: 'Ten eerste is de film te beoordeelen naar haar uitingen, zonder rekening te houden met haar wezen. Doch ook kan men uitgaan van de eigenlijke kinematografie, zonder de tegenwoordige films als uiting ervan te aanvaarden.'¹⁸¹ Deze 'eigenlijke kinematografie' bestond niet uit een reproductie van de werkelijkheid, maar uit de productie van nooit eerder vertoonde beelden. Dit standpunt komt enigszins overeen met dat van Theo van Doesburg. Volgens Franken was het daarom ook eigenlijk nog te vroeg om film aan beschouwende kunstkritiek te onderwerpen, omdat nog niet duidelijk was wat een film eigenlijk was en men eerst veel experimenten zou moeten zien. In Parijs was Louis Delluc begonnen de amusementsfilms met ware filmkunst te bestrijden. Delluc vertoonde kunstfilms buiten de bioscoop, die dienden als tegengif tegen de Amerikaanse film. Franken pleitte daarom vurig om ook in Nederland filmkunstvertoningen naar Parijs' voorbeeld te organiseren. 'Zoolang dit nog niet het geval is, heeft een bespreking van films in het algemeen geen zin.'¹⁸² Dit idee zou snel veld winnen. Een paar jaar later zou het worden gerealiseerd in de voorstellingen van de Filmliga en daarna bestendig in De Uitkijk, twee initiatieven waarbij Franken nauw betrokken was.

Door zijn contacten in de Parijse filmwereld beschikte hij over Franse avant-gardefilms, waaronder *MENILMONTANT* (1924, A.Kirsanoff) en hij begon in het voorjaar van 1926 deze films, die in Nederland niet via de geëigende distributiekanaalen in de bioscoop kwamen, te vertonen. Franken doelde met zijn aparte filmkunstvoorstellingen niet vanzelfsprekend op een scheiding tussen het bioscooppubliek en een intellectuele elite. Samen met Koster betwijfelde Franken of intellectuelen wel de meest geschikte beschermers van de filmkunst waren. Hij begeleidde zijn voorstellingen met lezingen waarin hij betoogde, dat zuiver intellectueelistische beschouwing niet de manier was om een film te ervaren. Film als visuele kunst vereiste een nieuw zintuig: 'Ja, de onontwikkelde heeft, wat de film betreft, een voorsprong op het intellect, omdat de eerste elk beeld visueel in zich opneemt, terwijl het intellect een film in de eerste plaats verstandelijk tracht te

verwerken.¹⁸³ Dat de toeschouwer door de film werd geabsorbeerd vond hij, in tegenstelling tot De Graaf en Kohnstam, die het als een gevaar voor de zwakkere van geest hadden beschouwd, juist een groot geluk.

Tijdens één van Frankens voorstellingen had MENILMONTANT grote indruk gemaakt op Jordaan.¹⁸⁴ Deze film zonder intrige en zonder tussentitels toonde aan dat alles door 'visuele impressies' tot uiting gebracht kon worden. MENILMONTANT was Jordaan zo goed bevallen dat hij naar Parijs ging, op zoek naar de filmkunst in de Cinéma des Ursulines.¹⁸⁵

Zijn activiteiten brachten Franken in 1926 in contact met Jordaan en Ter Braak die met Henrik Scholte in 1927 de Nederlandsche Filmliga zouden oprichten. Zielsverwanten zouden zij echter nooit worden: daarvoor lagen hun belangstellingen te ver uit elkaar. 1926 was een belangrijk jaar omdat de verschillende opvattingen over film als kunst voor het eerst met elkaar geconfronteerd werden. De bioscoopconferentie in Arnhem, de alternatieve filmvoorstellingen van Franken en het driedubbele themanummer van *De Vrije Bladen* brachten de nieuwe generatie bij elkaar. Jordaan besprak het themanummer onder het kopje 'Wapenschouw': 'Het is voor het eerst, dat wij die tot nog toe in ons eentje voltiigden, elkaar ontmoeten en het is heel natuurlijk, dat we elkaars wapens en uitrustingen met nieuwsgierige en kritische blikken beschouwen.'¹⁸⁶ Kort daarvoor, in september 1926, was PANTSERKRUISER POTEMKIN van Sergei Eisenstein in Nederland vertoond en net als overal elders was deze film ingeslagen als een bom. In het volgende hoofdstuk zal worden uiteengezet hoe de groepsvorming en de perikelen rond de Sovjet-film hebben geleid tot de oprichting van de Nederlandsche Filmliga met afdelingen in verschillende steden.

Profetische filmkritiek

De meest gezaghebbende nieuwe critici hadden niet zozeer belangstelling voor de bioscoop, maar vooral voor een toekomstige filmkunst die anders zou zijn dan de bioscoopfilm en liefst ook buiten de bioscoop zou worden vertoond. Scholte schreef al in 1923: 'Hoe aanlokkelijk zou een kleine cinema kunnen zijn, voor een streng geselecteerd publiek, afzijds van het geroezemoes van avond-stad en reclame-pleinen, enkel als samenkomst van kunstzinnigen en artisten, intellectueelen en society.'¹⁸⁷ Wat zoals eerder gezegd de nieuwe critici voorts met elkaar gemeen hadden, was de overtuiging dat film 'nooit wat geweest was'. De 'echte' film moest nog worden ontwikkeld. Zij rechtvaardigden op deze manier het feit dat zij late debutanten in het debat waren.

Het argument 'film is kunst' werd gebruikt als een tweesnijdend zwaard: enerzijds om een marginale Europese filmproductie te verdedigen, anderzijds om de Amerikaanse bioscoopfilms te bestrijden als geestdodend amusement. Zij bakenen daarmee een klein territorium binnen de filmwereld af. Door filmkritiek te beoefenen als kunstkritiek bevonden de filmcritici, van huis uit literatoren en critici, zich op bekend terrein. Met kunst en kritiek waren zij meer vertrouwd dan met het amusement in de bioscoop. Zij distantieerden zich van de bioscoop door de franje om de film heen af te wijzen. De uit Frankrijk afkomstige opvattingen kwamen daarbij goed van pas. De filmspecifieke benadering van de Franse critici, in veel gevallen ook filmmakers, werden in Nederland echter maar ten dele

overgenomen. Willink, Franken en Koster schreven weliswaar zeer expliciet over filmtechnieken en camerabewegingen, maar Jordaan en Ter Braak nauwelijks. Na de opheffing van *Spel en Dans* vonden Willink, Franken en Koster onderdak bij *De Rolprent* en *De Haagsche Post*, die intellectueel in veel minder hoog aanzien stonden dan *De Groene Amsterdammer*.

Nederlandse filmcritici stelden zich in navolging van Jordaan en Ter Braak expliciet op het standpunt van de kritische beschouwer. In hun kringen bevond zich met uitzondering van Franken niemand die daadwerkelijk films maakte en zij waren onbekend met het productieproces. De analyse van de persoonlijke esthetische ervaring vonden zij echter belangrijker dan die van filmische eigenschappen. Deze nieuwe critici hadden weinig invloed op het Nederlandse film- en bioscoopbedrijf dat immers zelf ook alleen de internationale trends kon volgen, maar ze hadden wel veel invloed op de meer intellectuele sector van de publieke opinie en op de filmgeschiedschrijving.

Internationale context

Het anti-Amerikanisme van de oude en jonge intellectuelen hield verband met de machtsverschuiving na de Eerste Wereldoorlog op tal van economische terreinen van Europa naar Amerika: dat gold ook voor de filmindustrie. Deze nieuwe verhoudingen stuitten op verzet en er werden maatregelen getroffen om de eigen industrie te beschermen. De Duitse, Skandinavische, Britse en Franse regeringen spanden zich in om de overstelpende import van Amerikaanse films te keren. Ondanks strenge quotamaatregelen en een grote nationale filmindustrie was zelfs in de Duitse bioscopen in 1925 veertig procent van het filmaanbod Amerikaans. Amerika nam in de rest van Europa negentig procent van het filmaanbod voor haar rekening, en wilde vanaf 1925 ook invloed uitoefenen op de Europese filmproductie. De Europese elites, die tot tien jaar daarvoor nauwelijks rekening met Amerika hielden, moesten erg wennen aan de plotselinge aanwezigheid van de Nieuwe Wereld op tal van terreinen.

'Kunst' werd bij uitstek met Europa geassocieerd en leek het enige terrein waarop Amerika nog geen invloed uitoefende. Kunst werd, als een laatste bastion van een eeuwenoude beschaving die zich onttrok aan efficiency en marktmechanisme, met hand en tand verdedigd. Het was in deze omstandigheden dan ook logisch dat het film-is-kunst-argument door de intellectuelen in de strijd werd geworpen tegen het Amerikaanse filmamusement. In Nederland werd deze filmkunst expliciet als Europees afgeschilderd: in de grote filmproducerende landen Frankrijk en Duitsland echter was zij Frans of Duits. Omdat deze Franse en Duitse filmkunst en theorie in deze periode het meest bekend waren en hun invloed uitoefenden op de opvattingen in Nederland, wil ik in kort bestek de meningsvorming over deze nationale filmkunst van Frankrijk en Duitsland beschrijven.¹⁸⁸

In het begin van de jaren twintig spande Louis Delluc zich in voor een brede ciné-clubbeweging, waarin onder het motto 'film is een volkskunst' gepoogd werd de Franse filmproductie te verbeteren. Meer succes boekte echter de benadering van de concurrerende CASA (Club d'Amis du Septième Art), die weerklank vond bij de Salons en in elitaire kunstkringen. In 1924 organiseerde CASA gedurende zes maanden de tentoonstelling in het Musée Galliéra, die ook in

Nederland werd besproken. Begeleidende filmvertoningen, seminars en lezingen over film als kunst stonden tevens in het teken van nationale economische belangen, omdat de Franse filmindustrie na de Eerste Wereldoorlog in een diepe crisis verkeerde. De activiteiten van CASA waren er op gericht een onafhankelijke Franse productie te steunen, onder andere door het formuleren van filmtheorieën. De ontwikkeling van ideeën over film als kunst was derhalve nauw verbonden met de filmproductie: cineasten waren elkaars critici en critici maakten zelf films. Film, kritiek en theorie kunnen in deze periode in Frankrijk als onlosmakelijke eenheid beschouwd worden en bovendien als een reactie op de Amerikaanse film invasie. Dit betekende echter niet dat Amerikaanse films neerbuigend en negatief werden beoordeeld, zoals in Nederland. Integendeel, zij werden bewonderd als geduchte tegenstanders.

Richard Abel onderkent vijf verschillende richtingen in de Franse filmproductie, die in de Nederlandse kritiek niet of nauwelijks, als zodanig zijn terug te vinden.¹⁸⁹ In de grootste, die van de 'mainstream narrative', stond alles in dienst van het verhaal. Zij werd onder andere vertegenwoordigd door Louis Feuillade, die vond dat film vooral een avontuur moest zijn, een gelegenheid tot ontspanning na een dag geestdodend of lichamelijk slopend werk. In Nederland zou de opvatting van Max van Wesel: 'tout genre est bon hors le genre ennuyeux', daaronder vallen. Deze richting was een voortzetting van de Franse studio-opvatting uit de jaren tien, maar werd in de jaren twintig aangepast aan Hollywood.

De andere vier richtingen die Abel beschrijft, zetten zich af tegen de commerciële 'mainstream narrative', en legden de nadruk op de filmtechniek als artistiek middel, in plaats van op het verhaal dat soms helemaal genegeerd werd. In het zogenaamde impressionisme, dat in de film overigens weinig gemeen heeft met het impressionisme in de schilderkunst, verbeeldde filmtechnieken zoals close-ups of double exposures bepaalde emoties die de geoefende kijker moest kunnen herkennen. De cineast bepaalde welke 'individuele expressie van de individuele emotie' verbeeld werd. Vormgeven van subjectieve stemmingen was het doel en niet de verbeelding van de alledaagse werkelijkheid. De cinéaste Germaine Dulac, noemde deze richting 'cinema pur' of 'film absolue'.

Daartegenover stond het realisme van Delluc en Moussinac, die de film als een democratische kunst beschouwden, die juist wel de alledaagse werkelijkheid verbeeldde. Naar hun overtuiging waren straatbeelden of landschappen zoals in *BROKEN BLOSSOMS* (D.W.Griffith), *NANOOK OF THE NORTH* (R. Flaherty) en *LA ROUE* (A.Gance) zeer geschikte onderwerpen die binnen de commerciële filmindustrie gerealiseerd konden worden.

De meest formalistische richting was die van de 'cinema plastique', vertegenwoordigd door Fernand Léger, Jean Epstein en Emile Faure. Daarin speelde de machine of de techniek zelf de hoofdrol. Deze filmkunst appelleerde direct aan het onbewuste, volgens Epsteins theorie van 'lyrosophie': ritme en beweging brachten daarin een bepaalde stemming teweeg die vergelijkbaar was met het effect van muziek. De surrealistten tenslotte, zoals Desnos, beschouwden film niet in de eerste plaats als een techniek maar als een verbeelding van een droom of hallucinatie, al dan niet opgewekt door drugs. Zij maakten gebruik van alle genoemde richtingen om deze droomervaring op te wekken. Daarnaast hadden zij grote bewondering voor Amerikaanse comedies en westerns vanwege hun anarchistische karakter.

Het belangrijkste verschil tussen de Franse schrijvers en de Nederlandse was, dat de Franse deskundigen waren ingewijd in de geheimen der filmkunst, en de Nederlandse niet; zij waren op dat gebied zonder uitzondering buitenstaanders. De Fransen beschreven nauwkeurig filmtechnieken en onderkenden de effecten die ermee bereikt konden worden. Niet deze effecten waren het uitgangspunt voor een kritiek of theorie, maar de techniek. Welke richting men ook aanhing, als men over film als kunst schreef dan had men het over technieken: over sequenties, close-ups, points of view, shots etc. Abel vat deze houding als volgt samen: 'Whatever position they took, however, the French were engaged conscientiously in a search for *cinema specificity*, even to the point of isolating uniquely cinematic techniques.'¹⁹⁰ De Nederlandse critici hadden het veel meer over zichzelf, over de ervaring die zij ondergingen bij het kijken naar film, of over andere kunsten zoals het toneelspel of de beeldende kunst.

Dit cruciale verschil kwam in belangrijke mate voort uit het verschil in maatschappelijke en economische positie die de filmindustrie in de beide landen bezat. Frankrijk was aanvankelijk het belangrijkste filmproducerende land ter wereld en was nog steeds van groot belang. Daar bestond een veel langere traditie van professionele kritische belangstelling voor film, waardoor er op een veel hoger niveau over film geschreven werd dan in Nederland. De Nederlandse filmproductie had slechts gedurende één decennium het stadium van amateurisme overstegen en was nooit door flinke investeringen financieel gesteund; ze bestond zelfs nauwelijks meer op het moment dat de nieuwe critici het veld betraden. Zij werden daarom niet op hun vingers gekeken door filmkunstenaars of vertegenwoordigers van een filmindustrie die zelf in staat waren deskundig over film te schrijven. In Nederlandse publicaties over film werd als gevolg daarvan nauwelijks aandacht besteed aan het film-specifieke of filmatische, zoals Franken het noemde. De Nederlandse critici hebben de Franse begrippen 'photogénie' en 'cinégraphie' bijvoorbeeld nooit in hun oorspronkelijke technische betekenis begrepen. De woorden werden wel eens gebruikt maar niet in hun eigenlijke betekenis. In plaats daarvan zou Ter Braak later schrijven over inwendig en uitwendig ritme, maar toen bedoelde hij er iets heel anders mee. Met uitzondering van een paar artikelen in *De Stijl*, in het begin van de jaren twintig, en in *Spel en Dans*, betroffen de Nederlandse publicaties over film vooral de persoonlijke ervaringen van de toeschouwer, i.c. de filmcriticus.

In het Nederlandse debat over film als kunst en over de taak van de filmkritiek drongen naast verwaterde Franse ideeën eveneens opvattingen van Duitse schrijvers door. Deze richtten zich, vergeleken met de Franse schrijvers, minder op de films zelf en meer op hun maatschappelijke context. De schrijvers in *Die Weltbühne*, bijvoorbeeld, bedienden zich van politieke en sociologische argumenten. In Duitsland stelde de intellectuele filmkritiek zich, in tegenstelling tot de Franse, geheel onafhankelijk op van de filmindustrie en het proces van filmmaken. Deze onafhankelijke filmkritiek nam in het begin van de jaren twintig een grote vlucht en zette zich vooral af tegen de van de filmindustrie afhankelijke persorganen. Ook in Nederland werd door critici als Jordaan, Ter Braak en Van Domburg gehamerd op een onafhankelijke filmkritiek. Evenals de Duitse critici zagen zij een corrigerende taak weggelegd voor de kritiek, die vanaf de zijlijn industrie en bioscooppraktijk zou kunnen beïnvloeden. Het Nederlandse bioscoopbedrijf genoot onder de nieuwe Nederlandse critici te weinig gezag, maar de kunstfilms van de UFA bewonderden ze zeer.

Volgens Hake werd in Duitsland in deze periode het accent weliswaar verlegd van bioscoop ('Kino') naar film, maar schreven de meeste filmcritici slechts in naam over de kunstvorm en besteedden zij in feite weinig aandacht aan wat deze inhoud.¹⁹¹ Siegfried Kracauer, Kurt Pinthus, Kurt Tucholsky, Herbert Ihering en Willy Haas vormden ieder op hun eigen wijze een uitzondering in deze routinepraktijk. Deze critici verschilden het meest van hun Nederlandse collega's in de waardering van de kunstfilms van de UFA en die van de Amerikaanse films. Werden de Duitse kunstfilms in Nederland bejubeld, de Duitse critici vonden ze te langzaam en te pretentius, kortom, te weinig film en te veel kunst. Amerikaanse film, vooral comedy, vonden zij pas echt film.

De grote held van Max de Haas, Willy Haas, stelde de strengste eisen aan filmkritiek. Zijn ideale criticus was op de hoogte van alle filmtechnieken, maar moest vooral goed kunnen kijken. Hij moest zijn kritiek niet alleen beperken tot wat hij zag maar zich ook kunnen voorstellen hoe het anders had gekund. Dit vereiste, volgens Haas, andere capaciteiten dan een goede literaire stijl. Leken waren daarom meer geschikt als filmcritici dan literatuur- en theatercritici omdat hun waarneming nog niet vervormd was door andere disciplines.¹⁹² Dit standpunt kwam wel overeen met dat van Mannus Franken.

De Nederlandse critici namen zowel van de Franse als van de Duitse filmkritiek ideeën over, met dien verstande dat het nationalistische aspect dat in beide landen evident aanwezig was, in Nederland geheel ontbrak. Dat aspect werd, zoals gezegd, bij gebrek aan een eigen filmindustrie vervangen door 'Europees'. De Franse en Duitse houding ten aanzien van Amerikaanse films was echter veel genuanceerder dan de Nederlandse. In Frankrijk en Duitsland werd met respect over de films van de gevaarlijke concurrent geschreven, in Nederland gaven de intellectuele critici altijd de voorkeur aan een Europese film boven een Amerikaanse. Door gebrek aan een Nederlandse filmindustrie beperkte de blik van de Nederlandse criticus zich niet tot een nationale filmproductie, die op moest boksen tegen de machtige Amerikaanse film, maar strekte zich uit tot het gehele Europese culturele erfgoed dat beschermd moest worden tegen de dreigende Amerikaanse vervlakking.

Conclusie

Dertig jaar na de komst van de film was de bioscoop in Nederland net als overal elders een machtig instituut geworden, waarin films uit Hollywood de toon aangaven. De bioscoop werd echter nog overwegend gewantrouwd om zijn succes. De katholieke pers schreef over de bioscoop als een gevaar, maar eenmaal beheerd door katholieken zou zij een zegen voor de mensheid kunnen worden. In orthodoxe protestantse kringen werd geadviseerd de bioscoop te mijden, maar vrijzinnige jongeren beschouwden het bioscoopvraagstuk als een 'geestelijk probleem' waar men niet langer omheen kon.

Het bioscoopbedrijf zag de erkenning van de kunstfilm in alle kringen als kroon op zijn werk. De UFA-film *DIE NIBELUNGEN* bracht deze erkenning, maar de vreugde over de nieuwe vrienden van de filmkunst duurde kort. Binnen het bioscoopbedrijf was men van mening dat film de kunst in principe niet uit hoefde te sluiten, maar het was geen prioriteit. Het belangrijkste was toch dat zoveel moge-

lijk mensen de bioscoop bezochten, om wat voor reden dan ook. Het bedrijf was realistisch en pragmatisch: kunst en amusement, het had allebei nut, alleen was het belang van het laatste vele malen groter gebleken dan dat van de kunst. Voldeed filmkunst niet aan het voornaamste criterium van het bioscoopbedrijf, namelijk een volle zaal, dan was zij hoogstens interessant in de publiciteit om de reputatie van de bioscoop op te vijzelen. Om zich te verweren tegen het wantrouwen tegen het succes van de bioscoop, was het een gewoonte van de schrijvers in de vakbladen om de films in de bioscoop als kunst te presenteren. Mede onder invloed van critici als Luc. Willink in *Het Vaderland* en Jordaan in *Het Leven* raakte het bioscoopbedrijf ervan overtuigd dat goede voorlichting en kritiek meer effect hadden dan 'opkammende verslagjes' en schreeuwende advertenties.

De zwijgende film bereikte hoogtepunten als nooit tevoren, maar Nederland had in deze jaren des onderscheids geen filmindustrie van betekenis. Voor de ideeënvorming was dit zowel een voor- als een nadeel. De resultaten uit de filmproducerende Europese landen, die ieder een eigen specialiteit hadden, konden vrij van nationalisme beoordeeld worden. Hoewel Nederland binnen Europa ook na de Eerste Wereldoorlog neutraal bleef, was de afkeer van 'Amerika' onder intellectuelen groot. Afkomstig uit een land dat buiten de Eerste Wereldoorlog was gebleven, hadden zij grote moeite met de acceptatie van Amerika als grootste economische en politieke macht. Deze afkeer kon onverholten tot uiting komen in de nieuwe filmkritiek, die meer bestond uit preoccupaties van de criticus dan uit kritische beschouwingen van films. Een professionele traditie in filmspecifiek schrijven, zoals die bestond in Frankrijk, ontbrak in Nederland. De Nederlandse intellectuele filmkritiek was eerder 'criticus-specifiek'. Jordaan beschreef film in termen van compositie, contrast en spel, en Ter Braak in die van dynamiek, gestalte en picturale dramatiek.

Jordaan probeerde, net als Delluc en Moussinac in Frankrijk, in *Het Leven* een schakel te zijn tussen het grote publiek en de film als populaire kunst in de bioscoop. *Het Leven* was daarvoor een ideaal podium: een geïllustreerd weekblad met een hoge oplage. Door over te stappen naar *De Groene Amsterdammer* verliet hij zijn oorspronkelijke positie en richtte zich voortaan op de film als kunst voor een elitaire groep lezers.

Vergeleken bij de filmproducerende landen Frankrijk en Duitsland kwam de belangstelling voor film bij jonge intellectuelen in Nederland laat. De nieuwe critici realiseerden zich dat terdege en verklaarden, om zich te kunnen profileren in een onafhankelijke filmkritiek, het bioscoopbedrijf tot hun grootste tegenstander. Een polarisatie van posities ten opzichte van kunst en amusement was het gevolg. Als uitgangspunt voor filmkritiek namen zij een uiterst marginale Europese filmkunst, die een tegenwicht zou moeten gaan vormen tegen de Amerikaanse amusementsfilm. De nieuwe critici negeerden niet alleen de opvattingen over film als kunst die bestonden binnen het bioscoopbedrijf, maar ook de artistieke uitingen in succesvolle bioscoopfilms. Hun late belangstelling verschafte hen bovendien een andere invalshoek dan die van critici in het buitenland en van Nederlandse schrijvers die de film al langer volgden. De films in het begin van de jaren twintig werden in het algemeen slap gevonden. De veteranen vonden de samenstelling van het aanbod niet meer wat het geweest was; vergeleken met de jaren tien was het volgens hen veel te eenzijdig. De debutanten waren er daarentegen van overtuigd dat het nooit iets geweest was, maar in de toekomst zeker iets kon worden.

In die toekomst zagen ze voor zichzelf een glansrol weggelegd.

In het najaar van 1925 hadden de antwoorden op de *Stem*-enquête een grote verscheidenheid aan toekomstverwachtingen opgeleverd. In het voorjaar van 1926 ontmoetten de nieuwe critici elkaar en daarna volgden discussies naar aanleiding van lezingen en vertoningen van Franse avant-gardefilms. In een themanummer van *De Vrije bladen*, verschenen in het najaar van 1926, werden de verschillende ideeën verzameld. Slechts over deze twee zaken bestond overeenstemming: de toekomstige filmkunst zou alleen uit Europa kunnen komen, en zij zou niet louter een reproductie van de werkelijkheid zijn. Omdat de nieuwe kunst zuiver utopisch was, leverden de pogingen om tot een definitie van 'filmkunst' te komen allerlei mooie fantasieën op. Niet alleen over de vorm maar ook over de inhoud en het doel liepen de meningen sterk uiteen. Voor katholieken moest de inhoud stroken met de katholieke moraal en ook voor communisten was een ideologisch correcte inhoud belangrijker dan de kunstwaarde.

De meest gezaghebbende nieuwe critici interesseerden zich echter vooral voor de plaats van de film als kunst temidden van de andere kunsten. Jordaan en Ter Braak waren bijvoorbeeld in *De Groene* in een polemiek verwickeld over de 'Problemen eener filmaesthetiek'. Ter Braak verhief het standpunt van de beschouwer tot uitgangspunt van zijn filmesthetiek, zonder zich te verdiepen in de filmtechniek. Zijn aanzet tot een filmtheorie was vooral gericht op de persoonlijke ervaring bij het kijken, de emoties ondergaan door de estheet. Die persoonlijke esthetische ontroering reconstrueerde hij tot kunstwerk. Hij analyseerde liever zijn eigen projectie dan de geprojecteerde film op het scherm. Met film of specifieke films hadden die persoonlijke bespiegelingen weinig te maken. Sterk gekleurd door een alles doordringend anti-Amerikanisme zouden ze echter in hoge mate de Nederlandse filmkritiek en het debat over film als kunst gaan bepalen. Tevens werd de basis gelegd voor een literair genre filmjournalistiek zoals we dat nog steeds kennen.

De cultuuroptimisten van het filmweekblad *De Rolprent* daarentegen omhelsden de bioscoop met groot enthousiasme en waren niet gekant tegen de Amerikaanse film. *De Rolprent* was voor de bioscoop en het grote publiek. De uitslagen van de *Rolprent*-enquête toonden de filmvoorkeur van haar lezers, die overigens niet zoveel afweek van die van de lezers van *De Stem*, behalve dat in de laatste Amerikaanse films ontbraken. 'Kunst' vond hoofdredacteur Max de Haas echter een te beperkt criterium voor een zich zo snel ontwikkelend en veelomvattend fenomeen als film. Kunst in de gangbare betekenis achtten de schrijvers van *De Rolprent* bovendien een hol begrip, dat gelijkstond met moeilijk, vervelend en achterhaald. Zij hechtten veel belang aan de ontroering, ondergaan tijdens het kijken naar film. Zij verwelkomden juist fenomenen als jazz en films uit de Nieuwe Wereld. Amerika, die vergaarbak van arme Europese immigranten, was voor hen het bewijs dat emancipatie mogelijk was.

In de filmkritiek zou de literaire anti-Amerikanistische visie van Ter Braak de toon aan gaan geven. Van het van oorsprong veel bredere scala van opvattingen en benaderingen zouden er slechts een paar overblijven. Zowel de psychoanalytische filmbeschouwing van Gerard van Duijn, de cultuuroptimistische filosofie van Max de Haas als de Frans georiënteerde filmspecifieke invalshoek van Simon Koster en Mannus Franken, zou het onderspit delven in de filmkritiek in de tweede helft van de jaren twintig.

Russen, de Nederlandsche Filmliga en de komst van de geluidsfilm, 1926-1931

Tussen 1926 en 1930 werden de ideeën over film als kunst twee keer op losse schroeven gezet door ingrijpende veranderingen in het filmaanbod. Deze veranderingen werden veroorzaakt door de Sovjet-films die vanaf 1926 in de Nederlandse bioscopen draaiden en de komst van de geluidsfilm vanaf 1929. Ondanks het grote wantrouwen tegen het communistische regiem dat in het behoudende Nederland bestond, was de overtuiging unaniem dat BRONENOSEZ POTEMKIN van Sergei Eisenstein en MATJ van Vsevolod Pudovkin, hier verder POTEMKIN en MOEDER genoemd, grote kunstwerken waren. De vraag of, waar en hoe ze vertoond moesten worden, leidde daarom tot verhitte discussies in de pers. POTEMKIN was als eerste Sovjet-film niet verboden, maar MOEDER, als tweede, wel in de vier grote steden. Omdat de Bioscoopwet pas in 1928 van kracht werd, viel toelating van deze films nog onder de verantwoordelijkheid van de burgemeesters van de afzonderlijke gemeenten. Overal in Nederland werden acties gevoerd, zowel om deze films te vertonen als om ze te verbieden.

De oprichting van de Amsterdamsche Filmliga was de meest ingrijpende actie. Na de vertoning van MOEDER in besloten kring op 13 mei 1927, werd deze Filmliga in juni 1927 opgericht door enkele nieuwe critici, bekend uit het vorige hoofdstuk: Henrik Scholte, Menno ter Braak en L.J. Jordaan samen met Joris Ivens en Ed. Pelster die de technische leiding op zich namen. Hoewel het initiatief in een opwelling was ontstaan, sloeg het dermate aan dat in de maanden erna in verscheidene andere steden afdelingen zich aansloten. Op 17 september kon toen de Nederlandsche Filmliga worden opgericht. Daarmee was één wens van de nieuwe critici verwezenlijkt, namelijk aparte filmkunstvertoningen buiten de bioscoop om, zoals in Parijs gebeurde. Door het nieuwe filmtijdschrift *Filmliga*, dat de verdediging van de film als nieuwe kunst tegen het bioscoopamusement met verve op zich nam, kregen filmkritiek en -theorie een belangrijke impuls.

In een inleidend artikel tot zijn promotieonderzoek naar de Filmliga constateerde Michel Hommel: 'De Filmliga vormt niet het absolute beginpunt van een aantal veranderingen in de Nederlandse filmcultuur, ze is daar eerder het produkt van, meer een katalysator dan een startmotor.'¹ Ik kan dat, op grond van mijn bevindingen in de vorige hoofdstukken, bevestigen. In dit hoofdstuk is gekozen voor een analyse van de ontvangst van de Sovjet-film gevolgd door die van de geluidsfilm. Uit contemporaine bronnen blijkt het kortstondige maar grote succes van de Sovjet-films in de gewone bioscoop en de invloed van hun theoretici op de filmkritiek. Omdat hun bekendheid in Nederland niet beperkt bleef tot een kleine kring van cinefielen (of communisten), zal uitgebreid worden ingegaan op de gebeurtenissen die de komst van de Sovjet-films omgaven. In de uiteenlopende reacties zijn namelijk alle opvattingen over film als kunst uit de laatste jaren van de zwijgende film verenigd. De reeds bestaande tegenstelling 'Europa-Amerika'

werd bijvoorbeeld verscherpt. Daarnaast wierp uiteraard het propagandistische aspect van de Sovjet-film veel vragen op. De Franse en Duitse avantgarde-filmexperimenten die alleen binnen de Filmliga vertoond werden, krijgen door de nadruk op de Sovjet-film ditmaal minder aandacht. Dit is te rechtvaardigen omdat zij in de filmgeschiedschrijving over film als kunst en over de Filmliga reeds vaak zijn beschreven terwijl de ontvangst van de Sovjet-film nooit in zijn volle omvang werd belicht.²

De belangrijkste filmcriticus in deze periode was zonder twijfel Menno ter Braak, volgens Nico Brederoo de enige Nederlandse filmtheoreticus destijds.³ Brederoo analyseerde Ter Braaks theoretische teksten in relatie met andere film- en kunsttheorieën. Aanvullend onderzoek ik de theorie en kritiek van Ter Braak in de periode tussen de vertoning van *POTEMKIN* en de komst van de geluidsfilm.

De geluidsfilm, die omstreeks 1930 de massale steun van het bioscooppubliek kreeg, maakte de overgang van zwijgende naar geluidsfilm onomkeerbaar.⁴ Het duurde even voor de filmkritiek, die immers gedefinieerd was volgens de principes van de zwijgende film, zich aanpaste aan de nieuwe situatie.

Gouden jaren voor de bioscoop

De entourage van de bioscoop zoals die in de eerste helft van de jaren twintig vorm kreeg, veranderde tot de komst van geluidsfilm-installaties niet zoveel. In de tweede helft van de jaren twintig draaiden de bioscopen op volle toeren en de zalen zaten avond aan avond vol. Goed ingespeelde orkesten begeleidden de films in de grote bioscopen en dirigenten profileerden zich door het schrijven van passende en speciale arrangementen. Ieder 'huis' had zijn eigen stijl: de romantische Max Tak in Theater Tuschinski, de jazzy swingende Hugo de Groot in Cinema Royal en de 'daverende' Boris Lensky in de Roxy.⁵

Ondanks de volle zalen en de vlucht die de 'betere' film had genomen, was de situatie in het bioscoopbedrijf verre van stabiel. Enerzijds verhardde het handels- en distributieklimaat op internationaal niveau door ketenvorming en concurrentie.⁶ Anderzijds kreeg het bedrijf te maken met de Bioscoopwet en de daarin vastgelegde Centrale Filmkeuring, met belastingverhogingen en met de Zondagswet, waardoor goede samenwerking en georganiseerde belangenbehartiging meer dan ooit noodzakelijk waren. De Nederlandsche Bioscoop Bond werd een steeds belangrijker macht binnen het bedrijf waarin veranderingen een grootschaliger bedrijfsvoering noodzakelijk, maar ook een stuk riskanter dan voorheen maakten.

In de vakbladen was onder deze omstandigheden voor bespiegelingen over kunst weinig ruimte. Bovendien was overduidelijk gebleken dat het publiek zonder kunst ook wel kwam. Kunst werd eerder als een risicofactor beschouwd dan als een verzekering voor een volle zaal. De Sovjet-films zouden in deze overtuiging verandering brengen.

Speelfilms in de bioscoop, 1926 - 1930

Natuurlijk waren er niet alleen maar Sovjet-films te zien in deze periode. Het overgrote deel van het filmaanbod bestond uit Amerikaanse films. Vergeleken bij

het aanbod van een paar jaar eerder waren deze veel gevarieerder van stijl en thematiek, ondermeer dankzij de invloed op Hollywood, van een groot aantal uit Europa weggelokte talenten. Greta Garbo, Pola Negri, Emil Jannings, Maurice Chevalier straalden naast sterren als Lilian Gish, Joan Crawford, Norma Shearer, Gloria Swanson, Ramon Novarro, William Powell, John Gilbert, Adolphe Menjou, Lon Chaney en Douglas Fairbanks in Amerikaanse films. Deze werden geregisseerd door de Europeanen Ernst Lubitsch, Friedrich Murnau en Victor Sjöström of door de Amerikanen D.W. Griffith, Cecil B. DeMille, Frank Borzage, Fred Niblo, Henry King en King Vidor. De ene 'superfilm' na de andere werd aangekondigd: BEN HUR (1927, Fred Niblo), SEVENTH HEAVEN (1927/1928, Frank Borzage), SUNRISE, (1927/1928, F.W. Murnau), THE WIND (1928, Victor Sjöström), DON QUICHOTTE en THE TEMPTRESS van Fred Niblo (1927). Charley Chaplin presenteerde na het wereldsucces GOLDRUSH uit 1926, THE CIRCUS in 1927. Daarnaast maakte vooral de realistische oorlogsfilm THE BIG PARADE (1926) van King Vidor grote indruk.

Met grote spanning werd gewacht op nieuwe meesterwerken uit Duitsland: METROPOLIS (1926), waar Fritz Lang al jaren onafgebroken aan werkte en FAUST (1926) van Murnau. De Duitse UFA trok ook met grote spektakelfilms veel publiek; de zogenaamde operette-films, onveranderlijk spelend in Wenen, waren zeer geliefd. Ook de films van G.W.Pabst werden in Nederland als bijzonder opgemerkt. Na DIE FREUDLOSE GASSE uit 1925, was dat de door de Sovjet-film geïnspireerde DER LIEBE DER JEANNE NEY (1927) en in 1929 naast DIE BÜCHSE DER PANDORA en DAS TAGEBUCH EINER VERLORENEN, beide met Louise Brooks in de hoofdrol, DIE WEISSE HÖLLE VON PIZ PALÜ (in samenwerking met Arnold Fanck). De waaghals Leni Riefenstahl viel in de laatste film zeer in de smaak bij de Nederlandse critici.

De Nederlandse filmindustrie bevond zich daarentegen op een dieptepunt. Tussen 1924 en 1934 werden er slechts 16 Nederlandse speelfilms geproduceerd die in de bioscoop draaiden: vier 'Bet uit de Jordaan'-films van Adriënné Solser, vijf 'Hollandse' films van Alex Benno waaronder MOOI JUULTJE VAN VOLENDAM (1924), vier films van Theo Frenkel Sr. en twee films van Henk Kleinman. Dat was een schrale oogst vergeleken bij de productie tijdens de Eerste Wereldoorlog en kort daarna.⁷ Een nationale filmindustrie stond een onafhankelijke filmkritiek dus nauwelijks in de weg en deze werd niet gehinderd door chauvinistische sentimenten.

Filmkunst buiten de bioscoop

Vanaf 1926 werd het aanbod in de bioscoop aangevuld met in verenigingsverband georganiseerde 'alternatieve' filmvertoningen door de filmdienst van het Instituut voor Arbeiders Ontwikkeling, (IVAO), gelieerd aan de SDAP, de a-politieke Nederlandsche Filmliga en de in januari 1928 opgerichte communistische Vereniging Voor Volks Cultuur, de VVVC. Met uitzondering van de Filmliga, die zich alleen op de filmkunst richtte, streefden deze verenigingen ieder op eigen wijze maatschappijhervormingen na in een veel bredere context dan die van de cinema. Belangrijk was hierin de opvoeding van de arbeider tot 'gemeenschapsmens', die in plaats van door een kerkelijke overtuiging zijn leven door kennis, schoonheid en kunst zin zou geven. Deze opvoeding strekte zich uit tot alle facet-

ten van het leven, van vrijetijdsbesteding tot de inrichting van de woning.⁸ Film en bioscoop werden aanvankelijk beschouwd als exponenten van afstompende massacultuur die deze idealen ondermijnden, maar als de arbeiders toch massaal naar de bioscoop gingen konden zij beter naar goede films kijken. De socialist Jef Last trok in dienst van het IVAO met zijn 'Roode Auto' als operateur/explicateur het hele land door en vertoonde in verenigingsgebouwen verantwoorde films zoals MENILMONTANT (die hij in Nederland introduceerde) en POTEMKIN.

De VVVC organiseerde zondagochtendvoorstellingen voor haar leden, die in 1930 in aantal die van de Nederlandsche Filmliga vele malen overtroffen.⁹ Deze vereniging huurde voor dat doel grote Amsterdamse bioscopen zoals Cinema Royal, Corso en een paar keer zelfs Theater Tuschinski, om tegemoet te komen aan de enorme belangstelling. Sovjet-films vormden een substantieel onderdeel van het programma, dat voorts werd gevuld met lezingen van kopstukken uit de Communistische Partij Holland.

De maandelijksse voorstellingen die de Filmliga's vanaf oktober 1927 in verschillende steden naar het voorbeeld van de Franse Ciné-club organiseerden, onderscheidden zich met hun programma's van de bioscoopvoorstelling. Er werden experimenten van filmkunst vertoond die men niet in de gewone bioscopen te zien kreeg. De afdelingen in het land werden opgericht door aan verschillende kunstverenigingen gelieerde geïnteresseerden die belangstelling hadden voor film als nieuwe kunst.¹⁰ Voor hen ging het om zuivere film, zonder 'bijwerk'. Alleen passende levende muziek werd toegelaten, waarbij soms geëxperimenteerd werd met mechanisch geluid. Franse en Duitse avant-gardefilms en een paar Sovjet-films die de bioscopen niet voor eigen exploitatie geschikt achtten, vormden het belangrijkste aandeel. Op het programma stond ook vaak een nummer 'avant-guerre', filmpjes van voor 1910 of een reprise van een 'oude' kunstfilm die in het geheugen was blijven hangen. Al in het eerste seizoen verschenen ook Nederlandse films zoals de HANDELSBLADFILM van Aafjes op het programma. Korte documentaire films van Joris Ivens en Mannus Franken werden geproduceerd door Liga-bestuursleden: DE BRUG (1927, Ivens), REGEN (1928, Ivens, Franken) en JARDIN DU LUXEMBOURG (1928, Franken). Zij waren geheel in overeenstemming met de opvattingen en verwachtingen ten aanzien van filmkunst binnen de Liga.

De voorstellingen werden regelmatig ingeleid door de cineasten zelf. Zo kwamen Alberto Cavalcanti, Germaine Dulac, Vsevolod Pudovkin, René Clair, Walter Ruttmann, Hans Richter, Sergei Eisenstein en Dziga Wertof op bezoek bij de Nederlandsche Filmliga. Maandelijks kwam tevens het eigen orgaan *Filmliga* uit, waarin hun lezingen werden gepubliceerd en veel ruimte werd geboden aan filmkritiek. De Nederlandsche Filmliga bleef na een wisseling van hoofdbestuur in 1931 officieel tot 1933 bestaan.¹¹ *Filmliga* werd na 1931 een onafhankelijk tijdschrift, geredigeerd door het voormalige Amsterdamse hoofdbestuur. In 1929 werd in Amsterdam ook het eerste Nederlandse filmkunsttheater geopend, De Uitkijk, waar dagelijks 'de goede films' zonder franje werden vertoond. Daarmee hadden de pleiters voor de film als kunst bereikt dat de films die in de bioscoop niet werden vertoond of niet op een manier zoals zij dat wensten, op passende wijze werden geprogrammeerd.

Concentratie en polarisatie in het schrijven over film als kunst

Het debat over film als kunst werd vanaf oktober 1927 vooral gevoerd in het maandelijks verschijnende orgaan *Filmliga* maar bleef geenszins beperkt tot de kolommen van dat blad, waarop de geschiedschrijving over de Nederlandse filmkritiek zich sterk heeft geconcentreerd.¹² Filmkunst was in 1927 zo in de mode dat er in dat jaar geen 'modern' tijdschrift verscheen zonder een artikel over film. Culturele tijdschriften van uiteenlopend signatuur publiceerden regelmatig over filmkunst: bladen van de jonge katholieke literatoren en journalisten zoals *De Gemeenschap*, volgens de ondertitel een 'Tijdschrift voor Katholieke Reconstructie', *Roeping*, *De Nieuwe Eeuw* en *Boekzaal*, zowel als links georiënteerde bladen, zoals *i10* en het links-liberale *Wil en Weg* van de Wereldbibliotheek. *De Stem* had meer een humanistische invalshoek, terwijl *De Vrije Bladen* en *Rhythme* meer op 'de kunst om de kunst' gericht waren dan op een bepaalde levensovertuiging. In het links-liberale weekblad *De Groene Amsterdammer* had Jordaan zijn vaste filmrubriek, maar hij schreef eveneens over film als kunst in *Filmliga*, *Nu* en *Elsevier*. Naast de dagbladen zoals *Het Vaderland*, *De Telegraaf* en *Het Algemeen Handelsblad*, de katholieke kranten *De Maasbode* en *De Residentiebode*, het sociaal-democratische dagblad *Het Volk* en de communistische krant *De Tribune*, begon als een van de laatste ook het deftige serieuze dagblad de *Nieuwe Rotterdamsche Courant* een vaste rubriek filmkunst. Als om de achterstand in te halen werd deze in 1929, onder redactie van Coen Graadt van Roggen, naast *Filmliga* het belangrijkste podium voor de moderne filmkunst.

Afwezig in de discussie over film als kunst waren nog altijd vertegenwoordigers uit protestantse hoek. Zij besteedden alleen aandacht aan film in verband met zaken zoals de Bioscoopwet, de Zondagswet en de filmkeuring. Vooral als een film politiek gevoelig lag, zoals het geval was met de Sovjet-films, lieten zij van zich horen. Niet alleen critici, filmmakers en kunstenaars maar ook politici, geestelijke leiders en vertegenwoordigers van het bioscoopbedrijf mengden zich naar aanleiding van de Sovjet-films vanaf 1926 met verve in het debat over film als kunst. In het *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie* kwam film als kunst, na jarenlange afwezigheid, terug in de redactionele kolommen. Dit was des te opmerkelijker omdat de pleidooien voor filmkunst vóór de komst van de Sovjet-films in vakkringen met argwaan werden bejegend.

Voorkeur voor amusement

Een van de gelegenheden waarbij deze argwaan tegen de filmkunst gestalte kreeg, was een congres over de culturele toekomst van het filmbedrijf, georganiseerd door het Institut Internationale de Coopération Intellectuelle in oktober 1926 in het Palais Royal te Parijs. Onder de vijfhonderd aanwezigen bevonden zich drie afgevaardigden van de Nederlandsche Bioscoop Bond, *De Rolprent* en veertien gegadigden van buiten het bioscoopbedrijf waaronder schoolmeesters en critici uit Nederland. Het congres was georganiseerd onder auspiciën van de Volkenbond. De opzet was om een internationale samenwerking te bewerkstelligen op het terrein van ideële en principiële vraagstukken, onder het motto: 'Le cinéma est une langue internationale et un art intellectuel'.¹³ In het standpunt dat

de cinema als een universeel instrument in dienst van de vrede beschouwd diende te worden en dat in films 'het oorlogsidee' niet aangewakkerd mocht worden, kwam de invloed van de Volkenbond tot uiting.

De aanwezige intellectuelen uit verschillende landen, hier nadrukkelijk zo genoemd omdat zij zichzelf als zodanig distantieerden van de betrokkenen bij het film- en bioscoopbedrijf, uitten de wens dat de leiding van het filmbedrijf in de toekomst in handen zou komen van intellectuelen en kunstenaars. De vertegenwoordigers van de filmwereld zagen niets in het idee om de leiding uit handen te geven aan mensen die volgens hen geen verstand hadden van het filmbedrijf en die zich er bovendien tot voor kort hevig tegen hadden verzet. Als zakenmensen huldigden zij demonstratief de ondernemende fabrikant Louis Lumière, de aartsvader van de cinematografie. Zij meenden voorts dat zonder medewerking van het bedrijf, film- en bioscoopvraagstukken nooit opgelost konden worden. Niettemin werden de oprichting van een cinémathèque en van een internationale federatie van de cinematografische pers op de agenda gezet.

Voor de NBB had het congres vooral waarde door de internationale erkenning van de film door autoriteiten, verenigd in de Volkenbond. Herhaaldelijk werd er aan herinnerd dat de vooruitgang van de film aan de filmindustrie en aan het bioscoopbedrijf te danken was. Dat de intellectuelen de film als kunst hadden aanvaard was prachtig, maar ze moesten niet denken dat ze de film wel even over konden nemen. 'Nu in den laatsten tijd zoovele buitenstaanders zich zoo gaarne op het bedrijf blijken te willen werpen, was het goed, dat de bedrijfsmenschen met tact hun stem daartegen hebben weten te verheffen.'¹⁴

Omdat de Amerikaanse filmindustrie weigerde mee te doen, bleef het bij uitwisselen van ideeën uit verschillende Europese landen. Stilzwijgend werd daarmee de ware macht binnen het filmbedrijf bevestigd.¹⁵ Het bedrijf bleef de koers van de dominante filmindustrie, die films produceerde voor het grote publiek, volgen. Beleid gericht op amusement had het bedrijf meer opgeleverd dan beleid gericht op de kunstfilm. Hollywood had in niet geringe mate aan dit succes bijgedragen. Allen die kritiek hadden op dit beleid of op de Amerikaanse film werden met argwaan bekeken.

Kunst en Amusement en het *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie* hadden, zoals gezegd, al jaren weinig te melden over film als kunst. In de houding zoals beschreven in hoofdstuk vier kwam weinig verandering. Overdrukken uit kranten en tijdschriften vervingen steeds meer de eigen artikelen. De schrijvers gelieerd aan het bioscoopbedrijf gaven de voorkeur aan berichten over het wel en wee van de sterren en over hun salarissen. De Sovjet-films bracht kortstondig verandering in deze berichtgeving. Meer dan ooit ging het echter om de status die kunst aan film en bioscoop kon verlenen. Dat sloot niet uit dat een lang gekoesterd ideaal werd verwezenlijkt: een filmkunst als volkskunst.

Voorals *De Rolprent* sloot met deze gedachte de Sovjet-film in haar hart. Zij voerde haar strijd tegen een te enge benadering van film als kunst en tegen de intellectuele critici. Film was film en geen kunst als andere kunsten. *De Rolprent* had zich in het voorjaar van 1926 als geen ander blad ingezet om POTESKIN naar Nederland te halen. Daarna was de fut er bij *De Rolprent* echter uit. De medewerkers die de meest consistente bijdragen aan het blad hadden geleverd, Mannus Franken, Jules Suikerman, Hans Bredow, Max van Wesel en als laatste hoofdredacteur Max de Haas, trokken zich terug. De foto's werden allengs kleiner en

minder spectaculair, steeds meer feuilletons en damespraatjes namen de plaats in van de echte filmartikelen. Het pleidooi van Max Tak voor een 'Mengelberg van de filmkunst in Nederland' en de venijnige redactionelen van ene Roy Screener die zich fel tegen 'happy endings' keerde, waren de laatste oprispingen van *De Rolprent*. Op 20 januari 1927 verscheen het laatst nummer.

Film werd de opvolger van *De Rolprent*, eveneens onder redactie van Max de Haas, maar dat blad heeft slechts ongeveer een half jaar bestaan. In zijn geloofs-brieven benadrukte hij nog eens de middenpositie van *Film*, tussen sterrengeheimen en de filmtheorie: 'Want evenmin als wij het terrein aan de welwillende klets-kousen van de rubriek "Filmsnufjes" zullen overlaten, evenmin kunnen wij toestaan, dat ons blad een werktuig zal worden van een groepje intellectueelen, dat bij zijn schoone filmkunsttheorieën (de heeren hebben zelfs geen flauw vermoeden hoe het in 't atelier toegaat en hoe een "draai-boek" er uit ziet) stelselmatig vergeet, dat de belangstelling van het theaterpubliek bij een Caligari, Menilmontant en Polikuschka nog niet uitgeput is, en dat Hollywood - mits het maar blijft arbeiden aan hetgene wat Hollywood aankan - heusch zoo verwerpe-lijk nog niet is.'¹⁶

In *Film* werden artikelen beloofd van Willy Haas, Bela Belasz (=Balasz) en Laszlo Moholy-Nagy, 'de 3 erkende Europeesche film-theoretici', van Murnau, Grune, Gance, d'Annunzio, Eisenstein, Paul Richter, Mady Christians, Lya de Putti, Willy Fritsch, Milton Sills, Lewis Stone, Adolphe Menjou en Ernst Lubitsch. In bibliotheken zijn slechts enkele nummers te vinden. Deze verschenen tussen maart en oktober 1927 en besteedden inderdaad veel aandacht aan de in Duitsland werkzame Hongaarse filmtheoreticus Béla Balasz en diens bemoeienis met Fox-Europa. Een brief van Eisenstein over experimenten met televisie in Sebastopol, waarin melding wordt gemaakt over het geluid van grazende koeien, is voorts een curiosum dat het vermelden waard is.¹⁷ Over dit experiment verscheen tevens een lang en obscuur sciene-fiction-achtig artikel, geïllustreerd met foto's. Volgens dit artikel was Professor Knorowitsch er op 22 maart 1927 in geslaagd, de 'spreekende, draadloze film in natuurlijke kleuren' uit te zenden naar Berlijn, Sofia, Moskou en Hankou.¹⁸ In andere bladen werd aan dit curieuze experiment geen enkele aandacht geschonken en het is zeer waarschijnlijk uit de duim gezogen. De betrouwbaarheid van de informatie in *Film* was niet groter dan die in babbelbladen als *Cinema en theater*.

In maart 1927 ging *Kunst en Amusement* over de kop en hoofdredacteur Wolf trok zich daarna weer terug in *De Kunst*, waarin hij echter nog zelden 'cinematografische kunstwerken' besprak. In plaats daarvan richtte hij zich meer op de zogenaamde 'cultuurfilms' over verre streken en volkeren. In die context programmeerde hij Pudovkins *STORM OVER AZIË*, waaraan hij drie pagina's wijdde.¹⁹ Deze film paste zowel in de categorie 'kunst' als 'cultuur'. De filmwetenschapper Oksana Bulgakowa typeerde hem kort en bondig als: 'Exotik und Revolution, Dostojewski und neue Sachlichkeit'.²⁰

De Franse en Duitse experimenten van de avant-garde kwamen zelden in de bioscoop. Het is te danken aan de inspanningen van de Filmliga, en daarbinnen voornamelijk van Mannus Franken, Ed. Pelster, Joris Ivens en Simon Koster dat zij in Nederland te zien waren. Om deze reden werd de Filmliga bij haar oprichting verwelkomd door de vakpers. Max van Wesel juichte het initiatief van de Liga toe omdat het hem *de* oplossing leek om experimenten te vertonen waarvan

men niet zeker wist of zij ook zouden aanslaan. Zelf had hij na een bezoek aan Parijs al een soortgelijk idee geopperd. Hij zag bovendien als enige binnen het bedrijf voordelen in een besloten vereniging die als proeftuin kon dienen voor verboden films om Artikel 188 uit de Gemeentewet te ontduiken.²¹ Het Ligamanifest werd zelfs overgenomen door het *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie*, maar typerend genoeg met weglating van de zin: 'In dit stadium zijn film en bioscoop elkaars natuurlijke vijanden'. Naar aanleiding van het lijstje voorgestelde films werd droog concludeerd dat er ook een paar commerciële flops bijzaten waarmee bioscopen hadden geprobeerd om kunst te brengen: 'De Filmliga zal deze proef herhalen. Hopen we dat ze er in mag slagen de kunstfilm met succes te propageeren. Aan steun uit het bedrijf zal het dan niet ontbreken, naar we vermoeden.'²²

Door het verdwijnen van *Kunst en Amusement*, *De Rolprent* en *Film* kwam het er op neer dat de schrijvers met de meeste sympathie voor de bioscoop het veld hadden geruimd op het moment dat de nieuwe critici zich organiseerden in *Filmliga*. Er bestond dus nauwelijks tegenwicht uit de hoek van schrijvers die van Amerikaanse films hielden, en evenmin van hen die er Frans georiënteerde filmspecifieke ideeën op na hielden. Filmspecifieke opvattingen werden in *Filmliga* overschaduwd door het esthetische standpunt van de beschouwer, dat theoretisch werd onderbouwd door Menno ter Braak. De filmkritiek van de nieuwe critici behandelde bovendien uitsluitend de film als kunst en negeerde de film als amusement. Deze eenzijdige aandacht van de filmkritiek voor film als kunst was het bioscoopbedrijf een doorn in het oog. De oprichting van de rubriek Filmkunst in de *Nieuwe Rotterdamse Courant*, waarin voornamelijk Liga-critici schreven tegen de bioscoop en tegen de geluidsfilm, leidde tot een advertentie-boycot door getergde Rotterdamse bioscoopexploitanten, die bijna een jaar geduurd heeft.²³ Het bedrijf ondervond dat de idee 'film is kunst' ook een argument tegen de bioscoop was.

Filmkritiek als kunstkritiek: alleen aandacht voor Europese film

De Filmliga-critici, journalisten en literatoren, veelal met een academische achtergrond, beschouwden de film als een nieuwe kunst die zoals elke kunst kritiek nodig had. Zij zagen aanvankelijk in Jordaan een voorbeeld maar streefden hem voorbij in het theoretiseren. De rubriek Filmkunst in de *NRC* was tussen 1929 en 1933 veel omvangrijker dan de rubrieken Beeldende kunst, Toneel of Muziek. Alleen Letteren kreeg meer paginaruimte dan Filmkunst. De initiatiefnemer Coen Graadt van Roggen, oud-bestuurslid van de Rotterdamse Filmliga, formuleerde in zijn intentieverklaring omstandig het doel van de rubriek: 'Wat zij zal bevatten, zal zij opnemen om en in zoverre het met de zuivere filmkunst verband houdt.'²⁴ De termen 'filmkunst' en 'film' waren sinds het manifest van de Filmliga een strijdkreet geworden om het verschil aan te geven tussen kunst en amusement. Daartussen werd een duidelijk onderscheid gemaakt: 'Eens op de honderd keer zien wij: de film. Voor de rest zien wij: bioscoop. De kudde, het commercieele regime, Amerika, Kitsch.'²⁵

De slogan van de Filmliga 'In dit stadium zijn film en bioscoop elkaars natuurlijke vijanden' was serieus bedoeld. De bioscoop was in de opvatting van de

Filmliga, net als de Amerikaanse filmindustrie, een belemmering voor de film om kunst te worden. Tot 1930 stond de filmkritiek als kunstkritiek volledig in het teken van de tegenstelling Europa-Amerika, die in het vorige hoofdstuk uitgebreid is beschreven. Positieve waardering van een Amerikaanse film in deze filmkritiek was, uitgezonderd wanneer het komische films van Chaplin, Lloyd en Keaton betrof, een zeldzaamheid. Jordaan noemde Amerikaanse films 'mentaliteits-import Made in America' of 'chronische massavergiftiging'. In zijn kritieken behandelde hij uitvoerig de Duitse regisseurs Lang, Dupont en Wiene, de Franse avant-gardecineasten en de regisseurs uit de Sovjet-Unie. Hij was blij dat de film in 'veredelde vorm' ingang had gevonden bij het meer ontwikkelde deel van het publiek, 'waardoor haar invloed op onze cultuur een feit is geworden!' (cursivering Jordaan).²⁶

De nieuwe filmcritici volhardden in hun vooringenomenheid ten aanzien van de Amerikaanse film en de daaruit voortvloeiende sceptische houding tegenover de bioscoop. Dit onderscheid bleef niet beperkt tot *Filmliga* en de *Nieuwe Rotterdamsche Courant*. De trefwoorden 'filmkunst' en 'bioscoop', vertegenwoordigden tussen 1925 en 1931 in *Nijhoff's Index op algemene tijdschriften* als enige de cinema. Onder 'bioscoop' vindt men de algemene, veelal negatieve, artikelen over Amerikaanse films en het amusement in de bioscopen en onder 'filmkunst' voornamelijk de filmkritieken uit *De Groene Amsterdammer*, *De Stem*, *Filmliga* en de *Nieuwe Rotterdamsche Courant*. 'Film' werd pas na de komst van de geluidsfilm een apart trefwoord in deze index. Europees of Russisch bleek een voorwaarde om een film serieus te nemen. Het ging steeds om een relatief klein deel van het totale bioscoopaanbod, dat voor meer dan driekwart uit Amerikaanse films bestond. De experimentele films van de Franse en Duitse avant-garde die niet in de bioscoop te zien waren en de Sovjet-films waren de voorbeelden van filmkunst waarop de criteria ter beoordeling van alle films werden gebaseerd.

Het esthetische standpunt van de beschouwer

De Nederlandse filmcritici namen hoofdzakelijk het esthetisch standpunt van de beschouwer in, dat uitgebreid is toegelicht door Menno ter Braak in zijn *Grondslagen der filmaesthetiek*. Oorspronkelijk verschenen in 1927 in twee delen in de *Internationale Revue i10*, werden zij tevens opgenomen in de bundel *Cinema Militans* die gepubliceerd werd in 1929.²⁷ Het perspectief van de beschouwer vormde het uitgangspunt van Ter Braak en dat was uitdrukkelijk niet film-specifiek. Een film was naar zijn overtuiging pas klaar als hij gezien werd, 'wanneer hij waargenomen, aanschouwd, dóorschouwd is'.²⁸ De beschouwer nam een 'algemeen esthetisch orienteerend en a-technisch' standpunt in, 'niet van den stof uitgaand maar van den creatieven en genietenden mensch'. Hij moest trachten 'algemeene schoonheidsnormen te ontdekken in de bijzonderheid der technische onderscheiding' en niet de technische bijzonderheden te ontleden. De genietende en creatieve beschouwer voelde de orde en eenheid van kunst aan die door de kunstenaar in een kunstwerk was uitgedrukt, en rationaliseerde zijn 'gevoelsoordeel' pas in tweede instantie. De beschouwer 'die er oog voor had', en zich wilde laten ontroeren zou de bedoelde eenheid in zich 'herscheppe'.

Ontroering door film was principieel niets anders dan ontroering door welke

visuele kunstvorm ook. 'Steeds algemeener zal men de zelfstandige expressiemogelijkheid van de film moeten erkennen, juist om de algemeene geldigheid der aesthetiek te kunnen behouden.' (cursivering Menno ter Braak)²⁹ De term 'filmesthetiek' vond Ter Braak misleidend in die zin dat daarmee de indruk werd gewekt dat deze gebaseerd was op een nieuwe ontroering, in plaats van alleen maar op een nieuwe visuele kunstvorm. Het ging Ter Braak om de bezieling door kunst, die in principe niet gebonden was aan een bepaalde uitingsvorm. Om iedere kunstvorm op zijn eigen waarde te kunnen beoordelen moest men wel de 'Eigengesetzmäßigkeit' van die kunst kennen, maar die vormde niet de aanleiding voor de ontroering van de beschouwer.

Voor Ter Braak was film een 'dynamisch-visueelen kunstvorm', de expressie van een 'visueel ritme'. Deze 'beeldorde geworden tijd' was het materiaal van de cineast: 'De cineast is de ideëele, de cinematographie de materiële voorwaarde tot het ontstaan van den dynamisch-visueelen kunstvorm.' Hij haalde in dit verband Oswald Spengler aan: 'Eine Einteilung der Künste nach den Bedingungen der Sinnenwirkung an die Spitze stellen, heisst also, das Problem der Form von vornherein verderben.... Wenn eine Kunst Grenzen hat - Grenzen ihrer formgewordene Seele, so sind es *historische*, nicht technische oder physiologische.'³⁰ Conform negentiende-eeuwse kunstopvattingen was het idee of uitgangspunt van de kunstenaar bepalend voor zijn stijl, ongeacht de kunstdiscipline die hij beoefende. Zo had DAS CABINET DES DR. CALIGARI meer met andere expressionistische kunstvormen te maken dan met andere filmgenres zoals dat van de Amerikaanse cowboyfilm. Niet alles wat werd gedrukt was literatuur en niet alles wat werd gefilmd was filmkunst. Dit onderscheid was een belangrijk argument om de kunst van de cineast van het amusement van de filmindustrie te scheiden.

Dit standpunt van de beschouwer verschilde sterk van de cinema-specifieke benadering, bijvoorbeeld van Ter Braaks wapenbroeder binnen de Filmliga, de Frans georiënteerde Mannus Franken die de film 'op de wijze van de film' wilde zien. In de terminologie van Ter Braak heette dat het 'technische standpunt', dat van de kunstenaars. Moholy-Nagy's boek *Malerei, Photographie, Film* noemde hij in dit verband als voorbeeld van een kunsttheorie uit technisch oogpunt.³¹ Taak en doel van de estheet verschilden wezenlijk van die van de kunstenaar. Kunst maken, 'creëren' in de terminologie van Ter Braak, betekende kiezen voor de ene uitdrukkingsvorm boven de andere, terwijl de estheet juist op zoek was naar het schone in alle uitdrukkingsvormen. 'Aesthetica, de houding van den achteraf theoretiseerende mensch tegenover de kunst, is geen creatie, maar overdenking, meditatie [...]'³² De kunstenaar moest van materiaal en technieken alle mogelijkheden en beperkingen kennen binnen de door hem gekozen uitdrukkingsvorm. Ter Braak was het daarom niet eens met de bewering van Moholy-Nagy dat de schilderkunst na de uitvinding van de fotografie de voorstelling kon missen. De schilderkunst had als visuele kunstvorm de voorstelling binnen haar bereik en werd tekort gedaan door schilders die daarvan afzagen.

Het esthetisch perspectief van Ter Braak verschilde eveneens van de meer politiek-ideologische benaderingen van Duitse critici zoals Siegfried Kracauer, Béla Balasz of Rudolf Arnheim, zoals verderop duidelijk zal worden. Ter Braaks esthetische standpunt heeft in principe meer gemeen met dat van Max de Haas, die het immers ook om de ontroering te doen was. De Haas moest echter niets hebben

van 'in tweede instantie gerationaliseerde' esthetiek en Ter Braak noemde de ontroering van filmfans als Max de Haas 'sentimenteel' en 'oncritisch'. Hij gaf toe dat een nieuwe kunst het enthousiasme van hen die alles wat nieuw was omhelsden niet kon ontberen, maar dat betekende niet onmiddellijk dat deze diletanten geschikt waren voor de filmkritiek: 'Karakteristiek voor deze geesteshouding is, dat zij het *middel* verheerlijkt, omdat zij de *creatie* niet begrijpt.'³³

Hoewel overdenking en contemplatie een belangrijke plaats innamen in de esthetiek van Ter Braak, was het niet de bedoeling om de ontroering te onderwerpen aan psycho-analyse. Het ging erom het kunstwerk te doorgronden, te 'herschepjen' en te rationaliseren. Van surrealistische experimenten, waarin het onderbewuste een voorname rol speelde, moest hij evenals de meeste andere Nederlandse critici niets hebben. UN CHIEN ANDALOU van Luis Buñuel veroorzaakte veel verontwaardiging. De film werd na een proefvertoning in Amsterdam ook niet bij de Liga op het programma gezet. Germaine Dulacs veel poëtischer en minder confronterende LA COQUILLE ET LE CLERGYMAN werd daarentegen wel geapprecieerd.³⁴ Van de originele ideeën van Gerard van Duijn, besproken in het vorige hoofdstuk, was in *Filmliga* geen spoor terug te vinden.

Het vakoordeel van de cineast

Ter Braak had in zijn eerste aanzet tot een filmesthetiek, het artikel 'Cinema Militans' in *De Vrije Bladen* verklaard: 'Onze lyriek is in dit stadium secundaire aesthetische waardeering, die alleen vruchtbaarheid bezit *naast* het geconcentreerde vakoordeel.'³⁵ Mede door gebrek aan een Nederlandse filmindustrie, bleef echter het individuele esthetische standpunt domineren in de Nederlandse filmkritiek, die sindsdien altijd een deskundig vakoordeel heeft moeten ontberen. In Nederland was het technische standpunt eigenlijk alleen theoretisch verwoord door Theo van Doesburg in *De Stijl*, vijf jaar voordat Ter Braak zijn 'Grondslagen' formuleerde. Niemand greep echter terug op de ideeën van Van Doesburg. Van abstracte kunst en *De Stijl* in het bijzonder, moest de redactie van *Filmliga* niet veel hebben. Deze aversie had voor sommige redactieleden zelfs een persoonlijke achtergrond. Van Doesburg had onder zijn pseudoniem I.K. Bonset in 1923 de gedichten van de jonge debutant Scholte, 'Stad' en 'Horizon Ineens' opgevoerd in *De Stijl* als voorbeelden van hoe het niet moest.³⁶ Jordaan had, zoals eerder is gezegd, weinig op met de dadaïst Van Doesburg. Misschien ligt daar een verklaring voor het feit dat de filmtechnische artikelen die in *De Stijl* waren verschenen nooit zijn genoemd in *Filmliga*.

Ook de filmmakers Joris Ivens en Mannus Franken theoretiseerden het 'vakoordeel' niet uitgebreid. Ivens schreef in *Filmliga* drie artikelen over filmtechnische problemen en over zijn eigen films DE BRUG en BRANDING.³⁷ Daarnaast berichtte hij uit Berlijn en de Sovjet-Unie.³⁸ Over filmtechnieken en specifieke films maakte hij slechts terloops enkele opmerkingen. Na zijn lezingen en artikelen in *Nieuwe Rotterdamse Courant*, *De Haagsche Post*, *De Smidse* en *Groei* publiceerde Franken na de oprichting van *Filmliga* niet veel meer. Hij verbleef de meeste tijd in Parijs, waar hij het internationale bureau van de *Filmliga* beheerde, buitenlandse contacten onderhield en zelf filmde. In zijn artikelen had hij vooral het woord van Louis Delluc verkondigd, die hamerde op de noodzaak van filmspecifieke film-

kritiek.³⁹ In de artikelen van Franken, zoals zijn serie voor de *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, valt op dat hij net als de Fransen veel bewondering had voor de vroege, in zijn eigen terminologie 'filmatisch' genoemde, Amerikaanse films als *THE LIFE OF A FIREMAN* en *THE GREAT TRAIN ROBBERY* (Edwin S. Porter, 1903), en de films van D.W.Griffith en Thomas H. Ince. In navolging van Louis Delluc was hij zelfs van mening dat de Amerikanen een grote voorsprong hadden in het ontwikkelen van een autonome filmtaal, juist omdat ze film niet als een kunst zoals de andere kunsten beschouwden. Zij hadden zich niet bezig gehouden met onvruchtbare bewerkingen van toneelstukken en literatuur zoals de Europese film en de Franse Film d'Art in het bijzonder. 'Voor hen was de techniek hoofzaak en van het oogenblik af, dat deze bijna volmaakt was, veranderde de goede invloed in een kwade.'⁴⁰ Franken schreef in zijn *Nieuwe Rotterdamsche Courant*-serie ook over de Zweedse films van Victor Sjöström en Maurits Stiller. In *Filmliga* schreef hij echter slechts één artikel over de Franse avant-garde en een stuk over de camera als personage in de gefilmde handeling.⁴¹ Daarnaast schreef hij een paar artikelen over Russische film.⁴²

Door de Nederlandse schrijvers over film, op een enkele uitzondering na geen filmmakers, werden Frankens filmspecifieke ideeën niet verder uitgewerkt. Ze werden minder serieus genomen dan die van de productieve en stilistisch meer bekwame essayist Ter Braak. Achteraf kan men het negeren van Franken beschouwen als een gemiste kans voor de Nederlandse filmkritiek. Navolging van zijn zienswijze had de Nederlandse cultuur met meer filmdeskundigheid kunnen verrijken.

Specifiek Nederlandse filmkritiek

Ter Braaks standpunt van de beschouwer, en dus niet het standpunt van Franken, kan worden beschouwd als de basis van de Nederlandse filmkritiek. Ter Braak was een buitengewoon scherp en genuanceerd criticus, die ondanks een zekere vooringenomenheid beter kon schrijven en kijken dan menig navolger. Zijn uitspraken (die hij zelf steeds bijstelde, want aan gestolde meningen had Ter Braak een broertje dood,) maakten een diepe indruk op zijn collega's. De Nederlandse filmcritici hanteerden het standpunt van de beschouwer en daarom geven Nederlandse filmkritieken meer inzicht in de criticus dan in de films die zij bespraken. Het ging in hun kritieken niet om de film maar om de ontroering die hij teweeg bracht. Een exacte beschrijving van wat men zag werd niet nagestreefd en was zelfs niet gewenst, laat staan een formele analyse.

In tegenstelling tot de Franse cinema-specifieke blik, waarmee geprobeerd werd een film op zichzelf te analyseren, was het perspectief van de estheet dus principieel subjectief. Paste een film niet in de belevingswereld of kunstopvatting van de criticus dan had deze meer moeite de film als kunst te herkennen, dan een op het formele gerichte criticus. De Amerikaanse film met genres zoals de western, de detective en de comedy, werden in Nederland daarom niet als kunstzinnig erkend. Bovendien waren de esthetische criteria waarop de Nederlandse filmkritiek was gebaseerd, geënt op een zeer select aantal voorbeeldfilms. Deze films waren geselecteerd op grond van de normatieve opvattingen over kunst en cultuur van de critici. Later zijn deze films door filmhistorici gecanoniseerd, op grond

van deze waardering, zonder de door tijd en plaats bepaalde context er bij te betrekken.

Of de waardering al in eerste instantie in de zaal, of pas in tweede instantie, tijdens het 'rationaliseren' tot stand kwam, is op basis van de gepubliceerde teksten niet te traceren. Soms vertonen teksten echter sporen van een worsteling tussen ontroering in eerste instantie en afwijzing in tweede instantie omdat de betreffende film niet in een toelaatbare categorie paste. Zo kreeg *THE LODGER* van Alfred Hitchcock bijvoorbeeld in *De Telegraaf* veel lof, maar vanwege het genre thriller werd de film toch niet 'buitengewoon' gevonden. Ter Braak en Jordaan noemden bij hoge uitzondering een Amerikaanse film 'on-amerikaans'. *THE DOCKS OF NEW YORK* bijvoorbeeld dit grote compliment.⁴³ Bezat een film daarentegen zeer uitgesproken kenmerken die ook voorkwamen in de voorbeeldfilms zoals opvallende stijlkenmerken als 'double exposures' en dynamische diagonale composities en een ernstige tendens, dan werd hij veel makkelijker als kunst herkend en erkend.

De Russen en de geluidsfilm: twee polen in het debat over film als kunst

De Sovjet-films bezaten deze kunstzinnige kwaliteiten in ruime mate. Europees, niet-kapitalistisch, niet-commercieel en uiterst modern, werden zij beschouwd als uitingen van een revolutionaire avant-gardistische geest. Zij voldeden aan een aantal betrekkelijk vaag geformuleerde verwachtingen ten aanzien van film als kunst. De een waardeerde er de gemeenschapskunst in, de ander zag ze als de avant-garde van een nieuwe kunst. In verhouding met het totale filmaanbod, gaf het kleine aantal Sovjet-films dat in Nederland werd vertoond aanleiding tot buitengewoon veel beschouwingen. De meningsvorming over de Sovjet-film beperkte zich overigens niet tot het terrein van film en bioscoop, maar strekte zich uit tot het politieke debat in de Tweede Kamer. De discussies over de Russische films scherpten de nog niet uitgekristalliseerde opvattingen over film als kunst van de nieuwe critici aan, en brachten veranderingen in de esthetische criteria die verstrekkende gevolgen hadden voor de filmkritiek in het algemeen. Daarvoor waren echter niet alleen de Russische films uit de Sovjet-Unie verantwoordelijk: ook de filmproductie van de Russische emigranten in Parijs en Berlijn werd hoge-lijk gewaardeerd. Iwan Mousjokine in *KEAN* en *LE BRASIER ARDENT* en Kirsanoffs *MENILMONTANT* voor Liga-critici behoorden tot de hoogtepunten.

Vanaf 1929 zorgde de geluidsfilm voor een tweede serie ingrijpende veranderingen. De manier waarop films werden geproduceerd en vertoond werd door de geluidsfilm drastisch gewijzigd. Opvattingen over wat een film hoorde te zijn, een visuele dynamische kunst, kwamen op losse schroeven te staan. Hoewel de geluidsfilm op het eerste gezicht weinig gevolgen leek te hebben voor de esthetische criteria, maakte hij ze langzamerhand onbruikbaar. Dat de geluidsfilm aanvankelijk gediskwalificeerd werd als kunst had vooral te maken met het feit dat de sprekende films overwegend Amerikaans waren. Dat er een verband bestaat tussen de waardering voor de Sovjet-films en de aanvankelijke afwijzing van de geluidsfilm door de filmkritiek, wil ik in het volgende aantonen. Dit verband is tot nu toe nauwelijks gelegd omdat de twee fenomenen ogenschijnlijk weinig met elkaar te maken hebben en apart vanuit verschillende invalshoeken werden bestudeerd.⁴⁴ In het onderzoek naar de opvattingen over film als kunst bleken zij

echter gerelateerd aan de tegenstelling Europa-Amerika en kunst versus amusement. Daarom zou men in artistieke zin kunnen spreken van een koude oorlog avant-la-lettre, waarbij Nederland niet, zoals in de jaren vijftig, aan de Amerikaanse kant stond maar gedurende korte tijd - althans in dit beperkte opzicht - aan die van de Sovjet-Unie. De Russische film en de geluidsfilm komen, in volgorde van opkomst, na elkaar aan de orde.

Russen in Nederland

In het overwegend gunstige economische klimaat van de tweede helft van de jaren twintig was er op verschillende gebieden ruimte voor verspreiding van nieuwe ideeën. Vooral het socialisme en communisme bleken aantrekkelijk voor hen die de maatschappij wilden veranderen. Daaronder waren nogal wat kunstenaars. De jaren twintig waren vol van internationale modernistische utopieën, waar behalve de integratie van de kunsten onderling, de integratie van de kunsten in de maatschappij voorop stond. Kunstenaars van de internationale avant-garde beschouwden zichzelf als profeten of in ieder geval voorlopers die echter slechts in kleine kring erkend werden. Vooral toegepaste kunsten als architectuur, typografie, grafische vormgeving, binnenhuisarchitectuur en fotografie waren terreinen waarop zij hun nieuwe ideeën in praktijk brachten. Het Bauhaus in Weimar en Dessau was hierin toonaangevend, mede geïnspireerd door theorieën van kunstenaars uit het land waarin de utopie al verwezenlijkt leek: de Sovjet-Unie.

Nederlandse kunstenaars onderhielden nauwe contacten met kunstenaars in Berlijn en Parijs en droegen in niet onbelangrijke mate bij aan de Europese avant-gardebeweging. Theo van Doesburg was met *De Stijl* tot zijn dood in 1931 een sleutelfiguur, Nederlandse architecten zoals Oud, Rietveld, Stam en Van Eesteren waren vertegenwoordigd op internationale tentoonstellingen zoals Oud en Stam op de Weissenhoffsiedlung in Stuttgart in 1927.⁴⁵ De modernistische, op 'licht, lucht en ruimte' gerichte filosofie van het Nieuwe Bouwen inspireerde architecten in heel Europa. Ook film stond volop in de belangstelling van de avant-garde. In het Zwitserse La Sarraz werd zowel in juni 1928 het eerste manifest van de CIAM opgesteld als in 1929 een belangrijke ontmoeting tussen avant-gardefilm-makers georganiseerd.⁴⁶

Joris Ivens werd met zijn eerste film, *DE BRUG* (1927), onmiddellijk opgenomen in dit internationale circuit.⁴⁷ In 1928 werd in Den Haag de Internationale Foto Tentoonstelling gehouden waar de Filmliga met een stand vertegenwoordigd was, naast een grote delegatie Sovjet-fotografen. Het Stedelijk Museum had in navolging van Berlijn in 1923 al onderdak geboden aan een tentoonstelling van avant-gardekunst uit de Sovjet-Unie en stelde in 1930 zelf de internationale tentoonstelling Socialistische Kunst Heden samen.⁴⁸ Ook in het tijdschrift *i10*, opgericht door Arthur Lehning in 1927, was avant-gardekunst innig verbonden met revolutionaire opvattingen over politiek en maatschappij. Zelfs het tot op de dag van vandaag negentiende-eeuws vormgegeven studentenweekblad *Propria Cures* had gedurende korte tijd de hoofdletter afgeschaft en gebruikte in navolging van de moderne tijdschriften een schreefloos lettertype.

De uitwisseling van deze modernistische en vaak linkse ideeën en uitingen

bleef vooral beperkt tot kleine kunstzinnige elites. Zoals Ben Knapen in zijn dissertatie, waarin hij overigens geen aandacht besteedt aan het curieuze succes van de Sovjet-films, constateert: 'De kans op een effectievere pro-Rusland-lobby van intellectuelen en kunstenaars die voor Rusland belangstelling koesterden als voor een modern experiment, was nooit groot.'⁴⁹ De Sovjet-films pasten in deze kringen dan ook in het kader van de avant-garde. Het succes van *POTEMKIN* in 1926 had in Nederland en Duitsland echter een bereik dat veel groter was dan deze elites. In tegenstelling tot Frankrijk en Engeland waar publieke vertoning van deze film werd verboden, was het bijzondere dat hij massaal aansloeg buiten de kleine kringen van de avant-garde. Niet zozeer vanwege de communistische propaganda maar als 'exotische' producties pasten de Sovjet-films in de Russenrage die, zij het op veel kleinere schaal dan in Berlijn en Parijs, ook in de Nederlandse steden bestond. Zo stond het toneelseizoen 1926/1927 in het teken van het toneelgezelschap van de Russische exil-regisseur Charoff, het *Moskauer Kunstler Theater*, dat stukken van Gogol, Tsjechow en Gorki in het Duits opvoerde. Ook de beroemde ballerina Anna Pavlova trad in het voorjaar van 1927 in Nederland op.

De producties van Wit-Russen en Sovjets werden in het westen gemakkelijk artistiek over één kam geschoren: exotisch, modern en vooral verbluffend goed. Van de Filmliga waren bijvoorbeeld zowel keurige burgerlijke estheten als revolutionaire ideologen lid. De crisis in het begin van de jaren dertig maakte aan deze luxe van vreedzame coëxistentie een eind. Wat in de jaren twintig zonder politieke connotaties als modern kon worden beschouwd, werd in de crisisjaren politiek geladen en onderwerp van partijstrijd. 'Verpolitiekt' zou L.J. Jordaan het klimaat in 1933 noemen, toen hij zijn eerste geschiedenis van de Filmliga schreef.⁵⁰ Ten tijde van de oprichting van de Filmliga kon men zich dus nog verre houden van politieke stellingname, zelfs in het protest tegen een op politieke gronden verboden film uit de Sovjet-Unie. Politici hield men op afstand, zoals Scholte schreef in zijn dagboek toen de interpellatie van de communist Wijnkoop in de Amsterdamse gemeenteraad mislukt was: 'Gelukkig maar, want Wijnkoop was in deze wel de ongelukkigste medestander en zou de hele zaak communistisch verpolitiekt hebben.'⁵¹

Potemkin

De meeste films uit de nauwelijks tien jaar oude Sovjet-Unie kwamen vanaf 1926 in de Nederlandse bioscopen via de kersverse filmdistributiemaatschappij Prometheus in Berlijn, die speciaal was opgericht om ze te exporteren naar de rest van Europa en Amerika. In Frankrijk, Engeland, België, Italië en Roemenië werd *POTEMKIN* echter verboden. In de landen waar vertoning, vaak na veel getouwtrek, toegestaan was, maakte hij furore.⁵² In Berlijn ging de film na een procedure van verbod, vrijgeven, verbod, coupage en opnieuw vrijgeven voor distributie, in een achteraf-bioscoopje in première.⁵³ Binnen enkele weken draaide hij echter in veel bioscopen tegelijk.⁵⁴ *POTEMKIN* zou een van de grootste commerciële successen van het seizoen worden: maar liefst 67 kopieën zouden in Duitsland in omloop zijn geweest. De pers sprak van een winst van meer dan een miljoen 'Reichsmarken' voor Prometheus.⁵⁵ Prometheus deed als een kapitalistische onderneming goede zaken met de export van Sovjet-films naar het westen.

In Nederland, waar de stemming over het algemeen zeer wantrouwig ten aanzien van de goddeloze Sovjet-Unie was, wilde een aantal grote bioscoopexploitanten, waaronder Tuschinski, de film aanvankelijk liever tegenhouden vanwege het 'revolutionair karakter'.⁵⁶ PANTSERKRUISER POTEMKIN - zoals de officiële Nederlandse titel luidde, hoewel POTEMKIN of Potemkin-film gebruikelijker was - werd echter ook in Nederland, waar hij zonder problemen werd vertoond, een groot succes.⁵⁷ Dit mag nog afgezien van de politieke weerstand opmerkelijk heten, omdat de film zo anders was dan de films die men tot dan toe in de bioscoop gewend was.⁵⁸ POTEMKIN zette vertel- en vormconventies op hun kop, evenals de natuurwet die in de bioscoop gold, 'de massa houdt niet van verandering'. POTEMKIN was bovendien voor velen de eerste kennismaking met het nieuwe 'Rusland-beeld'.⁵⁹ Geen psychologisch uitgewerkte karakters of karikaturen zoals Dostojewski-helden of Tolstoi-boeren meer, maar maatschappelijke groepen: burgers, matrozen en officieren. De uitgesproken ritmische montage werd beschouwd als een belangrijke nieuwe bijdrage aan de filmkunst. Moderne muziek, speciaal gecomponeerd door de componist van de toonaangevende theaterregisseur Erwin Piscator uit Berlijn, Edmund Meisel, begeleidde de film.⁶⁰ Deze compositie werd door de verschillende bioscooporkesten in eigen stijl gearrangeerd.

De komst van POTEMKIN was met veel tam-tam aangekondigd. Nederlandse correspondenten uit Berlijn hadden bericht over het overweldigende succes van POTEMKIN in Berlijn. Volgens *De Rolprent* zouden enkele weken na de première tweehonderdtwintig (!) van de driehonderdvijftig bioscopen in Berlijn de film voor de zomer besproken hebben.⁶¹ Na het succes in Berlijn werd de film echter in grote delen van Duitsland verboden, en pas later weer vrijgegeven.⁶² In Frankrijk was POTEMKIN vanaf half juli verboden, en alleen te zien in besloten voorstellingen. Nuchter reageerde het *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie*: 'In het buitenland maakt men zich aardig belachelijk met de houding die aangenomen wordt tegenover de Potemkin-film.'⁶³

Ook in Nederland veroorzaakte POTEMKIN in sommige kringen onrust. Een maand voor de première spanden de Nederlandse Oranje-verenigingen zich in om de gemeente Rotterdam te overtuigen van de noodzaak van een verbod. De Nationale Bond tegen de Revolutie was eveneens al op voorhand tegen de vertoning en had verschillende gemeentes aangeschreven. Kranten en tijdschriften van de Anti-Revolutionairen ondersteunden hun acties. In de grote steden, waar sociaal-democraten en liberalen relatief sterk vertegenwoordigd waren, kregen zij geen gehoor en werd de film toegelaten, mits er tegemoet werd gekomen aan verlangde coupures, de instelling van een leeftijdsgrens van 21 jaar en nog enkele specifieke voorwaarden. Zo vond de Amsterdamse première pas op 24 september plaats (twee weken later dan de Rotterdamse en de Haagse), op last van burgemeester Van de Vlugt, omdat in de weken ervoor net een Engels eskader van oorlogsbodems met 3000 matrozen op bezoek was.⁶⁴ In Engeland waren zelfs persvoorstellingen verboden en de Engelse autoriteiten protesteerden tegen het feit dat hun marinejongens in het buitenland wel in de gelegenheid zouden zijn om de film te zien.

Toen het eenmaal zo ver was, werd de première een gebeurtenis waar 'tout Amsterdam' bij aanwezig was. De bioscoopdirecties hadden bijzondere aandacht besteed aan de muziek. Voor het eerst in Nederland kreeg de muziek bij een film

zoveel aandacht.⁶⁵ Hugo de Groot begeleidde de film in de Cinema Royal en J. Silbermann was dirigent in de Cinema Palace. Zijn uitvoering werd door de AVRO ook op de radio uitgezonden. *POTEMKIN*, voor Nederland aangekocht door Cinema Palace, draaide twee weken in twee bioscopen tegelijk in Amsterdam, en aansluitend nog drie weken in Cinema Palace, in Rotterdam vijf weken in de W.B.Bioscoop en in Den Haag vier weken tegelijkertijd in het Floratheater en de Passagebioscoop. Dat was voor Nederlandse begrippen zeer uitzonderlijk. De importeur adverteerde trots: 'Noch nicht da gewesen! Wat tot nu toe in de filmbranche nog nooit voorgekomen is, is nu geschied. Alle ZES copieën van onze fenomenale kunstfilm Pantserkruiser "Potemkin" zijn wederom geprolongeed.'⁶⁶ Net als in Berlijn kon men spreken van de 'schlager' van het seizoen, zij het een seizoen later en op Nederlandse schaal.⁶⁷

Behalve dat de toegangsleeftijd gesteld was op 21, een ongewoon hoge leeftijdsgrens, verliep de vertoning van *POTEMKIN* in de grote steden normaal. Dit was niet het geval bij de roulatie in kleinere gemeenten. De Bioscoopwet was weliswaar aangenomen, maar de Centrale Commissie voor Film Keuring die de wet moest gaan uitvoeren was nog niet geïnstalleerd. Artikel 188 werd in verschillende gemeenten toegepast. Nijmegen verbood de film ongezien, de mijnwerkersstad Heerlen verbood zelfs vertoning in besloten kring, ook nadat de film, met coupures, door een aparte Katholieke commissie voor het zuiden was goedgekeurd. Voor de katholieke zuidelijke gemeenten werd met het oog op de explicateurs die nog in functie waren, een explicatie-verbod voorgesteld.⁶⁸ Amersfoort, Zeist, Zutphen, Meppel, Leiden, Harlingen, Gorinchem, Vlissingen, Breda, Bergen op Zoom en Goes verboden de film. In Haarlem mocht de film alleen met coupures en zonder 'opzwepende' muziek worden vertoond. In Bussum werd de film niet verboden maar de burgemeester wilde de laatste acte, de beroemde trapscène in Odessa, in zijn geheel weglaten. Hij vond deze 'in strijd met de goede zeden', waarop de socialistische krant *Het Volk* gevat schreef dat iemand die militair geweld in strijd vond met de goede zeden een 'eeresalut' verdiende.⁶⁹ Onder dergelijke extreme voorwaarden besloot de Bussumse Flora-bioscoop de film niet te vertonen.

Het verbod op MOEDER

De keuringsperikelen met *POTEMKIN* in de kleinere gemeenten leidden tot een kritischer houding tegenover de volgende films uit de Sovjet-Unie. In oktober 1926 werden in de Tweede Kamer de 'proletkult'-films die nog in aantocht waren onder de aandacht gebracht met de vraag, hoe de regering hierop dacht te reageren.⁷⁰ *MOEDER* (Pudovkin, 1926), was geen productie van het staatsbedrijf Goskino die *POTEMKIN* had geproduceerd, maar van Meschrabpom-Rus. Deze studio, een fusie van de privé-onderneming Rus en de Russische tak van de Internationale Arbeiders Hulp ten behoeve van de verspreiding van de ideeën uit de Sovjet-Unie, had een beduidend andere stijl en functie dan Goskino.⁷¹ Ontstaan in de periode van de Nieuwe Economische Politiek (NEP), waarin weer wat ruimte geboden werd aan particulier ondernemerschap, concentreerde haar beleid zich meer op kunst dan op propaganda. Het belangrijkste verschil was, volgens de Russische filmhistorica Chochlowa, dat in de films van Meschrabpom-Rus per-

soonlijke belevenissen en zielerorselen een centrale rol speelden.⁷² Dit gold zeker voor *MOEDER*, een verfilming van de gelijknamige roman van Maxim Gorki, die overigens al vóór de revolutie was gepubliceerd en ook in 1920 al eens was verfilmd in de Sovjet-Unie.⁷³ *MOEDER* had, in tegenstelling tot *POTEMKIN*, een diep-menselijk drama als onderwerp: een moeder die haar zoon verraadt, wordt geconfronteerd met de onrechtvaardigheid van het gezag en gaat vervolgens in de revolutionaire strijd ten onder. Sterke emoties werden opgeroepen door een contrasterende montage van symbolen, gezichtsuitdrukkingen en gebaren.

Hoewel *MOEDER* in alle andere Europese landen wel vertoond mocht worden, werd na een proefvertoning in theater Tuschinski met succes een beroep gedaan door de burgemeesters van Amsterdam, Rotterdam, Den Haag en Utrecht op Artikel 188 om de film te verbieden. Daarmee veroorzaakten zij een politieke rel. Van de Anti-Revolutionairen, tegen het communisme en tegen de bioscoop, kon men een dergelijk verbod verwachten; die trokken uitzonderlijk hard van leer. De dubbelzinnige houding van de liberalen wekte echter veel verontwaardiging. Van de vier burgemeesters waren er drie liberaal, 'Vrijheidsbonders', die doorgaans de vrijheid van meningsuiting en kunst hoog in het vaandel droegen.

Het verbod op *MOEDER* had voor alle betrokkenen verstrekkende gevolgen. De precedents van de besloten voorstelling in verenigingsverband in gemeenten zoals Vlissingen en Amersfoort, waar *POTEMKIN* verboden was, werden nagevolgd door jonge intellectuele film liefhebbers in Amsterdam, die de film exclusief voor eigen kring wilden vertonen.⁷⁴ Tijdens een besloten voorstelling in de Amsterdamse kunstenaarsociëteit De Kring, georganiseerd door Henrik Scholte, werd *MOEDER* twee keer gedraaid. Op deze vrijdagavond, die de geschiedenis in zou gaan als 'De Nacht van de Moeder' (13/14 mei 1927), werd het idee van een Amsterdamsche Filmliga gelanceerd, waarbij beloofd werd dat deze Liga meer verboden Russische staatsfilms zou gaan vertonen.⁷⁵

Ook het bioscoopbedrijf stak zijn nek uit en waagde zich op politiek terrein. Het Hoofdbestuur van de NBB gaf na 'de Nacht' opdracht een vertoning te organiseren voor een speciale afvaardiging uit haar gelederen op 16 mei, die vervolgens het advies aan het hoofdbestuur gaf om te protesteren tegen het verbod, omdat zij de film als een 'cinematografisch kunstwerk' beschouwde. In afwachting van de uitkomst van dit protest werden de importeurs, Ed. Pelster en E. de Hoop van Muntfilm, gevraagd om van verdere verhuur voor besloten voorstellingen af te zien, waar zij mee instemden. De Nederlandsche Bioscoopbond, die zich altijd zorgvuldig buiten van de politiek had weten te houden, werd gedwongen partij te kiezen: 'Het lamme van deze historie is, dat we nu aan alle zijden in de politiek belanden door dit verbod.'⁷⁶

Eén van de gevolgen van deze strategie was, dat de NBB zijn regels verscherpte door een bepaling in zijn statuten op te nemen, waarin alleen handel tussen de leden van de NBB werd toegestaan. Dit zogenaamde 'closed-shop' systeem kwam er op neer dat alle distributeurs en bioscoopexploitanten die in Nederland van hun bedrijf wilden leven, lid moesten zijn. Deze leden waren bovendien onderworpen aan de beslissingen van het bestuur. Nu gebleken was dat de Bioscoopwet de verboden nog niet kon verhinderen, wilde de Bond op deze manier eendrachtig protesteren tegen het gebruik van Artikel 188. Het verbod op *MOEDER*, een gegarandeerd bioscoopsucces dat het bedrijf dreigde mis te lopen, vormde de directe aanleiding tot deze greep naar de macht van de NBB.

Voor verenigingen werd het door de nieuwe bepaling veel moeilijker om incidenteel een film te huren en te vertonen. Zij moesten daarvoor iemand die lid was van de NBB inschakelen. De beslissing om MOEDER niet te verhuren voor besloten voorstellingen, in afwachting van de reactie op het protest tegen het verbod, werd het bioscoopbedrijf door de kersverse Filmliga niet in dank afgenomen. De vertoning van deze verboden film had immers het bestaansrecht van de Filmliga als besloten vereniging bewezen. Nu de Liga de film ook niet kon vertonen, terwijl ze al voorstellingen beloofd had, leed zij meteen gevoelig gezichtsverlies. MOEDER en de andere films van Pudovkin werden overigens later grote publiekstrekkingen in de bioscoop, en zijn pas door de Filmliga en de Uitkijk in reprise genomen lang nadat ze met succes in de bioscoop waren vertoond.

De burgemeesters waren te ver gegaan met hun verbod. Artikel 188 gaf alleen de bevoegdheid een voorstelling te verbieden als deze in strijd zou zijn met de goede zeden of een potentieel gevaar vormde voor de openbare orde. Nederland liep echter niet zo'n gevaar te 'versovjetten' en de film was op deze criteria niet te verbieden. Het boek van Gorki was bovendien overal vrij te koop. In de betreffende gemeenten werden vragen in de Raad gesteld en eind mei 1927 kwam de zaak in de Tweede Kamer. Minister Kan antwoordde op vragen van de communist Kleerekoper dat 'niet alle films van communistische strekking' geweerd zouden worden.⁷⁷

Achter de schermen had de NBB naar eigen zeggen veel gedaan om het zenuwachtige besluit van de burgemeesters ongedaan te maken. MOEDER werd uiteindelijk goedgekeurd door de inmiddels in werking getreden Commissie voor Centrale Filmkeuring, maar het duurde toch nog tot december 1928 voor de film officieel zijn Nederlandse première in Tuschinski zou beleven. In de tussentijd waren andere Sovjet-films als DE LAATSTE DAGEN VAN ST.PETERSBURG (1927, Pudovkin) en TIEN DAGEN DIE DE WERELD DEDEN WANKELLEN (1927, Eisenstein), die expliciet de Russische Revolutie van 1917 verheerlijkten, zonder problemen en met groot succes in de bioscopen vertoond. Behalve BED EN SOFA van Abraham Room en GEVANGENIS van Raismann, welke laatste bij herkeuring overigens wel werd goedgekeurd, zijn er geen Russische films meer verboden.

Het verbod op MOEDER veroorzaakte een kettingreactie waarin behalve de bekende oprichting van de Filmliga, de coup van de NBB van vergaande invloed is geweest op de geschiedenis van de Nederlandse bioscoop. Dat deze kongsiëvorming slaagde door een film uitdrukkelijk als een commercieel succesvol cinematografisch kunstwerk te verdedigen, is veelzeggend voor het strategisch belang dat er aan reputaties van films werd gehecht in het bioscoopbedrijf. Dat uitgerekend een Sovjet-film die door de critici uitgeroepen was tot zuivere filmkunst, deze actie mogelijk maakte kan niet anders dan een ironische speling van het lot genoemd worden.

Sovjet-films in de bioscoop en bij de Filmliga

De Russische films met hun snelle montage, scherpe fotografie en rauwe realisme doorkruisten de toekomstverwachtingen die in 1925 verwoord waren in de antwoorden op de *Stem*-enquête. Het merendeel van de inzenders zag immers vooral toekomst in een niet-naturalistische en niet-realistische filmkunst. Het idioom

van de Russische film sloeg een brug tussen dat van de Europese kunst-films en dat van de Amerikaanse speelfilms. De Sovjet-film bood soelaas voor liefhebbers van beide: de bioscoopbezoeker kreeg realistische beelden, een meeslepend verhaal en een duidelijke boodschap en voor de filmestheet waren er ingenieuze camera-instellingen en een ritmische montage die de weergave van de werkelijkheid abstraheerden. De bioscopen legden er eer mee in de Sovjet-films te vertonen, ze verschaften het bedrijf, behalve een volle zaal, standing. De critici wilden ze echter het liefst buiten de bioscoop in hun eigen kunstcircuit zien. Dat lukte maar ten dele; de distributie ging langs de normale kanalen, via distributeurs die lid waren van de NBB. Alleen het tweede leven van de films, de hervertoningen, speelde zich af buiten de gewone bioscoopprogrammering, in de zondagochtendvoorstellingen van de VVVC, op de tournee van Jef Last met zijn Roode Auto, de 'Pieter Jelles', voor het IVAO en na 1931 in de verschillende afdelingen van de Filmliga en in De Uitkijk. Hierdoor is een hardnekkige mythe ontstaan als zouden deze films met wanbegrip zijn ontvangen en alleen dankzij de Filmliga zijn vertoond. Niets is minder waar. Met de films van Chaplin, oorlogsfilms als THE BIG PARADE en Amerikaanse spektakelfilms als BEN HUR, werden de Sovjet-films tussen 1926 en 1930 in ieder geval in de grote steden zeer goed bezocht.⁷⁸

Het bioscoopbedrijf zag daarmee een lang gekoesterd ideaal, dat eigenlijk al een beetje op de achtergrond geraakt was, verwezenlijkt: kunstfilms in de bioscoop voor een groot publiek. In januari 1929 hield Pudovkin weliswaar onder strenge bewaking en voorwaarden een lezing voor leden van de Filmliga in Amsterdam, maar behoudens enkele fragmenten om zijn lezing te illustreren, werd zoals gezegd geen enkele film van Pudovkin in Liga-verband vertoond.⁷⁹ DE LAATSTE DAGEN VAN ST.PETERSBURG, MOEDER en STORM OVER AZIË vertoonden de bioscopen liever zelf. DE LAATSTE DAGEN VAN ST.PETERSBURG draaide drie weken in het première-theater, in dat seizoen slechts geëvenaard door Chaplins CIRCUS. Zowel voor de Filmliga als voor de exploitanten deed het er echter weinig toe of een 'Russische kunstfilm' echt uit de Sovjet-Unie afkomstig was. Tuschinski vertoonde in 1928 bijvoorbeeld het Amerikaanse antwoord op de Russische successen: THE WOLGA BOATSMAN (Cecil B.DeMille), geheel in stijl met kozakkenkoor vooraf. Bij de Filmliga zou deze film nooit vertoond zijn omdat hij niet aan hun artistieke eisen voldeed, Amerikaans was en van Cecil B. DeMille. Deze film had een anti-communistische strekking, maar pikte wel een graantje mee van de 'Russengerage', die ook naar Amerika was overgewaaid.

Door de Sovjet-films raakte Jordaan er steeds meer van overtuigd dat de bioscoop toch niet de aangewezen plek was om echte filmkunst te vertonen. De 'smakeloze' bijprogramma's met slappe comedies en variété-acts boden geen geschikte omlijsting voor zulke ernstige kunstwerken. Had Jordaan voorheen geklaagd dat er zo zelden kunst in de bioscoop te zien was, in 1927 vond hij 'de wereld waar men zich amuseert' geen plek meer voor kunst. In navolging van Franse filmclubs zoals Le Vieux Colombier en Studio des Ursulines zou de Filmliga daarin wel kunnen voorzien.⁸⁰

Alleen de Sovjet-films STAKING en DE GENERALE LIJN (beide van Eisenstein), de afgekeurde film, BED EN SOFA (Room) de documentaire MOSKOU (Michail Kaufman, Ilja Kopolin), GEVANGENIS (Raismann) en BOERINNEN VAN RIAZANG (Preobazenskaja) werden tijdens de eerste vier jaar in de besloten Ligamatinees gedraaid.⁸¹ Daarnaast werden er bij verschillende gelegenheden fragmenten van Russische films vertoond.

In tegenspraak met de reputatie die de Filmliga op het gebied van de Russische film geniet, moet gezegd worden dat zich daaronder geen klassieke Sovjet-films bevinden. Pas na 1931, na de wisseling van hoofdbestuur, werden *DE MAN MET DE CAMERA* en *ENTHOUSIASME* van Dziga Wertof, de derde grote Rus naast Pudovkin en Eisenstein, *ROMANCE SENTIMENTALE* (Eisenstein/Alexandroff) en *DE AARDE* van Dovsjenko vertoond. De bioscopen hadden toen geen interesse meer in de zwijgende Sovjet-films. Het nieuwe hoofdbestuur werd voorgezeten door Johan Huijts uit Rotterdam. Huijts voelde zich nauw verbonden met het nieuwe Rusland en de revolutionaire ideeën over kunst en maatschappij. De grote faam die de Filmliga als vertoner van bijzondere Russische kunstfilms die niet in de bioscoop te zien waren, geniet is dus voornamelijk gebaseerd op deze tweede, ten onrechte wat onderbelicht gebleven periode uit het bestaan van de Filmliga.⁸² De Uitkijk nam bovendien de 'grote' Sovjet-films vanaf 1930 regelmatig in reprise.

Verreweg de meeste en belangrijkste Sovjet-films gingen voordien echter gewoon in de grote bioscopen in première en werden daar geprolonged en in reprise genomen. Door importeur FIM-film, die na het gebleken succes van *POTEMKIN* en *MOEDER* de meeste films uit de Sovjet-Unie die in Nederland te zien waren via contacten met Prometheus in Berlijn distribueerde, werden de Sovjet-films steevast als een klasse apart aangeprezen. *VOLGENS DE WET* (Lew Kuleschow), *DE LIJFEIGENE VAN DE TSAAR*, (*Tarich*), *TWEE DAGEN* (*Stadowj*), *DE 41STE* (*Protozanow*) *ZIJ DIE VAN DE STRATEN LEVEN* (*Ermler*), *HET GELE PASPOORT* (*Ozep*), *IJSBREKER KRASSIN* (*Wasiljew*), *STORM OVER AZIË* (*Pudovkin*), *DE VLUCHT UIT DE HEL* (*Asagaroff*), *GEVANGENIS* (*Raismann*), *BRAND AAN DE WOLGA* (*Tarich*), *NOODLOT* (*Stryzjak*), *TURKSIB* (*V.Turin*), *TIEN DAGEN DIE DE WERELD DEDEN WANKELLEN* (*Eisenstein*), *DE LAATSTE DAGEN VAN ST.PETERSBURG* (*Pudovkin*), draaiden stuk voor stuk meerdere weken in de bioscopen.

Het seizoen 1928/1929 was een topjaar in de vertoning van Russische films in Nederland, maar na 1931 was het in de bioscoop plotseling afgelopen. Ilja Traubergs *BLAUWE EXPRESS* was de laatste film die in verschillende bioscopen vertoond werd. Zelfs de geluidsversie van *POTEMKIN* draaide in dat jaar slechts twee weken alleen in Den Haag. Dat de Sovjet-films ineens niet meer in de bioscoop vertoond werden, werd enerzijds veroorzaakt door de komst van de geluidsfilm en anderzijds door de verminderde aanvoer. Volgens Karel Dibbets was het in het seizoen 1929/1930 nog normaal dat een bioscoop afwisselend geluidsfilms en zwijgende films vertoonde. Eind 1929 had slechts 20% van de Nederlandse bioscopen een geluidsinstallatie, terwijl in 1931 bijna 70% voorzien was.⁸³ Het aanbod bestond in 1930 half om half uit geluids- en zwijgende films, terwijl in 1931 vier keer en in 1932 zeven keer zoveel geluidsfilms als zwijgende films vertoond werden. De films die door de Filmliga werden geprogrammeerd in het seizoen 1931/1932 waren, met uitzondering van *ROMANCE SENTIMENTALE* en *ENTHOUSIASME*, zwijgend en liepen dus technisch achter. Bovendien kon de Sovjet-filmproductie in de jaren dertig die van de jaren twintig artistiek niet meer evenaren. De overtuiging van de Amsterdamse oprichters van de Filmliga, dat de waarde van een filmkunstwerk los stond van zijn ideologische lading, kwam overeen met die van het bioscoopbedrijf. Ten aanzien van het publiek hadden beide echter een tegengestelde visie. Bij de Filmliga werden de films vertoond omdat zij beschouwd werden als kunst, voor een select publiek uit eigen kring. Voor het bioscoopbedrijf kwam daarentegen het grote publiek op de eerste plaats en

omdat dat enthousiast was, werden de Sovjet-films in de bioscoop vertoond. Zij bleken kortstondig in staat om te wedijveren met succesvolle Amerikaanse films. Zonder hun principes geweld aan te doen werden de bioscoop en de Filmliga concurrenten in hun wens Russische films te vertonen. Beide hadden zij echter belang bij het succes van deze films en ze ondersteunden elkaar in zekere zin. De Filmliga en de filmkritiek die aan haar kant stond gaven deze films als kunst veel goede publiciteit. Daardoor trok de bioscoop een nieuw publiek, terwijl omgekeerd de Filmliga als vereniging weer meer gezag kreeg door het grote succes van de Sovjet-films in de bioscoop. Het blijft een intrigerende vraag of het bioscoopbedrijf zich ook zo had ingespannen voor de Sovjet-film als er geen Filmliga was opgericht naar aanleiding van het verbod op MOEDER.

Propaganda voor het arbeidersparadijs

Er bestond overigens al eerder een traditie van filmvertoning voor een specifieke groep.⁸⁴ 'Het nadeel, dat de uitwerking van zoo menig artistiek filmwerk wordt teniet gedaan door een niet passend bijprogramma is hierdoor volkomen ondervangen', was een veel gehoord argument.⁸⁵ De Sovjet-films werden eveneens vertoond door linkse arbeidersorganisaties in besloten voorstellingen speciaal voor leden.⁸⁶ Het Algemeen Comité tot Steun aan de Hongerenden in Sovjet-Rusland begon al in 1922 met vertoningen van Russische films voor eigen publiek. De CPH had zitting in dit comité en de opbrengst kwam ten goede aan de bestrijding van de honger in Rusland. J. Brommert jr. had in dat kader de eerste Sovjet-film die naar het westen kwam, POLIKUSHKA (1922, Alexander Sanin voor Meshrabpom), in zeer kleine kring vertoond; zo klein dat er destijds niet eens in *De Tribune* over werd geschreven.

POTEMKIN werd in september 1926 door de Communistische Partij Holland ook vertoond voor de eigen leden en Jef Last reisde met de film door het land voor het Instituut Voor Arbeiders Ontwikkeling (IVAIO). In plaats van Meisels muziek, verkoos Last de explicatie van Jo Sternheim. Tegen het verbod op MOEDER werd uiteraard in linkse kringen heftig geprotesteerd, maar verbazing had de beslissing van de burgemeesters niet gewekt. *De Tribune* had het al vreemd gevonden dat POTEMKIN zomaar toegelaten werd. De Engelsen hadden volgens het blad groot gelijk de film te weren: het was wel degelijk een gevaarlijke film!

De communisten waren overigens van mening dat de Sovjet-films vooral voor hen gemaakt waren. Het volgende voorval illustreert die overtuiging voorbeeldig: na het verbod van POTEMKIN in Nijmegen had *De Telegraaf* het opgenomen voor de film, wat voor de katholieke krant *De Gelderlander* aanleiding was om te spreken van 'Telegraafcultuur' in verband met POTEMKIN. *De Tribune* reageerde furieus: "'Pantserkruiser Potemkin" is geen Telegraaf-cultuur. "Pantserkruiser Potemkin" is onze cultuur: Proletkult.'⁸⁷ Dat Amsterdamse studenten en kunstenaars de eerste voorstelling van MOEDER organiseerden, werd ervaren als een nederlaag. DE TRIBUNE reageerde vooral verontwaardigd op het feit dat wethouder De Miranda, aanwezig bij de voorstelling in De Kring ten tijde van de politie-inval, de burgemeester had gebeld die vervolgens toestemming verleende om de voorstelling voort te zetten. 'Wij constateeren, dat de burgemeester hiermede zijn eigen verbod heeft opgeheven! En wat het gezelschap artisten, politici, en journa-

listen werd toegestaan, dat eischen wij op voor de revolutionaire arbeiders in Amsterdam.⁸⁸

Dat men in communistische kringen verstoord was door de ontkenning door bioscoopbedrijf en Filmliga van de propagandistische waarde van de films, wekt geen verbazing. Wel het feit dat de CPH na verloop van tijd haar achterban aanmoedigde om lid te worden van de Filmliga. Het argument was dat de films op de eigen filmochtenden beter begrepen zouden worden en dat de kameraden eens iets anders zagen dan die 'Amerikaanse niemandalletjes'.⁸⁹ Als de populariteit van de films onder de arbeiders in Nederland enigszins overeenkwam met die in Berlijn, was deze aansporing hard nodig. Een vertegenwoordiger van Meschrabpom-Rus schreef daarover naar Moskou: 'Leider mussten wir in Deutschland eine ausserordentliche traurige Erscheinung beobachten. Selbst in den Arbeitervierteln laufen unsere Revolutionsfilme mit hohem künstlerischen Anspruch sehr schlecht. Umgekehrt hält sich unser Film in kleinbürgerlichen Intelligenzlerkreisen und selbst bei den vor Geld strotzenden Bourgeois auf dem Kurfürstendamm gut, bringt den Filmverleihern keine schlechten Einnahmen und übertrifft damit sogar noch den amerikanischen Film.'⁹⁰ De Berlijnse arbeiders keken liever naar andere films evenals het grote publiek in het arbeidersparadijs zelf, dat volgens Denise Youngblood oude Amerikaanse films verkoos boven de Russische.⁹¹

Volgens *De Tribune* was echter alles goed wat uit de Sovjet-Unie kwam of communistisch was. De films die de Liga om artistieke redenen afwees, zoals de afgekeurde Duitse film *DE BARK DES DOODS*, of films die afgekeurd waren omdat ze in strijd waren bevonden met de goede zeden, zoals *BED EN SOFA*, werden wel vertoond op de filmochtenden van de VVVC en aanbevolen in *De Tribune*. Curieus was dat Cecil B. DeMille eveneens zeer geprezen werd om zijn anti-communistische film *DE WOLGABOOTSMAN*, omdat deze film, volgens *De Tribune*, toch vooral de misstanden onder het Tsaren-regime in beeld bracht. Niet onvermeld mag blijven dat er nog nooit eerder zo'n grote advertentie in *De Tribune* had gestaan als die van een kwart pagina voor *DE WOLGABOOTSMAN* in Tuschinski.⁹²

Dat de Sovjet-films als kunstwerken werden beschouwd, sprak voor *De Tribune* vanzelf. Kunst betekende een 'levenssynthese' die wortelde in de 'werkelijke werkelijkheid'. Naar aanleiding van het verbod op *MOEDER* beschreef *De Tribune* de Sovjet-Unie als een land 'waar de arbeiders de macht hebben, waar het socialisme wordt opgebouwd en waar dus door den kunstenaar en den arbeider samen, werkelijk groote kunst kan worden voortgebracht.'⁹³ Het ging de communisten om de boodschap of de strekking, maar de vorm werd als een automatisch uit de strekking voortvloeiend fenomeen beschouwd.⁹⁴ De kracht van de beelden symboliseerde de kracht van het volk, en niet die van de filmmaker. Eisenstein en Pudovkin kwamen voort uit de revolutie en fungeerden slechts als doorgeefluik voor de revolutionaire geest. Veel kritische aandacht voor de filmspecifieke vorm bestond er niet. Door de Nederlandse communistische critici werd bijvoorbeeld geen onderscheid gemaakt tussen de verschillende studio-stijlen van Goskino en Meschrabpom-Rus. In de Sovjet-Unie zelf betichtte de revolutionaire dichter Majakowski Meschrabpom-Rus van 'door en door ouderwetse' cinematografie. Hij sloeg de monumentale staatsstijl van Eisenstein met zijn volksmassa's zonder individuele psychologie veel hoger aan.⁹⁵ Dit soort nuances was in *De Tribune* ver te zoeken.

Over geen enkele film is zoveel geschreven als over PANTSERKRUISER POTESKIN. De recensent N. van Wijk, een collega van Van Domburg in het katholieke weekblad *De Nieuwe Eeuw*, gaf in november 1926 de situatie aardig weer: 'De film is er, de film is er, de film is er! De groote bladen schreven alsof er heel geen bioscoop-advertenties bestonden, er werden hoofdartikelen gewijd aan ... de film, er werden brochures over geschreven, de regeering werd op haar verplichting gewezen, er werd bedreigd en gescholden, er werden achtenswaardige buitenlanders beleedigd, er werden vreselijke dilemma's geschapen in alle burgemeestershoofden, garnizoenscommandanten werden als recensenten gerequireerd en er is in heel ons landje op het oogenblik niemand of hij heeft een opinie over de film, ik bedoel *de* film, want bij de meesten bestaat heel het ciné-repertoire enkel en uitsluitend uit *Poteskin*.'⁹⁶

Zoals in het vorige hoofdstuk werd betoogd, had de aanduiding 'Russisch' al lang voor de komst van POTESKIN een speciale klank gekregen in de vakpers. 'Russisch' verschaftte een film net als 'expressionistisch' of 'kunst' extra cachet. Het is dan ook niet zo verwonderlijk dat de Sovjet-films al in januari 1926 als iets speciaals werden gesignaleerd door Max van Wesel, tijdens een verblijf in Parijs. Vanaf half maart van dat jaar schreef *De Rolprent* over ontwikkelingen in de film-industrie in de Sovjet-Unie. Daarbij wees de ondertekenaar van het stuk, A. Lapiner, op het a-politieke karakter van *De Rolprent*: 'Onze leus is: voor de film is 't beste nog niet goed genoeg, al komt het van Broadway of de Prospect van de 25. October, en het slechte en schadelijke zullen wij hekelen onverschillig of 't kapitaal of het Kremlin hiervan de oorzaak is.'⁹⁷ *De Rolprent* besteedde van alle tijdschriften de meeste aandacht aan POTESKIN en kondigde zijn komst lang van tevoren aan.

Na het succes van POTESKIN werd ook in de vakpers vol verwachting naar MOEDER uitgekeken. De discussie over de Sovjet-films werd door het *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie* op de voet gevolgd. Over het feit dat de intellectuele critici overrompeld waren door deze films was men zeer tevreden. Met instemming werd ene F., die op originele wijze de snelle ritmische montage onder woorden bracht, uit *De Telegraaf* geciteerd: 'De kunstenaars-critici zijn ditmaal allen in extase. Het gedweep met Charlie den goudzoeker verstomt tegenover de dynamiek van deze film, die in plaats van 'star'-kunst 'ensemble'-kunst brengt; in plaats van gespeelde scènes gespeelde seconden. Alles kort; het een logisch steeds stijgend, naklappend op het andere; steeds zonder tekst. Ieder beeld loopt hoogstens zeven, acht seconden. Alles wordt dramatisch oogenblik - en door al deze oogenblikken waait hoogdruksstorm.'⁹⁸

Het verbod op vertoningen, dat van de Sovjet-film een staatsaangelegenheid maakte, werd door het *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie* met argusogen bekeken: 'Nu is 't natuurlijk op zichzelf reeds een belangrijke kwestie, hoe er door eenige autoriteiten gehandeld zal worden met een filmwerk, dat algemeen als een kunstwerk van beteekenis wordt aangeduid, maar dat in ons land op politieke tendenzen moet worden gekeurd.'⁹⁹ Omdat MOEDER veel te persoonlijk en aangrijpend zou zijn, werd de film door velen gevaarlijker gevonden dan POTESKIN, waar de revolutionaire tendens veel dikker op lag.

De discussie spitste zich toe op de vraag of een kunstwerk verboden of in ver-

minkte vorm vertoond mocht worden: 'Niet alleen de politieke vrijheid, ook de vrijheid van kunst komt door dit optreden der drie burgemeesters in het gedrang. Eenstemmig wordt in de buitenlandse pers getuigd, dat de film "Moeder" een kunstwerk is maar omdat de drie burgemeesters in hun politieke onschuld ontdekt hebben, dat het een film met communistische strekking is, wordt dit kunstwerk ons hier onthouden.'¹⁰⁰

Hoewel men in het algemeen niet beducht was voor het directe gevaar van revolutie (de communistische opstanden op Java en Sumatra in november 1926 en januari 1927 werden zelfs niet in verband gebracht met de Sovjet-films in Nederland), achtten velen het geen goede zaak dat propaganda via deze filmkunst in de Nederlandse bioscopen terechtkwam.¹⁰¹ Vooral in confessionele kringen, hetzij anti-revolutionair hetzij katholiek, waren de films om hun communistische strekking niet welkom. De anti-revolutionairen wilden de films zelfs niet zien. Alleen al het feit dat zij uit de Sovjet-Unie afkomstig waren en onderwerpen behandelden zoals de opstand tegen het heersende gezag, hoe gerechtvaardigd ook, volstond om een verbod te verlangen.

In katholieke kringen was men weliswaar zeer onder de indruk van de knappe vondsten en de grote zeggingskracht, maar betreurde men het dat de kunst van de film gebruikt was om een abjecte boodschap weer te geven. Bovendien maakte men bezwaar tegen de zeer realistische vorm.¹⁰² Van Wijk bijvoorbeeld gaf de voorkeur aan de Duitse expressionistische kunstfilms.¹⁰³ De katholieke critici zagen in de films vooral slimme bolsjewistische propaganda en hekelden de filmcritici die het principe van de kunst om de kunst huldigden en het propaganda-gevaar negeerden: 'Wie dit niet in ziet, speelt onbewust in de kaart van de Sovjet, die in zijn anti-kapitalistisch vuistje lacht, omdat hij de meest expressief kapitalistische handel n.l. de Europeesche filmhandel als een blind paard heeft weten te spannen voor zijn propagandistische praalwagen!'¹⁰⁴

De films waren namelijk zo verbluffend artistiek dat men door de strekking als het ware ongewild werd meegesleept. De enorme kracht van deze werken zou in staat zijn van de grootste anti-revolutionair een revolutionair te maken, was het argument; zij zouden zeker bepaalde 'driften' van het grote publiek 'voeden'. Het bioscooppubliek, zo was de achterliggende gedachte, behoorde niet tot het intelligentste deel der natie. Het werd bijvoorbeeld niet in staat geacht onderscheid te maken tussen de idealen van de Sovjet-Unie en de verbeelding van een historisch gegeven (POTEMKIN), of een roman (MOEDER). Kunst camoufleerde de propaganda, volgens de *Residentiebode*, die overigens de zedelijke of geestelijke schade veroorzaakt door ander, wèl toegelaten 'rioolvuil' veel ernstiger achtte dan het revolutiegevaar dat zou schuilen in de Sovjet-films. De katholieke pers was het dan ook volmondig eens met de afkeuring van *BED EN SOFA*, waarin nogal openlijk een driehoeksverhouding werd getoond.

Met coupures had de conservatieve katholieke pers doorgaans ook geen moeite. A. van Domburg echter, die ervan overtuigd was dat een film behalve ethisch ook esthetisch in orde moest zijn, hield de handelswijze van de keuringscommissie in Maastricht: 'Daar hebben ze den prachtregisser Eisenstein onbevoegd verklaard; ze hebben zijn kunstwerk op de snijtafel van hun eigen waan gelegd, aan stukken gesneden, gelijk en opgekalefaterd, met preken gezalfd, den tekst veranderd (wel ja!) enz. enz. en toen een gezicht getrokken, alsof ze 'Potemkin' vertoonden.'¹⁰⁵ Van Domburg zat daarmee meer op de lijn van Menno ter Braak,

die uit respect voor het kunstwerk zeer fel gebeten was op coupures, dan op die van zijn conservatieve geloofsgenoten.¹⁰⁶

Bij het verbod van MOEDER benadrukte het katholieke dagblad *De Tijd* nog eens dat niet de kunst maar de invloed van film op het publiek het probleem was.¹⁰⁷ Toen MOEDER eindelijk in première ging schreef Pater Hyacinth Hermans in de conservatieve *Maasbode* over de Russen: 'Zij achten de internationale taal van het filmbeeld het meest eenvoudige en meest vlotte middel om het geweten van de volkeren te beheerschen.' Venijnig repliceerde *De Tribune*, na de Pater te hebben geciteerd, dat de rooms- katholieke kerk daar als geen ander bedreven in was en eeuwenlang hetzelfde had gedaan, maar '...nu haar de kans ontglipt schelden haar dienaren en storten krokodillen-tranen dat het spelletje uit is.'¹⁰⁸ Zoals gezegd, verwachtten de communisten niet anders dan dat de films verboden zouden worden: het wàren gevaarlijke revolutionaire films, berichten uit het arbeidersparadijs die de verdrukten in het Westen een hart onder de riem staken. De communisten leken zelfs een beetje teleurgesteld dat films zoals DE LAATSTE DAGEN VAN ST.PETERSBURG en TIEN DAGEN DIE DE WERELD DEDEN WANKELEN zonder ophef werden goedgekeurd, terwijl de minder propagandistische film BED EN SOFA werd afgekeurd: 'Of zijn de heeren calvinisten van allerlei huize banger voor proletarisch-ethische dan voor proletarisch-politieke opvoeding?'¹⁰⁹

De critici die de films in de eerste plaats als kunstwerken wilden beschouwen, bagatelliseerden de strekking het liefst. Het politieke deed aan de kunstwaarde niets toe of af. Zij benadrukten dat de films historische en literaire thema's behandelden, daterend van vóór de revolutie. Het ging om universele thema's die niet noodzakelijk als propaganda voor de Sovjet-Unie dienden. Recensent C. de Dood in *Het Volk* vond dat politiek niet thuis hoorde in een filmbeoordeling, die gebaseerd diende te zijn op inhoud en artistieke eigenschappen. Voor hem was het land van herkomst van een film niet belangrijk; dat ook uit het fascistische Italië goede films konden komen sloot hij niet uit.¹¹⁰ Werumeus Buning in *De Telegraaf* vond de strekking niet doorslaggevend: '[...] de kunst is eeuwig, de tendenz valt te becijferen en af te trekken: wat rest is een grootsche film.'¹¹¹ Ter Braak stelde zich eveneens expliciet op het standpunt dat politiek niets met de kunstwaarde van een film te maken had: 'De russische filmkunstenaar is in de eerste plaats een mensch, in de tweede plaats een vakman en pas in de derde plaats "communist".' Hij prees echter het staatsbeleid in de Sovjet-Unie ten aanzien van de filmproductie, dat 'het beeldvlak in dienst van haar eminentste kunstenaars' had gesteld.¹¹² Zelfs het communistische raadslid Visser in de Haagse gemeenteraad vatte het dilemma van propaganda en kunst laconiek samen in zijn commentaar op het verbod op MOEDER: 'Ze heeft een zekere revolutionaire tendenz, maar als daarom een kunstwerk moet worden verboden, waar gaan we dan heen?'¹¹³

Niet iedere estheet vergat de strekking bij alle pogingen aan de kunstwaarde de hoogste prioriteit te geven. De humanist Dirk Coster, een verklaard voorstander van filmkritiek op esthetische gronden, uitte in *De Stem* zijn bedenkingen. Hij was het met de katholieke critici eens dat de bedoeling van de Russische staatsfilms verstopt was in de esthetiek en noemde POTESKIN een: 'Onweerswolk die onze beschaving binnen glijdt, vriendelijk verwelkomd, aesthetisch gesmaakt en jubelend genoten.'¹¹⁴ Arthur Müller Lehning reageerde op de uitspraken van Coster in *i10* met een stuk getiteld: 'Waarheen gaat Coster', refererend aan het motto van de *Stem*-enquête van 1927, 'Waarheen gaan wij?'¹¹⁵ Als kunst zomaar verboden kon

worden zonder rechtsgrond, dan bevond de rechtsstaat Nederland zich op het hellend vlak, evenals iedereen die voor een dergelijk verbod pleitte. Lehnig vroeg zich af sinds wanneer 'bolschewistische' propaganda in Nederland verboden was. Via de gemeentewet had de burgemeester het recht zich uit te spreken over ordehandhaving in de bioscoop, maar hij zou zich daarmee nooit kunnen uitspreken over de inhoud van een film, van wat voor aard ook. Lehnig zelf beschouwde de Sovjet-films als '*proletarische kunst*' en schaarde zich noch achter de ideologen noch achter de estheten: 'De meening, dat deze film alleen tot kunstwerk is gecamoufleerd is even naïef, als de bewering dat de intenties en het materiaal slechts stof, slechts camouflage zouden zijn voor de esthetiek; alsof het proletarisch-socialistisch karakter slechts een *toevallige* vorm zou zijn.'¹¹⁶

De kersverse Bioscoopwet, waarin overigens geen woord over kunst voorkwam, werd danig op de proef gesteld. Door de nakeuringen, waardoor willekeurige gemeenten op grond van Artikel 188 alsnog een film konden verbieden, schoot de wet haar doel voorbij. De vraag of film wel of geen kunst was werd vervangen door de vraag of censuur op een kunstwerk wel of niet mocht worden toegepast. Na het verbod op *MOEDER* werden de meeste Sovjet-films, zij het met coupures, goedgekeurd. In de pers raakte men er aan gewend en de aandacht verschoof van de strekking naar de esthetische waarde van de films. Opmerkelijk is dat de Sovjet-films door iedereen werden beschouwd als een klasse apart; elke nieuwe werd als Russisch kunstwerk aangeprezen en gerecenseerd. De discussie over inhoud en vorm werd enigszins verfijnd in de polemiek 'Is de film een Gemeenschapskunst?', die in 1928 werd gepubliceerd in *Filmliga*. Deze discussie zal hierna nog aan de orde komen.

Door de Sovjet-films was politiek de spil geworden van het debat over film als kunst. Vanwege een politieke strekking die overtuigend gebracht werd, werd door sommigen in film als kunst een gevaar gezien; een groter gevaar dan wanneer de film niet als kunst werd beschouwd en afgedaan kon worden als 'smaakbederf', want kunst was net als politiek een serieuze zaak. De Sovjet-films bevestigden de idee dat films die geapprecieerd werden door een groot publiek kunst konden zijn, maar de politiek was een complicerende factor. De combinatie film, kunst en politiek veroorzaakte een verscherping van standpunten. Wanneer alleen de bioscoop in het geding was geweest, de films niet uit de nieuwe Sovjet-Unie afkomstig waren of niet als kunstwerken waren beschouwd, zou de zaak waarschijnlijk nooit zo op de spits zijn gedreven. Omdat de langverwachte filmkunst, die iedere twijfel wegnam dat film kunst kon zijn, uit de Sovjet-Unie afkomstig was, kon de politieke dimensie van film niet langer genegeerd worden. Was de vertoning beperkt gebleven tot besloten verenigingen zoals de *Filmliga* of de *VVVC*, dan kan men zich afvragen of ze wel zoveel ophef zou hebben veroorzaakt. Het massale succes van de films dwong alle betrokkenen rekening te houden met de vraag of kunst politiek correct of niet-correct kon zijn, om het in hedendaagse termen te verwoorden; een vraag die het genieten van kunst minder vrijblijvend maakte.

Deze vraag was al eerder opgeworpen bij kunstuitingen uit de Sovjet-Unie. Het Russische constructivisme afficheerde zich uitdrukkelijk als de kunst van de nieuwe maatschappij. In de abstracte rode cirkels en zwarte driehoeken zag niemand echter een revolutiegevaar. Behalve bij kleine groepen rondom de tijdschriften *De Stijl* en *i10* waren de nieuwe richtingen in de Russische beeldende

kunst in Nederland nauwelijks bekend.¹¹⁷ Bovendien waren avant-gardekunstenaars nu eenmaal vaak tegendraads en geëngageerd, 'pour épater le bourgeois', zonder dat de bestaande maatschappelijke orde er veel van te duchten had. Voor het grote publiek was de moderne kunst een onbekend terrein. De opvatting van burgemeester De Vlucht dat Sovjet-kunsthilms geen kwaad konden, zolang ze alleen maar door kunstenaars en intellectuelen gezien werden, moet ook in dit verband worden beschouwd. Dat de films succes bleken te hebben bij het bioscooppubliek veranderde de zaak. De makkelijk toegankelijke verhaalstructuur, de realistische beelden en de duidelijke boodschap waren voor veel mensen zonder voorkennis te begrijpen. In combinatie met de grote aantrekkingskracht van de film in het algemeen werden de Sovjet-films daarom als gevaarlijke propaganda beschouwd. De fascinatie van het grote publiek was echter niet politiek en duurde maar kort: na POTEMKIN applaudiseerde het even hard voor BEN HUR en Chaplin's CIRCUS.

Waardering voor de stilistische eigenschappen van de Sovjet-film

De vraag of de Russische films kunst of propaganda waren, leidde dus enerzijds tot een pleidooi voor vertoning vanwege de kunstwaarde, ongeacht een eventuele politieke boodschap, anderzijds tot een pleidooi voor verbod als gevaarlijke propaganda die verpakt was als kunst. De eerste groep vond de uiterlijke kenmerken van deze kunst doorslaggevend. De Sovjet-films onderscheidden zich daarin sterk van de films die tot dan toe te zien waren geweest.

De vakbladen en *De Rolprent*, die zoals gezegd films niet in een eng esthetisch keurslijf wilden drukken, vermeldten als eerste het curieuze feit dat er geen 'stars' voorkwamen; in plaats daarvan was het gehele beeld van betekenis, dat bepaald werd door de scherpe contrastrijke fotografie van de 'rauwe werkelijkheid'. POTEMKIN viel verder op vanwege het 'ijltempo' waarin de beelden elkaar opvolgden en het ritme, dat nog eens benadrukt werd door de speciaal voor de film gecomponeerde muziek. MOEDER, ZO gingen geruchten uit Parijs, zou nog grootser zijn.¹¹⁸ Belangrijker was echter dat MOEDER grote ontroering wekte. Daardoor was deze film beter dan POTEMKIN, waarin de 'ontroerende menselijkheid' ontbrak; ontroering werd immers binnen het bioscoopbedrijf beschouwd als het wonder van de film.¹¹⁹

Voor de nieuwe critici lag de zaak ingewikkelder. POTEMKIN liet zich niet definiëren op de manier van de Duitse of Franse films. De aarzelend geformuleerde definities van film als beeldende kunst of als psychologische dramatische kunst, werden door POTEMKIN ontkracht. Luc. Willink prees Eisenstein omdat hij er in was geslaagd 'meer dan iemand vóór hem de film haar eigen taal te laten spreken' en hij onderscheidde diens regie van die van Amerikaanse en Europese regisseurs.¹²⁰ Jordaan, overdonderd door POTEMKIN, schreef: 'Ik ben moe, uitgeput, verbijsterd - want ik heb opnieuw den verbitterden strijd meegeleefd van den kunstenaar - van den scheppenden geest met de doode, inerte materie. [...] Naast de felle, primitieve kracht der "Potemkin" film verbleekt voor het oogenblik alles, wat ik nog gezien heb.'¹²¹ Jordaan werd door POTEMKIN gedwongen zijn opvattingen over film als een niet-naturalistische beeldende kunst te herzien. Zijn overtuiging dat een film het best geheel in een studio gecreëerd kon worden, omdat

dan niets aan het toeval overgelaten hoefde te worden, werd eveneens teniet gedaan: *POTEMKIN* was op locatie opgenomen. Ook zijn bezwaren tegen de close-up als eenheid verbrekend element hielden geen stand, na de indrukwekkende extreme close-ups in *POTEMKIN* en *MOEDER*. De film werd voor Jordaan 'levende kunst' door het dynamisch weergeven van een ernstig eigentijds onderwerp. Dat de muzikale begeleiding gemist kon worden, werd door Meisels compositie bij *POTEMKIN* eveneens weerlegd.

De effecten van *POTEMKIN*, door Bulgakowa beschreven als 'Erfahrungen des Grand Guignol und der Pawlowischen Reflexlehre', hadden de Nederlandse critici overrompeld.¹²² In de filmkritieken ná *POTEMKIN* en *MOEDER*, waarin getheoretiseerd werd over film, hebben de Sovjet-films tot ver na de Tweede Wereldoorlog gefungeerd als toetssteen.¹²³ Critici zoals Jordaan of Van Domburg genereerden geen algemene filmesthetiek of filmtheorie. In Nederland was Ter Braak de enige na Theo van Doesburg die dit wel deed.

Invloed van de Russische films op Ter Braaks filmesthetiek

'Zoo althans heeft de russische filmkunstenaar zijn triomf over ons gevierd; hij heeft het critisch vermogen lamgeslagen, de strekking onzer definities verduisterd', schreef Ter Braak vanuit Berlijn in 1927 in *i10*.¹²⁴ Ook hij voelde zich na het zien van *POTEMKIN* onthand met zijn esthetische criteria. In 'Cinema Militans', zijn bijdrage aan het filmnummer van *De Vrije Bladen*, gepubliceerd voor hij *POTEMKIN* had gezien, had hij reeds zijn eerdere stelling 'film is dramatische kunst' gewijzigd onder invloed van de Franse ideeën over 'photogénie' en 'cinégraphie', zonder deze termen overigens over te nemen: 'niet de persoon, maar het gansche beeld "acteert"'.¹²⁵ Stijl en sfeer werden bepaald door het ritme. Eenheid in stijl en beweging stond voorop: 'De eenheid van het filmopus is de eenheid van het visueel ritme; m.a.w. het uitwendig ritme der beelden heeft een inwendig ritme, een dramatische continueit, te symboliseeren.'¹²⁶ Hiervan was *POTEMKIN* een bijna ideaal voorbeeld, en eenheid van stijl en beweging bleef dan ook de kern van zijn betoog in 'Grondslagen der filmaesthetiek' waarin hij de eerste doorwrochte Nederlandse bijdrage op het terrein van de filmtheorie leverde.¹²⁷

Vanuit een 'algemeen oriënterend standpunt' was een flexibele filmesthetiek nodig, waarin zowel de wisselende gemoedstoestanden op het gezicht van Greta Garbo, als de Franse en Duitse abstracte experimenten, als de contrast-montage van naturalistische beelden van Eisenstein en Pudovkin ondergebracht konden worden. Het 'innerlijk' ritme geabstraheerd uit de werkelijkheid, was de voorname waarde van de filmkunst.¹²⁸ Ter Braak bouwde ook voort op eerdere ideeën: zo lieerde hij, zoals gebruikelijk was, de verschillende uitingen van filmkunst aan hun land van herkomst. De productievoorwaarden van een land waren bepalend voor het klimaat waarin filmkunst kon opbloeien: 'Terwijl de amerikaansche film de vorm is van een democratische, nivelleerende maatschappij, stelt de russische film het beeldvlak in dienst van haar eminentste kunstenaars'.¹²⁹ In Amerika kon geen kunst ontstaan. De Russische filmindustrie was in handen van de staat, die echter voor het uitdragen van haar collectivistisch ideaal voor 'gematerialiseerde schoonheid' gekozen had. Omdat de Russische staat de filmproductie overliet aan kunstenaars, was zij nergens plat of bot propagandistisch.

De Amerikaanse film en de Russische filmkunst waren allebei maatschappelijk georiënteerd; de eerste commercieel, de laatste ideologisch. Daar tussenin bevonden zich de Europese individuele experimenten, de absolute film van Ruttmann, de 'driebeeldvlakfilm' van Abel Gance en de 'Metropolisconstructie' van Fritz Lang. In één lange zin zette Ter Braak zijn houding ten aanzien van de Sovjet-film uiteen: 'De Russen hebben de naturalistische manier, waarin zooveel amerikaansch werk volkomen is doodgelopen, opgeheven tot een zoo grootsche, geheel persoonlijk ingestelde visie, dat zij daarmee het begrip politiek ondersteboven hebben geworpen; en dit zuiver en alleen, omdat zij uitgaan van het eenige houdbare standpunt, dat ook het meest algemeen beleden ideaal zijn bijzonderen vorm moet ontvangen in een begaafd en geschoold individu.'¹³⁰

Deze opvatting verdedigde hij niet alleen als filmcriticus maar ook in zijn andere essay's: de waardenvrijheid van de kunst en het individuele creatieve proces stonden bij Ter Braak in alle omstandigheden voorop. De 'vent' stelde hij ook in dit vroege stadium van zijn carrière al ontegenzeggelijk boven de 'vorm'.¹³¹ Propaganda had met kunst niets te maken. 'Kunst is niet zedelijk en niet onzedelijk, niet ordelijk en niet wanordelijk; kunst is een zede en een orde', was zijn in velerlei variaties uitgesproken stelregel. Vanuit het esthetische standpunt van de beschouwer konden Carl Dreyers *LA PASSION DE JEANNE D'ARC* (1929), Von Sternbergs *THE DOCKS OF NEW YORK*, Duponts *ATLANTIC* en Erich van Stroheims *WEDDING MARCH* evenzeer gewaardeerd worden als *MOEDER* en *DE GENERALE LIJN* van Pudovkin en Eisenstein. Volgens Ter Braak gingen de Russen in hun enthousiasme soms wat onstuimig te werk. Eisenstein was het door zijn bevlogenheid in *POTEMKIN* bijvoorbeeld niet geheel gelukt zich boven zijn stof te verheffen. Zijn geniale kennis van het materiaal maakte de trappenscène zeer geslaagd, maar de scènes tussen officieren en matrozen noemde Ter Braak 'rhetorisch eenzijdig'. De kozakkenlaarzen verbeeldden *het* tsarisme, maar de officieren waren stuk voor stuk schurken en de matrozen evenzovele heiligen; dat was ongeloofwaardig.¹³²

De ware cineast was als 'scheppend centrum' in staat het idee in zijn totaliteit te zien. Fritz Lang had in *METROPOLIS* bewezen dat nog niet elke regisseur een cineast was. "*Metropolis*", dat voelt men aan alle kanten, is *nooit als totaliteit door een cineast gezien*; het is overgebracht van het scenario in de stof, het essentiële moment der scheppende omzetting is vergeten.'¹³³ Lang had zich te veel geconcentreerd op de technische perfectie van het beeldvlak en dat was zijn vergissing: 'Want niet het beeldvlak, maar *de tot beeldvlak verstoffelijkte ziel* is het probleem.'¹³⁴

De 'tot beeldvlak verstoffelijkte ziel' vond hij verbeeld in de Sovjet-films: 'De expressie dezer Russen is hyper-individueel; de complexen, die zij verbeelden, zijn hypercollectief.'¹³⁵ De Sovjet-film bood veel grotere mogelijkheden tot esthetisch 'herschepjen' door de beschouwer dan de Europese experimenten, laat staan de Amerikaanse film. In deze films, waarin de tegenstelling kapitaal-proletariaat aan de orde werd gesteld, werd de proletariër nooit als individu verheerlijkt, zoals in de Amerikaanse films waarin sociale misstanden op sentimentele wijze werden verbeeld in het noodlot van een arme sloeber. *MOEDER* had op Ter Braak een onuitwisbare indruk gemaakt: 'Dit is menschenliefde als kunst, niet als humaniteit, menschenliefde als volle aandacht, niet als medelijden.'¹³⁶

MOEDER was door zijn eenvoudig menselijk gegeven in de ogen van Ter Braak veel geslaagder dan *POTEMKIN*: "*De Moeder*" is een voorbeeld van een als film begrepen film.' Door montage kon het innerlijk ritme evengoed bereikt worden

met naturalistische beelden, als met zorgvuldig in de studio bedachte composities zoals in de UFA-kunstfilms. Tot hij in oktober 1929 *JEANNE D'ARC* van Carl Dreyer zag, bleef *MOEDER* als cinematografisch kunstwerk voor Ter Braak onovertroffen. De esthetische beschouwer werd in het geval van de Sovjet-film niet alleen ontroerd door de expressie van het gegeven, de kunst dus, maar ook door de werkelijkheid. De acceptatie van 'realiteit' betekende een verrijking, omdat 'realiteit' nu eenmaal een bijzonder voorrecht van het gezichtszintuig was. Realistische beelden, zoals in de Sovjet-film en ook in Ruttmanns *BERLIN, DIE SYMPHONIE EINER GROSSSTADT*, werden echter door de ritmische montage even absoluut als abstracte film. De Sovjet-film zag hij als een geslaagde synthese van realistische beelden en een abstract of absoluut ritme.

Was het abstracte schilderij juist 'verarmd' door het uitschakelen van de 'realiteit', de abstracte film won juist aan visualiteit omdat hij de realiteit in een ritmische dramatiek kon behouden: 'De absolute film is de sterkste veroordeeling van de absolute schilderkunst.'¹³⁷ Op deze manier legitimeerden de Sovjet-films niet alleen zijn afwijzing van 'stars' en Amerikaanse films, maar ook die van de abstracte beeldende kunst. Voor een Europeaan die met zijn tijd mee wilde gaan, maar de abstracte beeldende kunst niet kon waarderen, waren de Sovjet-films zeer welkom.

Typerend voor Ter Braaks opvattingen is de verbinding van de negentiende-eeuwse neo-Kantiaanse waardenvrijheid van kunst met de universele waarde van de esthetiek, waarin de genietende beschouwer een pendant vormde van de cineast. De heftige beelden die elkaar als een reeks kretes met uitroeptekens afwisselden misten hun effect niet op de jonge Ter Braak, evenmin als op het grote publiek. Ze voldeden bovendien aan de traditionele kunstopvatting dat grote kunst zich slechts voor waardige zaken leende door de ernstige bezieling van een ideaal dat uitsteeg boven de banale problematiek van het individu. Deze boodschap was voor Ter Braak niet van belang, maar de verbeelding ervan wel: die kon alleen door een 'geschoold en begaafd' man tot stand worden gebracht. Zijn esthetisch standpunt van de beschouwer stelde de kunstenaar als persoonlijkheid centraal en bood daardoor ruimte aan een in wezen romantisch, op de Tachtigers teruggaand ideaal van het individuele esthetische genot.

De Sovjet-films van Goskino en Meschrabpom-Rus waren ieder op hun eigen wijze er op gericht te overtuigen door middel van ontroering. Voor het communistische ideaal was Ter Braak niet bevattelijk, voor de ontroering echter in zeer sterke mate. Zijn enthousiasme voor *MOEDER* wordt wellicht begrijpelijker nu meer bekend is over het studiobeleid van Meschrabpom. Zoals gezegd gaf deze studio volgens de dichter Majakowski de voorkeur aan 'ouderwetse kinematografie': de verfilming van klassieke Russische literatuur, waarin veel aandacht werd besteed aan de individuele psychologie. Ter Braak was dus tamelijk conservatief, niet alleen in zijn wens om de esthetiek in het algemeen te behouden, maar ook in zijn voorkeur voor de ontroering die door acteurs werd opgeroepen.

Ter Braak liet zich niet verleiden tot uitspraken over proletarische kunst of kunst als product van volk of tijdgeest, waarbij de individuele kunstenaar slechts fungeerde als doorgeefluik van een gemeenschappelijk gedachtengoed. In november 1927 bracht hij echter de term bewust ter discussie in zijn artikel, 'Is de film een gemeenschapskunst?'. Max de Haas en de vakpers gebruikten hem al jaren te hooi en te gras maar bedoelden er niet meer mee dan dat film in staat was een algemeen publiek te boeien. Lieske Tibbe omschrijft de term, zoals die aan het einde van de negentiende eeuw werd gebruikt, in haar proefschrift als 'kunst die in en voor een gemeenschap werkzaam was.'¹³⁸ In die zin werd hij eveneens gebruikt in verband met de Sovjet-films.

Volgens Ter Braak was door de verbeelding van 'hyper-collectieve' revolutie-idealismen de Sovjet-film hoogstens gemeenschapskunst 'naar den inhoud'. De Amerikaanse film kwam nog het dichtst bij een 'negatieve' gemeenschapskunst: het esthetische was individueel, het banale collectief. 'Het typisch- "gemeenschappelijke" van de amerikaansche film is het nivelleeren der inhouden; het typisch- "gemeenschappelijke" van de russische film is juist het opdrijven der bijzonderheden der massa ... waarbij toch het vereenigende symbool, de groote beweging, behouden blijft.'¹³⁹ 'Gemeenschapskunst naar den vorm', waarin elk willekeurig lid van de massa een voor iedereen te begrijpen kunst zou kunnen voortbrengen noemde hij een illusie. De kunstenaar was hoogstens in staat vorm te geven aan een algemeen sentiment. Kunst werd altijd gemaakt door een begaafd individu, communist of niet. Bovendien was 'gemeenschap' een hachelijk begrip: 'Gemeenschap is geen blijvend bezit, maar een steeds wisselende, steeds ten deele verwerkelijkte en ten deele mislukte tendenz in het leven der enkelingen.'¹⁴⁰

De voorzitter van de Rotterdamsche Filmliga, Johan Huijts, en de socialist Max Sluizer waren het niet eens met Ter Braaks idee van het begrip 'gemeenschap' en zijn waardering voor de individuele schepping. Huijts reageerde: 'In haar wezen eischt de film de gemeenschap voor zich op en voorzover de gemeenschap niet bestaat, is zij daarvan een vormend beginsel.' Gemeenschapskunst betekende voor hem kunst 'die den mensch bezig houdt in zijn samenhang tot andere menschen'. Volgens Huijts bond niet het collectieve ideaal, maar het collectieve probleem de gemeenschap.¹⁴¹ Revolutionaire kunstenaars waren doordrongen van de problemen van het volk. De Russische film was juist zo sterk omdat hij door het hele volk gedragen werd: kunst en kunstenaar stonden niet buiten maar midden in de maatschappij en hadden een maatschappelijke taak. De marxist Jef Last bracht deze taak aldus onder woorden: '[...] zoo laaiden de straatgevechten van Odessa en de eindeloze redevoeringen der sprekers en het vermoeiende partijwerk van iederen dag in Eisenstein op tot één revolutionaire fakkel, omdat hij alles wat klein en persoonlijk was onderwierp aan de groote stem van massa en tijd die in hem sprak.'¹⁴² Om een sociale functie succesvol te vervullen moest film een 'moreele inhoud' hebben.

Ideologie en vorm waren voor Last en Huijts onverbreekelijk met elkaar verbonden. Dat een film daarnaast ook esthetisch te genieten viel was voor hen een logisch gevolg. 'Steriel schoonheidsgenieten' zonder maatschappelijke betrok-

kenheid vonden zij echter verwerpelijk, daarvoor waren de films niet gemaakt. Film had als geen andere kunst de potentie 'actuele en algemeen aanvoelde problemen' te verbeelden omdat hij daar door zijn industriële produktievorm en zijn aantrekkingskracht op de massa uitermate geschikt voor was.¹⁴³ Huijts besloot zijn artikel met de verklaring dat zijn idee over film als gemeenschapskunst de reden was geweest om de Rotterdamsche Filmliga mee te helpen oprichten. Hiermee stond zijn standpunt haaks op dat van Ter Braak, die zijn opponenten antwoordde dat hij niets voelde voor een 'sentimentele verheerlijking van de russische film'.

Ter Braak vond dat de verdedigers van de film als gemeenschapskunst uiteindelijk de kunst, zijn enige preoccupatie, over het hoofd zagen. Kunst kon volgens hem door de grote massa nooit op dezelfde wijze 'genoten' worden als door de estheet. Jef Last verweet hem daarom de houding van een epicurist: 'De epicurist schudt misprijzend het hoofd wanneer onbewust genoten wordt van datgene wat hij bewust analyseert en bewust slechts van datgene wat zijn gehemelte versmaadt omdat het slechts voedsel is en geen lekkernij.'¹⁴⁴ Het werd geen echte discussie, ieder bleef bij zijn standpunt. De propagandisten van gemeenschapskunst zagen vooral een sociale functie voor de kunst, ongeacht de vorm, terwijl in Ter Braaks visie gemeenschapskunst, zoals zij bedoelden, helemaal niet bestond. In zijn eerste artikel, niet voor niets met een vraagteken in de titel, had hij gewaarschuwd tegen het door elkaar halen van doel en middelen.

Hoezeer Eisenstein en Pudovkin tijdens hun bezoeken aan Nederland ook zelf hun communistische overtuiging uitdroegen, voor de Amsterdamse Liga-oprichters waren alleen de kunstzin van de cineast en zijn werk van belang. Ter Braak was onder de indruk van Pudovkin 'als mens en cineast', en ook Eisenstein was ondanks zijn politieke stellingname 'een vent'. In april 1931 maakte hij in een brief aan Eddy du Perron een opmerking die zijn gemengde gevoelens ten aanzien van de Sovjet-film goed samenvat: '[...] de Eisenstein van GENERALLINIE is een enorme vent, iemand uit het geslacht van Lenin en Trotsky, mijn persoonlijke vijand, zou ik bijna zeggen, maar toch een kerel...'¹⁴⁵

Ter Braaks visie op de filmkunst zou men een auteurstheorie avant-la-lettre kunnen noemen. Opmerkelijk was dat hij zijn opvattingen publiceerde in het tijdschrift *i10*. Dit tijdschrift was van een links-avant-gardistische signatuur en Ter Braaks pleidooien voor een individualistische filmesthetiek waren in feite tegengesteld aan de utopische idealen die het blad uitdroeg. Dat hij de Sovjet-films als uitgangspunt nam om zijn esthetiek te formuleren en te illustreren deed daar niets aan af. De in beginsel a-politieke Filmliga en haar orgaan boden omgekeerd ook ruimte aan beide visies: van de ideologische avant-garde, waaronder socialisten, marxisten en communisten, en van de estheten, die de kunst om de kunst lief hadden. De laatsten vormden het hoofdbestuur en de redactie van *Filmliga* tot 1931, daarna bestond tot 1933 het hoofdbestuur uit afgevaardigden uit de eerste groep. Het orgaan werd vanaf 1931 een onafhankelijk maandblad, voortgezet door de oude redactie.

De Sovjet-film als maatstaf

Eisensteins heldere theorie van 'montage van attracties' en Pudovkins stelling 'de

basis van de filmkunst is de montage' die door henzelf in woord en geschrift werden uitgedragen, overstemden in de Nederlandse filmkritiek de oudere en ingewikkelder ideeën over 'photogénie' en 'cinégrafie' van de Fransen, die in Nederland nog nauwelijks de tijd hadden gehad om tot ontwikkeling te komen. Niet alle Sovjet-films werden echter even luid bejubeld. HET GELE PASPOORT EN DE EEN-EN-VEERTIGSTE werden beschouwd als een smet op de reputatie van de Russische film. Over HET GELE PASPOORT schreef Jordaan 'It's a Paramount', omdat hij de film niet Russisch genoeg vond.¹⁴⁶ En zijn kritiek op DE EEN-EN-VEERTIGSTE luidde: 'Alleen wanneer Rusland *het beste* zendt kan het zich handhaven, niet alleen, maar zelfs glansrijk overwinnen'. Hij voegde er aan toe dat er al genoeg slechte films uit Amerika en de rest van Europa kwamen en dat van Rusland het beste werd verwacht.¹⁴⁷ De Russen mochten dus niet eens slechte films maken.

De montageprincipes van Eisenstein en Pudovkin, eigenlijk die van hun leermeester Lev Kuleshov, werden de maatstaf waarmee andere films werden beoordeeld in *Filmliga*, *De Groene Amsterdammer*, *Propria Cures*, de filmrubriek in de *Nieuwe Rotterdamse Courant* en ook in de filmrubrieken in de katholieke kranten en tijdschriften zoals *De Maasbode*, *De Nieuwe Eeuw* en *De Gemeenschap*. Welbeschouwd werd de Sovjet-film verwelkomd als de ideale opvolger van de Duitse kunstfilm die het op kon nemen tegen de Amerikaanse filmindustrie. De grootste slachtoffers van de verandering in smaak die POTESKIN teweeg had gebracht waren dan ook de films van Fritz Lang: METROPOLIS (1927) en in mindere mate DIE FRAU IM MOND (1929). De Nederlandse critici reageerden in de nieuwe situatie teleurgesteld op het werk van de voorheen bejubelde Lang.

Ter Braak, die in 1924 Langs NIBELUNGEN tegenover de 'walgelijke' TIEN GEBODEN van Cecil B. DeMille had gezet, stelde beide regisseurs nu op één lijn. Volgens hem was METROPOLIS, waar Lang twee jaar aan gewerkt had, net als de films van DeMille een vergissing: 'Wanneer de ziel bewogen is, komt (gegeven de vakkenis) het stoffelijk symbool vanzelf; wanneer echter de symbolen verzonnen en naar de maat van het beeldvlak vervaardigd worden, is de zielsontroering tot een kunstmatig verwekte zenuwcrisis gedegradeerd.'¹⁴⁸ De Sovjet-films met hun 'echte' beelden van lelijke mensen in hun armzalige dagelijkse omstandigheden, contrasteerden sterk met de stijl van METROPOLIS. Met zijn hypergestileerde decors, spel en scenario werd het werk wel de laatste expressionistische film genoemd. Door het succes van POTESKIN was het toekomstvisioen METROPOLIS reeds bij de première, begin 1927, ouderwets. Waarschijnlijk was METROPOLIS veel beter ontvangen als hij eerder dan POTESKIN in première was gegaan.

Ook andere films hadden te lijden onder de vergelijking met de Russische film. De sterk nationalistische inslag van NAPOLÉON van Abel Gance schoot Ter Braak in het verkeerde keelgat.¹⁴⁹ Hij prees de ritmische montage in de scène met het sneeuwballengevecht van de jonge Napoleon, maar bekritiseerde de liefdesscènes met Josephine als onverteerbare romantiek. Ter Braak bleek een feilloze intuïtie te hebben voor Russen: zoals Kevin Brownlow onderzocht, waren de meest gewaardeerde scènes in de film van Gance het aandeel van de inventieve Russen Volkoff en Feldman.¹⁵⁰

BERLIN. DIE SYMPHONIE EINER GROSSTADT van Walter Ruttmann, die zeer veel gemeen had met de Sovjet-filmprincipes, werd daarentegen hoog geprezen om de ritmische montage en het ontbreken van acteurs. Jordaan beschreef deze film als: 'Een zuiveringsproces door het weglaten van elementen die aan andere kun-

sten ontleend zijn'.¹⁵¹ In deze zin vatte hij het streven van de nieuwe filmcritici naar een onafhankelijke filmkunst, ontdaan van invloeden van andere kunsten, kernachtig samen. De Sovjet-films gaven vorm aan dit verlangen naar een zuivere film.

Ook de blik op Amerikaanse films werd onder invloed van het Sovjet-idiom anders. Toen Ter Braak op instigatie van Elizabeth de Roos in 1930 de films van Erich von Stroheim ontdekte, vergeleek hij de zijns inziens geniale Von Stroheim met Eisenstein. *WEDDING MARCH* (1928) inspireerde hem tot enthousiaste uitspraken over Von Stroheim als de 'cynische zoon van Strindberg en Wedekind' die een Europese infernale levensvisie bezat en alles vanuit een erotisch perspectief bekeek. Beide regisseurs hadden een afkeer 'van wat zij als sentimentaliteit leugenachtig over het leven zien uitgebreid'.¹⁵²

Hoewel Ter Braak en Jordaan Pudovkins opvatting van de montage omhelsden, ging het Ter Braak zelf nooit louter om een formalistische waardering. De bezieling van de kunstenaar, overgebracht op de stof tijdens het scheppen van kunst, vormde voor hem de essentie, ongeacht de technieken die hiervoor werden aangewend. Over Pudovkins uitspraak, 'De basis van de filmkunst is de montage', schreef Ter Braak: 'Zij is onjuist, omdat zij weliswaar een element naar voren brengt, dat technische voorwaarde is voor het ontstaan eener aesthetische emotie, maar tevens van dat element uitgaat als de ontraadseling dier emotie zelve.'¹⁵³ Montage was geen garantie voor filmkunst. Slechte montage kon ook ontaarden in 'epigonenwerk'; de kunst kwam immers voort uit bezieling en niet uit techniek. Voor de schrijvers over film die minder zorgvuldig recenseerden, werd 'montage' echter een toverspreuk.

Zoals gezegd stonden Ter Braak en Jordaan met hun persoonlijke invalshoek tegenover de verdedigers van de film als gemeenschapskunst. De mindere Sovjet-films sterkten Jordaan in zijn standpunt dat kunst niet werd gevormd door een ideologie maar door een kunstenaar, welke levensovertuiging deze er verder ook op na mocht houden. In november 1929 stelde hij zich op één lijn met de recensent uit *Het Volk*, *De Dood*, die schreef: 'Wanneer morgen aan den dag een Italiaansche fascistefilm zou geboren worden, die haar ideologie en haar harts-tochtelijke overtuiging in denzelfden schoonen vorm wist te gieten, als de eerste Russen deden, zou zij ons even welkom zijn.'¹⁵⁴ Hoewel dit gold voor de Sovjet-Unie en de Europese landen, voor Amerika ging dit niet op. 'Alleen Amerika is onsterfelijk - maar het heeft de onsterfelijkheid van den lompenkoopman, die uit alle mogelijke afval het blanke papier vervaardigt, wachtend op den kunstenaar, welke het beschrijven zal', schreef Jordaan.¹⁵⁵

Amerikaanse films werden stevast als kunst afgewezen (Von Stroheim was uiteraard een Duitser) en deze houding verspreidde zich eveneens ver buiten de kringen van de Filmliga: ook in de dagbladen kwamen Amerikaanse films er bekaaid af. Zij werden besproken in de rubriek 'Bioscoop' of 'Uitgaan', terwijl de filmprogramma's van de Filmliga en de Russische films veel ruimte kregen op de kunstpagina's. De overtuigende kunstzinnigheid van de Sovjet-film was voor veel kranten een belangrijke stimulans tot het oprichten van een rubriek 'filmkunst'. Welbewust werd met twee maten gemeten: filmkunst en bioscoop.

De 'verdichting' van de werkelijkheid, zoals een Nederlandse criticus de eis waaraan film als kunst moest voldoen eens omschreef, was onmogelijk wanneer de gefilmde tijd echte tijd zou zijn. Met dit argument werd de sprekende film, de 'talkie', theoretisch als kunst van de hand gewezen. Het was overgenomen uit een manifest over de geluidsfilm van de cineasten Pudovkin, Eisenstein en Alexandroff. De film met niet-synchroon geluid stond echter volop in de belangstelling. De Sovjet-films werden zelf vergeleken met muziek en ook in hun voorstellingen met speciale composities boden zij nooit eerder vertoonde syntheses tussen muziek en film. Ter Braak besteedde aandacht aan de relatie tussen muziek en film in een nogal ontoegankelijk essay, getiteld: 'De zin van ritme en vorm in de film'.¹⁵⁶ Ritme was de basis van zowel film als muziek: 'Het ritme der cinegrafie is visueel, tegenover de muziek, haar zichtbaarheid is rhythmisch, tegenover de beeldende kunst'.¹⁵⁷ Het probleem was, hoe het visuele ritme zich van het akoestische onderscheidde en hoe deze zich tot elkaar verhielden. Pogingen om een hoorbaar ritme te vertalen in een zichtbaar ritme, zoals in André Obeyes "film musical", die muziek van Claude Debussy in een kleurenritme zichtbaar maakte, vond Ter Braak niet zo geslaagd: de synthese tussen gezicht en gehoor die deze esthetische ervaring nu eenmaal vereiste, vond niet plaats. Akoestisch en visueel ritme ontsprongen beide aan de psyche en werden intuïtief ervaren als eenheid, maar het bleef altijd een gok of er een werkelijke synthese plaats vond. Alleen de abstracte film zou deze synthese benaderen en in Ter Braaks visie waren, zoals gezegd, de Sovjet-films door hun dynamische montage abstract. In de combinatie van de muziek van Meisel en POTEKIN vond hij de synthese goed gelukt; deze had bewezen 'hoe intiem de altijd raadselachtige betrekkingen tusschen de twee zintuigen kunnen zijn'.¹⁵⁸

De relatie tussen muziek en film werd door de Sovjet-films geperfectioneerd op een wijze die tegengesteld was aan het synchrone geluid van de Amerikaanse 'talkie'. Volgens Yuri Tsivian kwam Dziga Wertov met de oorspronkelijke versie van *DE MAN MET DE CAMERA* (1929), waar hij ook de muziek bij componeerde, zover op het gebied van de geluidsfilm als voor een zwijgende film maar mogelijk was.¹⁵⁹ Wertov probeerde de directheid van radiogeluiden te combineren met zijn documentaire opnamen. Een synthese tussen oog en oor moest de ervaring bewerkstelligen dat je zag wat je hoorde en hoorde wat je zag.¹⁶⁰

De succesvolle 'filmtaal' van de Sovjet-film werd, zoals gezegd, bepaald door het snelle ritme, de close-up en de montage: bij uitstek dynamische en visuele middelen die zich niet lieten verenigen met het trage tempo van de gesproken taal zoals in de sprekende Hollywoodfilm, waarin de dialogen de gefilmde tijd bepaalden. Deze Hollywoodfilm werd op de internationale markt echter wel een steeds grotere bedreiging voor de zwijgende film. De Amerikanen waren de Russen een stap voor met hun experimenten met de sprekende film: de filmstudio's in de Sovjet-Unie waren nog niet geoutilleerd voor filmopnamen met geluid. Een bijkomende factor was, dat de staat vanaf 1928 meer aandacht kreeg voor het nieuwe medium radio als propagandamiddel, dan voor film zodat de filmproductie meer op zichzelf was teruggeworpen.

Ondanks de dreiging van de sprekende film, hadden de cineasten en componisten goede hoop voor de toekomst. De Duitse componist Meisel schreef bij-

voorbeeld in april 1929 aan Eisenstein dat 'die einzige Möglichkeit, die Amerikaner einzuholen, darin besteht damit einzusetzen, was wir besser können: den künstlerisch verwandten, also kompositorisch zusammengesetzten Ton, den wir in Originalmusiken schon durchgearbeitet haben, während Amerika diese Theorie noch gar nicht kennt.'¹⁶¹ De contrapuntische montage van beeld en geluid werd het artistieke antwoord op de sprekende film. In deze geluidskunstoffilm werd het geluid in de montage gecontrasteerd met het filmbeeld, zoals dat ook al gebeurde bij de uitvoeringen met orkest. Ook in Nederland hadden de filmcritici met deze vorm van geluidsfilm de minste moeite.

Het schrikbeeld van de redactie van *De Gids*, die gefantaseerd had over POTEMKIN als geluidsfilm met sprekende matrozen, dreunende machines en het Wolgalied bij het naar de kant brengen van de dode matroos, werd geen werkelijkheid.¹⁶² De geluidsversie van POTEMKIN met de muziek van Meisel kwam in 1931 in de bioscoop. De eerste voorstellingen van POTEMKIN in 1926 werd overigens al beschouwd als een film waarvoor het eerst muziek in de film werd gecomponeerd. *DE MAN MET DE CAMERA* (1929) in zijn oorspronkelijke uitvoering met muziek van Wertov, is alleen in de Sovjet-Unie vertoond.¹⁶³ De vertoning van deze film bij de Rotterdamsche Filmliga in 1931 ging gepaard met geïmproviseerde muziek en dit gaf een ander resultaat dan de door Wertov bedoelde eenheid. De Rotterdamsche afdeling maakte in het algemeen overigens wel veel werk van passende begeleiding. In het geval van *STAKING* van Eisenstein gaf zij een concert met boormachines, hamers, aambeelden en kettingen waarmee gerammeld en 'gerumoerd' werd tijdens fabrieksscènes, een straatmuzikant met harmonika voor buitenscènes en voorts flarden muziek van moderne componisten zoals Strawinsky, Debussy en Gershwin.¹⁶⁴ De Sovjet-film heeft, vlak voor de komst van de Amerikaanse geluidsfilm, als geen andere zwijgende film met muziek en geluid synesthetische resultaten bereikt.

Hoe geraffineerd het visuele ritme van de Sovjet-film ook een akoestisch contrapunt uitlokte, het geluid moest wel elke voorstelling opnieuw geproduceerd worden. Door de zware economische crisis die Europa en Amerika na 1929 in de tang hield, werd levende muziek bij een film echter een onbetaalbare luxe. In 1931 kwam er vrij plotseling een eind aan de vertoning van Sovjet-films. Zoals gezegd vertoonden alleen de Filmliga's en De Uitkijk nog exclusief enkele oude films die niet eerder in de bioscoop te zien waren geweest. Het verdwijnen van de Sovjet-film uit de bioscoop hield zowel verband met een stagnerende productie onder de nieuwe koers van Stalin als met de komst van de geluidsfilm. De bioscopen waren immers voornamelijk geïnteresseerd in het vertonen van nieuwe producties, en dat waren in 1930 de sprekende films met 'ingeblikt' geluid die de zwijgende filmvoorstellingen met orkest vervingen.

Russenmoetheid

Ondanks het feit dat de geluidsversie van POTEMKIN het succes van de zwijgende versie benaderde, konden de Russen met hun theorieën niet zo goed uit de voeten met de nieuwe techniek. Het lukte hen niet om hun theorie van het contrapunt net zo virtuoos in praktijk te brengen en massaal te exploiteren als het geval was geweest met de ritmische montage. Een volwaardige Sovjet-geluidsfilm liet

bovendien lang op zich wachten. Dat was niet het enige probleem dat leidde tot een verminderde belangstelling voor de Sovjet-film. Bij verschillende critici viel een zekere vermoeidheid te bespeuren ten aanzien van de strenge vorm en thematiek van de films. Ter Braak vond de montage in Eisensteins TIEN DAGEN DIE DE WERELD DEDEN WANKELEN veel te ver doorgevoerd en indruisen tegen de kunst: 'Grondslag der kunst is nooit de techniek, of een technisch dogma, maar steeds de verbeelding', was immers zijn motto.¹⁶⁵ LA PASSION DE JEANNE D'ARC van Dreyer, die de openingsfilm was geweest van De Uitkijk in oktober 1929, verving MOEDER als zijn mooiste film tot dan toe. Ter Braak stond hierin niet alleen. Velen, onder wie Werumeus Buning van *De Telegraaf* beschouwden deze film als een wonder van ontroering: 'Hoeveel hoger stijgt deze Fransche filmkunst in haar strenge, eenvoudige helderheid boven alle Russische woeling!'¹⁶⁶ De katholieke dichter Henri Bruning signaleerde zelfs een zekere 'Russenmoetheid'. Hij vond de Sovjet-film steeds een herhaling van hetzelfde en begreep de bewondering voor JEANNE D'ARC wel: 'hier was alles anders: geen massa-regie, geen bonte wemeling van beelden, geen "gemakkelijke", "oppervlakkige", geen geniepig, sarrende, onoprechte tendenzen en vervalsingen.'¹⁶⁷ JEANNE D'ARC ging tegen alle regels van de Sovjet-filmkunst in; zwaar aangezet spel in decors door een actrice met schmink, opgenomen in lange statische camera-instellingen waaronder voornamelijk extreme close-ups van het gezicht werkten blijkbaar als een verademing voor de Nederlandse critici.

De zwijgende Sovjet-films waren in 1930 over het hoogtepunt van hun succes heen. Nieuwe Sovjet-films zoals ENTHOUSIASME, DE MAN MET DE CAMERA (Wertov) en ZEMLA (Dovsjenko) werden zoals gezegd alleen in Liga-verband of in De Uitkijk vertoond en niet meer in de gewone bioscoop. Wertov, die te boek staat als de meest dogmatische Sovjet-cineast, kwam in 1931 veel te laat in Nederland om met zijn films het succes van Eisenstein en Pudovkin te kunnen evenaren. Zelfs in De Uitkijk werd zijn film in drie delen vertoond, afgewisseld met een komedie van Max Davidson en tekenfilms van Max Fleischer omdat hij aan één stuk te zwaar werd geacht.¹⁶⁸ Het tij was gekeerd: het bioscooppubliek bezocht inmiddels massaal de Amerikaanse 'talkies'. Weemoedig werd er teruggeblikt op het succes van de eerste Sovjet-films, zoals door de criticus in *Eigen Haard* naar aanleiding van DE BLAUWE EXPRESS (I. Trauberg), de laatste Sovjet-film die met succes in de grote bioscopen rouleerde: 'Was het een wonder dat wij vreesden voor de vernietiging van de Potemkins en consorten die ons van over de verre oostergrenzen waren tegemoetgewaaid als een sterken bloemengeur uit een avondtuin, wij die op z'n hoogst eens sporadisch van den geur van een Germaanschen of Amerikaanschen roos mochten genieten?'¹⁶⁹

De eersten in Filmliga-kringen die de voorkeur gaven aan Amerikaanse 'talkies' zoals LOVE PARADE en THE PATRIOT en daarmee tegen de consensus van de filmkritiek ingingen, waren de jonge opvolgers van de Liga-oprichters in *Propria Cures*. P. van Olst jr. verdedigde de Amerikaanse film LEGIOEN DER VERDOEMDEN en zette zich af tegen NAPOLEON: 'En waarom zou ik het niet eens voor dit Amerikaansche product mogen opnemen, waar een zwakke Fransche film door dik en dun opgehemeld wordt?'¹⁷⁰ In het artikel '21.30/23.30', gesteld in kreten en slogans en vormgegeven als een programma van De Uitkijk, werden Film Prinsengracht en Bioscoop Reguliersbreestraat tegenover elkaar gezet. De verveeling die de jonge studenten bij de Sovjet-films overviel blijkt hieruit duidelijk. In

twee kolommen werd THE BIG POND met Maurice Chevalier naast DE GENERALE LIJN van Eisenstein gelegd. Deze experimentele filmbeschrijving eindigde met: 'de kus...de kus...DE KUS... / tractoren ... tractoren ... TRAKTOREN ... Helaas: ik ben dol op Chevalier...e/n...ik wordt gèk van de "Generallinie".'¹⁷¹ Deze weerzin tegen de Sovjet-film werd ook verbeeld in de fotocollage van een tandeloos glimlachende boerin uit DE GENERALE LIJN, gepubliceerd in *De Telegraaf*.¹⁷² In deze krant, die altijd sceptisch tegenover de Sovjet-films en de avant-garde had gestaan, had de letterkundige D.A.M. Binnendijk in 1926 een vurig pleidooi gehouden voor POTEMKIN en hij was zelfs om zijn enthousiaste bespreking van MOEDER in 1927 ontslagen. In 1930 noemde hij in *De Vrije Bladen* DE GENERALE LIJN niet menselijk meer en sterker nog, 'zelfmoord' van een kunstvorm.¹⁷³

Een Russisch voorbeeld voor de katholieke geluidsfilm

Niet iedereen zag de komst van de geluidsfilm als een spelbreker. Met afgunst hadden de katholieke critici de Sovjet-cineasten bewonderd om hun virtuoze stijl in het maken van propaganda. Herluf van Merlet schreef in *Roeping*: 'De meest kapitalistische landen namen de soms al te dik opgelegde communistische tendenz der russische film maar op den koop toe, louter en ter wille van de vaak overrompelende en meeslepende artisticeit.'¹⁷⁴ Met geen mogelijkheid kon een goede katholiek zich met de anti-christelijke Sovjet-ideologie verenigen, maar de films zouden de katholieke film wel tot voorbeeld kunnen strekken.

In *Filmgids*, 'officieel orgaan der Katholieke Film Centrale', die vanaf 1930 twee keer per maand verscheen, werden de Sovjet-films in ieder geval veruit verkozen boven de lichtzinnige Amerikaanse films waarin overspel en scheiding schering en inslag waren. Vooral de documentaires en cultuurfilms zoals MOSKOU, ZWENIGORA, TURKSIB en IJSBREKER KRASSIN, die niet al te propagandistisch waren, vormden een goed tegenwicht tegen de 'humbug'-films. Dat nam niet weg dat er wel steeds gewaarschuwd werd tegen de propaganda van artistieke films, die 'dubbel gevaarlijk' waren. Naar aanleiding van het bezoek van Eisenstein, die er geen twijfel liet bestaan over het feit dat hij propaganda maakte, constateerde *Filmgids* dat 'het dienen der schoonheid en het dienen van het Sovjet-regiem' de twee elementaire functies van de Sovjet-filmkunst waren.¹⁷⁵ Van Domburg was echter van mening dat de laatste functie er zo duidelijk bovenop lag dat de films nauwelijks gevaarlijk konden zijn voor een overtuigd katholiek.

Langzaam ontstond in katholieke kringen het besef dat het tijd werd voor een katholieke filmkunst, waarin de Nederlandse KFC een stimulerende rol zou kunnen spelen. Nederlandse katholieken zouden zich volgens Van Domburg aan moeten sluiten bij de geluidsfilm-experimenten van de Duitser Küchenmeister.¹⁷⁶ *Filmgids* onderzocht de theoretische mogelijkheden van een katholieke filmkunst in een uitgebreid artikel.¹⁷⁷ Daarin werd geconstateerd dat film in dienst van de katholieke zaak geheel de Paulinische gedachte zou moeten volgen: 'Hetzij gij eet of drinkt of wat gij ook doet, doet alles ter eere Gods.'¹⁷⁸ De katholieke filmkunst van de toekomst bestaan uit documentaires opgenomen in Italië en missiegebieden kunnen bestaan maar daarnaast ook uit historische films en verfilmde katholieke romans zoals R.H. Bensons *Lord of the World*. Geïnspireerde filmkunst gold als het hoogste doel en daarin waren de Sovjets de katholieken voorgegaan.

Katholieke cineasten van de toekomst zouden hun meesterwerken moeten bestuderen: 'Wat de haat der Bolsjewiki vermag, zou de liefde Gods *niet* vermogen?'.¹⁷⁹

Pater Hyacinth Hermans probeerde het ideaal van een katholieke filmkunst te realiseren op een moment dat de komst van de geluidsfilm een koortsachtige bedrijvigheid met zich meebracht. Ook hij refereerde aan het succes van de Sovjet-films. In zijn oproep 'Nu of Nooit... De laatste kans voor een Katholiek Filmkartel' voerde hij de Sovjet-films op als lichtend voorbeeld van propaganda, al was het voor de verkeerde ideeën.¹⁸⁰ Door de uitvinding van de Duitser Könemann zouden katholieken eindelijk ook een kans krijgen in de filmproductie.¹⁸¹ Met andere woorden, zij zouden in het gat kunnen stappen dat de Russen hadden laten vallen door niet snel genoeg in te spelen op de nieuwe ontwikkelingen. Het leek een mooie gedachte, maar zoals Karel Dibbets heeft beschreven, in plaats van een godsgeschenk werd de katholieke filmproductie van Eidophon, de speciaal voor dat doel opgerichte productiemaatschappij, een fiasco.

Van Domburg had overigens nooit veel vertrouwen gehad in de plannen van Eidophon. Volgens hem ontbrak de cineast en hadden de pater c.s. zich blindgestaard op de mogelijkheden die propaganda voor de katholieke kerk zou kunnen betekenen, zonder de vorm van films grondig te bestuderen.

De geluidsfilm

Zoals Karel Dibbets in zijn proefschrift *Sprekende films. De komst van de geluidsfilm in Nederland 1928-1933* constateerde, waren zwijgende films nooit van geluid verstoken. Vóór de komst van de geluidsfilm kwamen beeld en geluid, afkomstig uit twee verschillende bronnen en via eigen aanvoerkanalen, pas samen tijdens de voorstelling. Beeld kwam uit een camera en via een projector op het doek, geluid werd al dan niet op basis van een partituur van een componist geleverd door het orkest in de bioscoop. De samenvoeging van deze twee elkaar complementerende elementen in de geluidsfilm, plaatste de pleitbezorgers van de film als kunst voor grote theoretische problemen. De geluidsfilm, vooral de sprekende film, behoorde voor de critici bovendien tot de wereld van de bioscoop en werd beschouwd als een stap terug vergeleken met het niveau van de zwijgende filmkunst.

Op 1 oktober 1927 lanceerden Warner Brothers de eerste 'sprekende en zingende' film in Hollywood, *THE JAZZSINGER*. Uitgerekend op die dag hield de Filmliga zijn eerste matinee in Amsterdam. Het zou echter nog een paar jaar duren voor de geluidsfilm op grote schaal doorbrak in de Nederlandse bioscopen. In 1928 hield men het in Europa in het algemeen nog niet voor mogelijk dat de geluidsfilm de norm zou worden. De vele verschillende talen en de hoge kosten van investeringen in nieuwe apparatuur zag het bioscoopbedrijf als onoverkomelijk. Twee jaar later was de geluidsfilm niet langer een theoretisch probleem maar een nieuwe realiteit. De bioscopen, die de ontwikkelingen op de markt altijd op de voet volgden, overwonnen hun aanvankelijke aarzeling en gingen massaal overstag. De geluidsfilm bleek de nieuwe liefde van het grote publiek en na de investering in nieuwe apparatuur bovendien veel goedkoper in de exploitatie: er was immers veel minder personeel nodig voor de muziek.

De filmcritici, met hun net uitgekristalliseerde ideeën over film als kunst die

geheel gebaseerd waren op de zwijgende film, hadden daarentegen grote moeite om zich te verzoenen met de nieuwe situatie. Dibbets heeft in zijn proefschrift de gebeurtenissen en gevolgen van de komst van de geluidsfilm op verschillende terreinen uitgebreid gedocumenteerd en beschreven. De kritische ontvangst van de geluidsfilm was een van die terreinen.¹⁸² Daarin noemt hij de 'esthetische idealen van de zwijgende film', maar zonder te beschrijven wat deze precies inhielden of waar ze vandaan kwamen. Dat deze esthetische idealen in Nederland vooral waren gebaseerd op de Sovjet-film is mijns inziens van evident belang voor een onderzoek naar de opvattingen over de geluidsfilm als kunst. Tegen de achtergrond van Dibbets' beeld en als aanvulling daarop zal in het volgende daarom de confrontatie van de Nederlandse filmcritici met de geluidsfilm worden belicht.

Drie opvattingen over de geluidsfilm

'Hoe moet men ter wereld een stomme kunst laten spreken, als deze kunst juist door haar zwijgen zich heeft geëvolueerd?' vroeg Luc. Willink zich af in oktober 1928.¹⁸³ Het werd het dilemma van de verdedigers van de film als visuele kunst. Over de geluidsfilm bestonden drie opvattingen bij de critici. Ten eerste de overtuiging dat 'spreekende film' of 'zingende film' het einde van de film als kunst betekende. De introductie van synchroon geluid en vooral van synchrone dialoog degradeerde de film wederom tot gefotografeerd toneel. Alle verworvenheden van de dynamische zwijgende filmkunst werden teniet gedaan, wanneer gespeelde tijd echte tijd werd. Ten tweede de visie waarin slechts de 'toonfilm', of 'film sonore', beschouwd werd als filmkunst. De verworvenheden van de zwijgende filmkunst konden worden behouden door muziek en geluid los te koppelen van het beeld en contrapuntisch te onderwerpen aan het montageprincipe. In een derde opvatting werd de geluidsfilm beschouwd als een nieuw soort film die helemaal niet vergeleken kon worden met de zwijgende filmkunst. Het waren ongelijksoortige grootheden die heel goed naast elkaar konden bestaan.

Veel critici wezen net als de Russische cineasten de synchrone spreekende film in beginsel af. Zij hielden hardnekkig vast aan nog niet zo lang daarvoor geformuleerde esthetische criteria gebaseerd op de films uit de Sovjet-Unie. In *Filmliga* werd het argument dat de zwijgende film 'sprekender' was dan de geluidsfilm regelmatig verkondigd. Ook de distributeur van Sovjet-films, F.I.M.-film, adverteerde met de slogan: 'Russische films klinken beter dan klankfilms'. Naar aanleiding van *MELODIE DES HERZENS*, een operettefilm, schreef *Filmliga* over 'het bezwaar dat in een spreekende film de bleeke prenten van het witte doek in stede van levend en sprekend integendeel juist kleurlooser en stommer worden'.¹⁸⁴

Door spreekende en zingende films zoals *JAZZSINGER* en *BROADWAY MELODY* werden de bange vermoedens van de critici bevestigd. Deze Amerikaanse films introduceerden een veel te grote dosis werkelijkheid in de zich juist steeds meer tot kunst ontwikkelende film. Film werd weer meer reproductie van de werkelijkheid in plaats van product van een 'zuivere realiteit'. Th. Hoyer schreef in *Filmliga*: 'Lijkt een uitbouwen van de filmkunst over andere kunsten voorhands overbodig, momenteel werkt deze zelfs bepaald schadelijk en brengt zij positief verlies met zich mee: het film-rhythme door den dialoog vertraagd en verbrokken,

de plasticiteit door de taal teruggedrongen en ontkracht, de zwart-wit magie door het perspectief doorbroken, door de kleur ontluisderd.¹⁸⁵ In plaats van een overkoepelende kunstvorm leek film op deze manier meer het 'dak van een circus-tent'.

De tweede opvatting, die 'contrapuntisch geluid' accepteerde, werd vanaf 1929 voorzichtig door Pudovkin verwoord en sloot aan bij de esthetische criteria van de zwijgende film. ATLANTIC (1929) van Dupont illustreerde wat dat inhield. 'Het moment is gekomen, dat de sprekende film, die tot nu toe nog zweeg als het graf [...] zich aandient als een probleem, als een eerste orakel, dat indruk maakt en nu verklaard zal moeten worden', schreef Ter Braak naar aanleiding van deze film.¹⁸⁶

Rond 1930 veranderde de waardering voor de geluidsfilm. Niet iedereen stond meer geheel afwijzend tegenover de sprekende film. Luc. Willink bijvoorbeeld, was van mening dat de dialoog vooral voor de educatieve film een uitkomst zou kunnen zijn, maar hij achtte hem niet geschikt voor de dramatische speelfilm. Hij bevond zich hiermee op dezelfde lijn als de Franse cineaste Germaine Dulac, die ook de 'cinema pur' strikt gescheiden wilde zien van de gewone film. Het film-principe zou volgens haar gebroken worden door de dialoog. Deze opvattingen waren typisch voor de overgangstijd waarin men dacht nog keus te hebben, een tijd waarin zowel zwijgende als geluidsfilms werden geproduceerd. Ze raakten op de achtergrond toen in 1930 vrijwel alle studio's waren overgestapt op de productie van geluidsfilms en de bioscopen nauwelijks meer iets anders vertoonden.

De sprekende film: ontbinding van de film als kunst

De geluidsfilm bleef een hybride; hij compliceerde de verhouding tussen beschouwer en filmmaker. In plaats van een tête-à-tête tussen cineast (de schepper), en de beschouwer (de herschepper), werd deze een drie- of meerhoeksverhouding met de componist of scenarioschrijver en nog andere mede-scheppers. De esthetische beschouwer Ter Braak had echter een individuele persoonlijkheid nodig, wiens creatie hij als beschouwer doorgrondde. Voordien behoorde geluid niet onlosmakelijk tot het domein van de film, met de komst van de geluidsfilm echter, moest de criticus naast het visuele ook het auditieve element bij zijn oordeel over film betrekken. Voor de theoretische esthetische uitgangspunten van Ter Braak, Hoyer en De Roos betekende de geluidsfilm een dilemma dat behalve de positie van de cineast ook die van de filmcriticus problematisch maakte.

In ATLANTIC (1930, Dupont) bespeurde Ter Braak voor het eerst een eenheid van conceptie, een synthese. Hij roemde de montage die begeleid werd door een 'bloemlezing van geluiden', maar door de dialoog vond hij de film meer lijken op een opera dan op een film: 'compromis-tooneel met compromis-film'. ATLANTIC was desondanks de eerste geluidsfilm die de intellectuele critici overtuigde van de mogelijkheden van geluidsfilm-als-kunst. Het was overigens een Amerikaanse film, gemaakt door een Duitser, die in drie verschillende versies, steeds met een anderstalige cast, werd opgenomen.

De filmcritici zagen in eerste instantie niet dat een geluidsfilm voor de eenheid van het geheel ook voordelen had: zij rouwden om het verlies van de eenheid in het kunstwerk gecreëerd door een individu. Dat de geluidsfilm als een grotere eenheid kon worden ervaren dan een zwijgende film, kwam bij hen nog niet op.¹⁸⁷

Muzikale begeleiding werd immers niet langer overgelaten aan lokale bioscopen, maar kon in een studio geheel naar de bedoeling van de filmmakers geproduceerd worden. De opvatting van G.A. Klinkenberg, dat de cineast niet langer afhankelijk zou zijn van de 'soms zeer twijfelachtigen smaak van den dirigent van het "orkest"' vormde nog een uitzondering.¹⁸⁸ De geluidsfilm gaf de producent juist meer controle over de vertoning van een film.

Naast deze intrinsieke factoren, speelden ook extrinsieke factoren een rol in de ontvangst. De sprekende film werd ontwikkeld in de Amerikaanse Vitagraph-studio's en er werd grootscheeps in geïnvesteerd door Warner Brothers. De geluidsfilm werd daarom ontvangen als een typisch Amerikaans produkt en door sommigen werd de komst ervan beschouwd als een Amerikaanse coup om de greep op de wereldfilmmarkt te verstevigen. Dat het Amerikaanse marktaandeel ten gevolge van de introductie van de geluidsfilm in de Nederlandse bioscopen aanvankelijk afnam vanwege het taalprobleem, weerhield de critici er niet van het tegendeel te beweren. Traditiegetrouw werden de Amerikaanse geluidsfilms vanwege hun herkomst afgewezen; ze bleven onbesproken in *Filmliga* en gaven opnieuw aanleiding om Amerikaans amusement af te zetten tegen Europese kunst. In de ogen van de critici smoorde de geluidsfilm de ontwikkeling van de film als kunst in de kiem. Zijn komst verstoorde hun verwachtingen voor de toekomst.

Crisis in de filmkritiek

De toekomst zag er somber uit voor de zwijgende filmkunst, die de Filmliga had verdedigd. De Filmliga, die door de golf van succesvolle Russische films was opgetild en gezag genoot inzake filmkritiek, was in 1931 over haar hoogtepunt heen. De Sovjet-film was passé, het contrapunt achterhaald, de avant-garde filmde vrijwel niet meer en met de geluidsfilm kon men niet overweg. Voor individuele kunstenaars was de geluidsfilm veel minder aantrekkelijk dan de zwijgende film, er was meer en ander technisch vernuft voor nodig en bovendien was hij vreselijk kostbaar. Alleen al daarom bleven de Nederlandse cineasten overwegend zwijgende films maken.¹⁸⁹ Het einde van de internationale avant-gardefilmproductie is echter niet alleen aan de komst van de geluidsfilm te wijten: deze was al doodgebloed vóór de geluidsfilm op het toneel verscheen. De Filmliga had in haar matineeën vaak films vertoond die al enige jaren oud waren en was in de vier jaar van haar bestaan door de voorraad heen geraakt. De geluidsfilm heeft echter wel, zoals Dibbets terecht constateert, een eventuele wederopstanding van de avant-garde verhinderd. Dientengevolge was ook de filmkritiek, gericht als ze was op de film als kunst, vanaf het najaar van 1929 in een crisis beland, zoals Luc. Willink schreef in het *Haagsch Maandblad*.¹⁹⁰ Sluiks werd er door sommige critici gekeken naar Amerika en met weemoed werd Ter Braaks bundel, *Cinema Militans*, besproken.¹⁹¹ De nieuwe kunst waarover in die bundel werd getheoretiseerd, was wel in heel korte tijd voltooid verleden tijd geworden.

Dibbets schrijft dat de geluidsfilm uiteindelijk geen breuk heeft veroorzaakt in de opvattingen over film: 'Het begrippenapparaat bleef vrijwel hetzelfde en de esthetische voorkeur ging onverminderd uit naar de expressieve camera- en montagestijl die al in de periode van de zwijgende film een hoogtepunt had

bereikt'.¹⁹² Dat is juist voor zover het om de voorkeur gaat van een bepaalde groep critici, maar er ontstonden mijns inziens daarnaast ook nieuwe ideeën over film. Het duurde echter enige tijd voor ze geformuleerd werden en bovendien waren de meeste critici wat voorzichtiger geworden met uitspraken over de film van de toekomst. Wat deze nieuwe opvattingen inhielden, zal in het volgende hoofdstuk uitgebreid aan de orde komen. Hier volsta ik met de constatering dat de filmkritiek veel breder werd dan in de periode vóór de geluidsfilm. In het verleden veronachtzaamde genres telden voortaan mee. Werden in de zwijgende filmkunst thrillers, detectives en westerns alleen al vanwege hun genre door de critici uitgesloten als filmkunst, na de komst van de geluidsfilm werden zij wel geaccepteerd. Deze verschuiving hing samen met de grootste verandering, namelijk: de acceptatie van Amerikaanse films. Het contrast Europa-Amerika bleef wel gehandhaafd, maar was niet meer automatisch synoniem met de tegenstelling kunst-Kitsch. Een opmerkelijk gevolg van deze mentaliteitsverandering was dat de filmcritici steeds minder over 'filmkunst' schreven en steeds meer over 'film'. De vraag of film kunst was werd nog maar zelden expliciet gesteld.

De introductie van de geluidsfilm had dus een enorme uitbreiding van het door de filmkritiek bestreken terrein tot gevolg. Niet alleen werd het geluid onderdeel van de film en dus van de filmkritiek, ook werd serieuze behandeling van een scala aan nieuwe genres en Amerikaanse films onderdeel van de filmkritiek. Daardoor ontstond een filmkritiek die meer met het werkelijke filmaanbod correponderde, maar tegelijk groeide de afstand tot de kunstkritiek. In de periode van de zwijgende film nam de filmkritiek slechts een klein percentage van de Europese film serieus en beschouwde dat veel meer in relatie tot andere kunsten. Anders dan Dibbets, ben ik van mening dat er wel degelijk verandering is opgetreden in de filmkritiek, al gold dat niet voor alle critici.

De filmcritici hadden overigens weinig keus als zij hun beroep, want dat was het inmiddels wel geworden, wilden blijven uitoefenen. Vanaf het begin van de jaren dertig waren er vrijwel alleen nog maar geluidsfilms en er zat voor hen niet veel anders op dan op de ontwikkelingen te reageren. Enkele verdedigers van de zwijgende film als kunst lieten zich echter tot ver in de jaren dertig spijtig uit over de wending en de strengsten onder hen, onder wie Menno ter Braak, trokken zich terug uit de filmkritiek. Voor de absolute filmkunst zoals hij zich die had voorgesteld, was geen ruimte meer. De nieuwe kunstvorm waar hij zich voor had ingezet bestond niet meer. De voornaamste reden dat Ter Braak de filmkritiek voor gezien hield had echter niets met film van doen. In 1930 ontmoette hij een zielsverwant in Eddy du Perron en stapte hij over naar de literatuurkritiek. Du Perron vond film heel aardig amusement, waar je vooral van moest genieten zonder je er al te druk over te maken. In het volgende hoofdstuk zal ik nog terugkomen op de inhoudelijke beweegredenen van Ter Braak om de filmkritiek te verlaten.

Internationale context

In de tweede helft van de jaren twintig was de belangstelling voor film als kunst overall in Europa manifest. Zoals Abel schrijft, was het de periode van de grote debatten over film als kunst binnen de internationale avant-garde.¹⁹³ In de grote steden bestonden filmbladen en vergelijkbare verenigingen als de Filmliga, die elkaar op de hoogte hielden van hun activiteiten door persoonlijk contact, via

lezingen of door de uitwisseling van films. In 1929 troffen belangrijke filmmakers van de avant-garde, onder wie Walter Ruttmann, Alberto Cavalcanti en Sergei Eisenstein, elkaar in het Zwitserse La Sarraz. Nederland werd vertegenwoordigd door Mannus Franken. Ook filmcritici zoals Léon Moussinac, Béla Balasz en Ivor Montagu waren present. Door vertegenwoordigers uit verschillende landen werd verslag uitgebracht over de situatie van de onafhankelijke filmkunst. Volgens de rapporten bleek deze verre van rooskleurig in Frankrijk, Duitsland, Oostenrijk en Japan. Geplaagd door geldgebrek, tegenwerking van de filmindustrie en het bioscoopbedrijf, censuur en invoerrechten hield men zich tenaauwerd staande. Beter ging het in Amerika, Zwitserland en Engeland en ook in Nederland waar de gunstige situatie vooral verklaard werd door het ontbreken van een bloeiend filmbedrijf: 'Geen contingentement, geen onbillijke censuur, geen filmindustrie, geen filmpers, die afhankelijk was van het filmbedrijf, maar een vereeniging, die wat organisatie en ledental betrof, verre uitging boven alle andere landen.'¹⁹⁴

Overall besteedden de schrijvers over film als kunst uit het internationale alternatieve circuit van filmclubs en filmliga's, weinig aandacht aan het commerciële filmaanbod in de bioscoop dat zij als de grootste bedreiging voor de onafhankelijke film beschouwden. Zij theoretiseerden liever over een onafhankelijke filmkunst van de toekomst en concentreerden zich op een handjevol kunstfilms dat naar die toekomst verwees. In La Sarraz werden s'avonds films vertoond, waaronder *DE BRUG* (Ivens), *JARDIN DU LUXEMBOURG* (Franken) en *UN CHIEN ANDALOU* (Bunuel). Over wat een onafhankelijke film was bestond overigens geen overeenstemming binnen de internationale avant-garde. Abstract of niet, gemaakt met steun van de commercie of juist niet: daarover discussiëerde men in La Sarraz. Men kwam echter niet verder dan de vage definitie: 'Le cinéma indépendant doit être comme les accidents de chemins de fer- c'est à dire, qu'ils ne s'expliquent pas, mais qu'ils se sentent'.¹⁹⁵

In Frankrijk waren filmmakers uit de avant-garde tevens criticus, maar in Duitsland bestond een invloedrijke intellectuele filmkritiek die niet alleen principieel los stond van de commerciële filmindustrie, maar ook van de filmkunst van de avant-garde. In tegenstelling tot Frankrijk, bestond in Duitsland een scherpe scheiding tussen de opvattingen van avant-gardefilmsers zoals Walter Ruttmann en Hans Richter en die van de belangrijkste filmcritici en theoretici Siegfried Kracauer, Béla Balasz en Rudolf Arnheim.¹⁹⁶ Dat nam niet weg dat zij één blok vormden tegen de filmpers in dienst van de filmindustrie, vanaf 1929 grotendeels in handen van het rechtse Hugenbergimperium.

De ideeën van de Duitse avant-gardefilmsers waren volgens Hake radicaal filmspecifiek. Moholy-Nagy bijvoorbeeld, was van mening dat alle referenties aan de schilderkunst en het toneel in de filmkunst vermeden moesten worden. Jordaans reeds geciteerde opmerking over de zuivering die de Sovjet-film in de filmkunst had bewerkstelligd, getuigt van een verwant standpunt. Voor Ruttmann betekende film beeldende kunst in tijd, 'temporal painting', die ontstond in de vorm, ontwikkeld uit de eisen die materiaal en techniek stelden. Mechanische reproductie van de werkelijkheid was geen kunst. Film verbeeldde een nieuwe wereld, vrij van werkelijke tijd en ruimte, een virtuele werkelijkheid. Deze filmopvatting komt sterk overeen met die van Hans Richter en Theo van Doesburg, een paar jaar eerder gepubliceerd in *De Stijl*.

De opvattingen van Kracauer, Balasz en Arnheim waren daarentegen veel meer maatschappelijk gegrondvest dan gericht op de theoretische grondslag van de filmkunst. Het grootste verschil tussen hen en de toonaangevende Nederlandse critici was dat zij de abstracte film afwezen als elitair en veel waardering hadden voor de Amerikaanse films, vooral die van Griffith en Lubitch. Hun ideeën over film hadden een politiek-ideologisch kader, waarin over de nieuwe mens in een nieuw tijdsgewricht werd getheoretiseerd. Béla Balasz bijvoorbeeld, vond film meer een object voor sociologisch dan voor kunsthistorisch onderzoek. Het ondergaan van een film vond hij bij uitstek een zintuigelijke ervaring die kritisch onderzocht moest worden. Deze opvatting druiste in tegen Ter Braaks esthetische opvatting van filmkritiek als 'rationalisatie in tweede instantie'. Balasz beschouwde de cinema echter als anti-intellectuele moderne folklore, in Nederland te vergelijken met het standpunt van Max de Haas in *De Rolprent*. Ter Braaks houding leek meer op die van Robert Musil, die het opnam voor de pure esthetische ontroering, door Balasz afgewezen als 'bourgeois' subjectivisme en 'essentialisme'.¹⁹⁷ Ook Kracauer vergeleek film niet met andere kunsten. Film had volgens hem een culturele revolutie veroorzaakt in het tijdperk van de 'Modernität'. In plaats van een cultuur die bepaald werd door de hoge kunsten zag hij een geïndustrialiseerde maatschappij waarin een oppervlakkige massacultuur van amusement, verstrooiing, de toon aangaf. Als zodanig benaderde hij film ook. Het had geen zin, zoals Ter Braak wilde, om hem als nieuwe kunst bij de andere kunsten in te lijven. De Duitse kunstfilms gingen van dezelfde misvatting uit en Kracauer vond de films van Lang en Murnau bij uitstek slechte films: ze waren veel te pompeus en teveel kunst in de ouderwetse zin van het woord. Alleen Pabst vond hij belangwekkend. Amerikaanse comedies en de Sovjet-films *POTEMKIN* en *DE MAN MET DE CAMERA* gaven hem een veel modernere ervaring.

Rudolf Arnheim was minder politiek geëngageerd dan Balasz en Kracauer, en meer geïnteresseerd in de universele wetten van de menselijke waarneming met betrekking tot het specifiek filmische dan in de films die als kunst werden gepropageerd. Niet in de pretentieuze films van de UFA ontdekte hij kunst, maar in genres zoals de detective en de slapstick. Over zijn kritieken in *Die Weltbühne*, waar hij vanaf 1928 redacteur cultuur was, schrijft Hake: 'They aim at an understanding of film that, instead of reinstating the divisions between high and low, supports its artistic aspirations.'¹⁹⁸ Daarmee nam hij een positie in tegenover Hans Richter en Menno ter Braak, die juist in de film van de avant-garde de kunst van de toekomst zagen. Dat nam niet weg dat Arnheim zelden waardering kon opbrengen voor de films die hij in de bioscoop zag. Integendeel, net als Ter Braak en Jordaan was hij van mening dat er nog veel te verbeteren viel, waarbij de filmcriticus door het steeds opnieuw herijken van zijn criteria, een stimulerende rol zou moeten spelen. Arnheim pleitte voor een persoonlijke visie van een cineast: filmkunst zou alleen door een creatief individu tot stand kunnen komen en niet door theorieën of een wereldbeschouwing. Net als Ter Braak vond hij de film geen gemeenschapskunst. Hij maakte een belangrijk onderscheid tussen kunst- en amusementswaarde, maar onttrok zich aan de gangbare meningen daarover.

Ten aanzien van de Sovjet-films vallen veel overeenkomsten op tussen de Nederlandse filmkritiek en de Duitse. Hoewel *POTEMKIN* negatief was ontvangen door de conservatieve filmpers die bij voorkeur Duitse films propageerde, werd net als in Nederland in het algemeen het artistieke in plaats van het politieke van

de Sovjet-films benadrukt. In Berlijn, van waaruit de Sovjet-films hun victorie waren begonnen, heerste, zoals gezegd, een ware Russenrage.¹⁹⁹ Net als in Nederland werden deze films zeer enthousiast ontvangen in de gewone bioscopen, en werden ze vrijwel meteen klassiek, hetgeen betekent dat zij in de jaren die op de première volgden keer op keer te zien waren. Die rage was van een nog veel grotere omvang dan die in Nederland. *STAKING* (1924) van Eisenstein was een succes geweest in de gewone bioscoop, terwijl hij in Nederland alleen bij de Filmliga werd vertoond. *STORM OVER AZIË* van Pudovkin werd vijftig keer achtereen uitverkocht in het deftige Marmorhaus en was door meer dan tweehonderd Berlijnse bioscopen besproken in 1929. Deze mededeling werd door de Nederlandse importeur FIM-film breed uitgemeten in zijn advertentie voor de exploitanten.²⁰⁰ Dziga Wertov was in 1929 al op tournee in Duitsland met *DE MAN MET DE CAMERA* terwijl hij pas in 1931 bij de Rotterdamse Filmliga te gast was.²⁰¹

De filmkunst uit de Sovjet-Unie werd door dogmatisch linkse filmcritici, vergelijkbaar met die van *De Tribune* in Nederland, gezien als een wapen tegen de reactionaire kunst enerzijds en de commerciële Amerikaanse amusementsfilm anderzijds. Net als in Nederland bestond een felle anti-Amerikaanse stemming. De linkse filmclubs gingen het in de eerste plaats om de politieke opvoeding van hun leden, niet zoals bij de Filmliga om de filmkunst. Een a-politieke vereniging als de Filmliga die Sovjet-films om de kunst vertoonde, bestond in Duitsland niet evenmin als in Engeland.

Vergeleken met de Duitse ontvangst, was de Franse, zoals de bronnenpublicatie van Abel laat zien, heel verschillend van die in Nederland. De Sovjet-films waren verboden in de gewone bioscoop; ze waren soms alleen te zien in het besloten circuit van filmclubs. Bovendien werden deze films zelden los beschouwd van hun ideologische strekking, omdat er vooral over geschreven werd door linkse schrijvers zoals Léon Moussinac. De Franse filmpers bleef overigens sterk gericht op de Franse filmproductie. In de tijd dat de Sovjet-films in Berlijn en Nederland furore maakten, stonden de Franse filmrubrieken vol van *NAPOLÉON* van Abel Gance. *NAPOLÉON* had ongeveer dezelfde katalyserende werking in Frankrijk als *POTEMKIN* in Nederland. Opvallend is dat naar aanleiding van *NAPOLÉON* in de pers dezelfde technische hoogstandjes besproken werden op het gebied van montage, double exposure en massaregie, die door Gance en Volkoff echter anders waren uitgewerkt dan door Eisenstein en Pudovkin. In Nederland werd *NAPOLÉON* door Elizabeth de Roos vergeleken met *POTEMKIN*, doch minder geslaagd bevonden. De Franse pers daarentegen, vergeleek *NAPOLÉON* met de Amerikaanse film, die zij als belangrijkste rivaal van de Franse film beschouwde, en die vanuit het cinema-specifieke perspectief met veel respect werd bejegend. *POTEMKIN* en *MOEDER* werden bijvoorbeeld in verband gebracht met Amerikaanse films zoals Griffith's *BROKEN BLOSSOMS* en de westerns van Thomas Ince. Dat was in Nederland ondenkbaar, alleen al vanwege het feit dat de meeste critici deze films niet kenden; zij waren nog niet in film geïnteresseerd toen deze in het begin van de jaren twintig in de Nederlandse bioscopen te zien waren.

De komst van de geluidsfilm verstoorde, zoals gezegd, veel toekomstverwachtingen ten aanzien van de zwijgende film als visuele kunst. Vooral conservatieve filmcritici zagen na verloop van tijd echter in de geluidsfilm kansen voor een opleving van een nationale filmindustrie. De verdedigers van de zwijgende film

als kunst hadden geen antwoord op deze onverwachte ontwikkeling. Opmerkelijk is dat ook de filmgeschiedschrijving weinig aandacht heeft besteed aan de gevolgen van de geluidsfilm voor de opvattingen over film als kunst. Het is alsof veel historici, evenals veel critici destijds, door de geluidsfilm hun belangstelling verloren in het thema film als kunst in de filmkritiek.

Franse critici reageerden in eerste instantie furieus op de komst van de geluidsfilm: 'l'avant-garde est mort' schreef Moussinac. De geluidsfilm werd gezien als regressie, een terugkeer naar film als gefotografeerd en ingeblikt toneel en dat was nu juist waar de propagandisten van het eerste uur voor de film als onafhankelijke kunst zich tegen hadden afgezet. De verminderde belangstelling voor de film als kunst was af te lezen aan verscheidene veranderingen. De onafhankelijke filmbladen zoals *Cinéa Ciné* verschenen minder frequent. Zij bleven de theorie van de zwijgende filmkunst trouw en beheerden haar artistieke erfenis. Net als in Nederland trokken in Frankrijk en Duitsland verschillende belangrijke critici zich terug. De geluidsfilm werd in de Duitse kritiek echter een minder grote bedreiging voor de film als kunst gevonden dan in de Franse, omdat film als autonome kunst een minder hoge prioriteit had. De drie reeds uitvoerig besproken critici Balázs, Kracauer en Arnheim bleven bijvoorbeeld publiceren. Balázs was eerst tegen de geluidsfilm maar hij was de eerste die zich liet overtuigen en hij ging daarin zelfs zover, dat hij dialogen accepteerde. In het begin van de jaren dertig was hij voornamelijk werkzaam als scenarioschrijver en filmmaker, aanvankelijk in Duitsland, vanaf 1933 in de Sovjet-Unie. Geluid moest in zijn visie niet als een toevoeging aan het beeld maar als een structureel element beschouwd worden. Daarom zag hij de geluidsfilm als een aparte kunst, naast die van de zwijgende film.

Kracauer zag de geluidsfilm daarentegen wel in het verlengde van de zwijgende film. Aan het voornaamste bezwaar, dat door synchroon geluid gefilmde tijd gelijk stond aan echte tijd, tilde hij niet zo zwaar. Film was altijd een constructie van de werkelijkheid, een constructie die door geluid weliswaar nog 'echter' werd, maar daarom nog niet niet de werkelijkheid reproduceerde. Dialogen maakten de film vaak wel een stuk sentimenteler, maar groter dan het artistieke vond hij het ideologische gevaar: woorden waren namelijk veel explicieter dan beelden.

Arnheim echter verdedigde, net als Vuillermoz in Frankrijk, de zwijgende film des te vuriger na de komst van de geluidsfilm, die hij beschouwde als een grote spelbreker. De dynamische zwijgende film, die net op zijn hoogtepunt was gekomen, was nog lang niet aan vervanging toe. Zwijgende film betekende voor hem de essentie van filmkunst. Volgens Arnheim bracht de geluidsfilm de film weer terug naar de esthetica van het theater en was het onmogelijk de montagetechnieken op de sprekende film over te brengen vanwege het verschil in perceptie van beeld en geluid. Hij was daarom ook geen voorstander van a-synchroon geluid dat in de Sovjet-filmtheorie bepleit werd, in tegenstelling tot veel Nederlandse critici of Béla Balasz. In zijn boek *Film als Kunst*, dat in 1932 verscheen, verdedigde Arnheim zijn zeer persoonlijke standpunt ten aanzien van de zwijgende film en de geluidsfilm. Het meest opmerkelijke verschil met de gangbare opvattingen was dat hij niet de montage uitriep tot basis van de filmkunst, maar, evenals Louis Delluc, de fotografische kwaliteit van het filmbeeld, het camerawerk waardoor de filmwerkelijkheid gecreëerd werd. Volgens zijn Gestalt-opvatting over per-

ceptie 'monteerde' en complementeerde namelijk iedereen als hij keek: daar was niets film-specifiek aan. Belangrijker voor de film als kunst was in hoeverre film afweek van de werkelijkheid door filmspecifiek te zijn, en dat kon alleen bereikt worden door een bezielde filmkunstenaar die de artistieke controle in handen had. 'Not life as it is, but film as it can be', vat Hake zijn standpunt samen.²⁰² Ter Braak zou zich goed hebben kunnen vinden in veel van Arnheims ideeën, maar toen *Film als Kunst* uitkwam had hij zijn belangstelling in film als kunst al verloren.

Conclusie

Tijdens het seizoen 1926/1927 kwamen uit drie Europese landen films in de Nederlandse bioscopen die de geschiedenis in zouden gaan als klassieke meesterwerken: uit Frankrijk *NAPOLÉON* van Abel Gance, uit de Duitse studio's van de UFA *METROPOLIS* van Fritz Lang en uit de Sovjet-Unie *PANTSERKRUISER POTEMKIN* van Sergei Eisenstein en *MOEDER* van Vsevolod Pudovkin. Het bewijs dat filmkunst bestond was in Nederland vooral door de laatstgenoemde films voor iedereen onomstotelijk geleverd. Zowel de nieuwe critici als het bioscoopbedrijf konden tevreden zijn, want behalve artistiek verantwoord waren deze films ook commercieel succesvol. Dit betekende echter niet dat er voortaan overeenstemming bestond over film als kunst. De Sovjet-films en de perikelen waarmee ze waren omgeven, confronteerden alle betrokkenen met problemen van politieke aard. De artistieke waarde woog voor de Nederlandse filmcritici echter zwaarder dan de ideologische.

De keuringscommissies, die de taak hadden om een film te keuren op grond van mogelijke bedreiging voor de goede zeden of openbare orde, werden danig op de proef gesteld. Kunst keurde men niet zo makkelijk af als amusement. De nieuwe critici namen het op voor de kunst en bewezen daarmee, niettegenstaande het feit dat zij zich regelmatig tegenstanders van de bioscoop verklaarden, het bioscoopbedrijf een grote dienst. In de strijd om het vertonen van Sovjet-films hadden bioscoopbedrijf en film liefhebbers een gemeenschappelijk belang, maar tegengestelde doelen. In de geschiedschrijving is de indruk ontstaan dat het bioscoopbedrijf en de Filmliga elkaar alleen bestreden, maar in deze strijd vulde de Filmliga het bioscoopaanbod aan en deden de bioscopen hun best om betere films te vertonen.²⁰³ De vertoning van de bekendste Sovjet-films was niet te danken aan de Filmliga, maar aan de bioscopen. De Filmliga vertoonde Franse en Duitse experimenten, die niet in de bioscoop te zien waren en daarnaast een handvol Sovjet-films die zij zelf kon bemachtigen. Zwijgende films kwamen na de overstap naar de geluidsfilm niet meer in de bioscoop. De Nederlandsche Filmliga ging echter vanaf 1931 door met het vertonen van Sovjet-films, terwijl het grote publiek liever naar Amerikaanse 'talkies' ging. De Nederlandsche Filmliga onder Rotterdams hoofdbestuur kon zich er derhalve terecht op laten voorstaan klassieke meesterwerken als *DE MAN MET DE CAMERA* en *AARDE* te hebben geïntroduceerd.

In de filmgeschiedschrijving wordt de Sovjet-films een plaats toegeschreven in het alternatieve circuit, als cinematografische kunstwerken die destijds alleen door een handjevol 'zieners' zouden zijn opgemerkt. Deze opvatting gaat op voor Frankrijk en Engeland maar niet voor Nederland. De films van Eisenstein en

Pudovkin waren de commerciële toppers van de seizoenen 1926/1927 en 1927/1928. Het was eerder zo dat het alternatieve circuit deelde in het succes van de films in de bioscoop. Het gaat wellicht te ver om te stellen dat de Nederlandsche Filmliga, het blad *Filmliga* en de rubriek filmkunst in de *Nieuwe Rotterdamse Courant*, immers veruit de belangrijkste podia voor filmkunst, kritiek en theorie, hun bestaan te danken hebben aan de Sovjet-films, maar het is niet teveel gezegd dat die films in belangrijke mate hebben bijgedragen aan hun ontstaan en succes. Onder het motto 'film is kunst' bevochten intellectuele critici in de jaren twintig een plaatsje op een terrein dat zij tot hun schrik te lang veronachtzaamd hadden, namelijk dat van de film: een nieuwe uitingsvorm die ongemeen populair was geworden, en die volgens de Weimar-filosofen Siegfried Kracauer en Walter Benjamin de wereld blijvend had veranderd. Dit was allemaal gebeurd zonder een noemenswaardige bijdrage van Nederland.

De intellectuele critici, onder wie Menno ter Braak, de vurigste Nederlandse pleitbezorger en theoreticus van de film als kunst, waren thuis in de wereld van kunst en literatuur en isoleerden enkele films als kunst in hun filmkritiek. Het esthetisch standpunt van de beschouwer vormde van deze kritiek het uitgangspunt. Hoewel de Franse filmtheorie van Louis Delluc tegelijkertijd werd geïntroduceerd door Mannus Franken, werd deze na 1927 overschaduwd door de theorie van de Sovjet-film. De uitgesproken filmprincipes van Eisenstein en Pudovkin, die hun theorie met grote overtuiging in praktijk brachten, bepaalden voortaan de Nederlandse filmkritiek. Visueel ritme door montage was zo'n meetlat waarlangs de Nederlandse critici de filmkunst legden: ter wille van de film maar ook ter wille van de kunst, opdat het belang en de status van de andere kunsten niet weggedrukt werden door die van de film en het amusement.

De Sovjet-film had de critici de gelegenheid geboden modern te zijn zonder de voorstellingsloze beeldende kunst van de internationale avant-garde te hoeven accepteren. De Sovjet-film 'abstract' noemen, pleitte hen bovendien vrij van de onderschrijving van de communistische ideologie en maakte het hen mogelijk een romantische kunstopvatting te handhaven waarbinnen kunst een hoger doel dient. Met het specifieke doel van de Sovjet-film hoefde men het niet eens te zijn om de wijze waarop het werd verbeeld te kunnen waarderen. Deze argumentatie werkte blijkbaar voor film, terwijl in Nederland verder zeer wantrouwig naar de nieuwe Sovjet-Unie werd gekeken. Jonge katholieke critici zoals Van Domburg waardeerden de Sovjet-films om hun zeggingskracht, hoewel de communistische leer lijnrecht tegenover die van de katholieke kerk stond. Protestanten hielden zich daarentegen nog niet bezig met filmkritiek.

Door de film op deze wijze als kunst te beschouwen onderscheidde de belangrijkste Nederlandse critici zich in hoge mate van de belangrijkste in Duitsland publicerende critici Kracauer en Balasz, die kunst als een afgedankt fenomeen uit het verleden beschouwden en in film de nieuwe expressievorm van de moderne tijd zagen. Niet kunst maar verstrooiing en amusement zouden in de moderne tijd, dankzij de machtige massa, de cultuur van de nieuwe wereld gaan bepalen. In Nederland werden soortgelijke opvattingen wel incidenteel geuit door linkse schrijvers in *De Tribune* en *Filmliga* en door Max de Haas in *De Rolprent*, maar vergeleken bij de pleidooien voor de film als kunst om de kunst waren zij tamelijk marginaal. Hoewel Menno ter Braak net als Walter Benjamin in *i10* publiceerde en tijdens zijn verblijf in Berlijn misschien zelfs hetzelfde café frequenteerde, is in het

werk van Ter Braak geen invloed van Benjamins ideeën over het kunstwerk in de moderne tijd te bespeuren. De opvattingen van Ter Braak en veel van zijn collega's over filmkunst en filmkunstenaar en hun maatschappelijke functie, waren ouderwets esthetisch en elitair. Dat maakte zijn pleidooi voor film als autonome kunst, teneinde de esthetiek voor de toekomst te behouden dus voor continuïteit, zo typisch Nederlands. Het ging om een nieuwe kunst in een bestaande traditie van individuele esthetische ontroering, niet om een nieuwe wereld of een nieuwe mens. Ook de films die Russische emigranten in Parijs maakten werden bij de Filmliga vertoond. 'Burgerlijk' was in Nederland niet zo'n taboe als 'Bourgeois' in Duitsland. Individueel kunstgenot was geen schande.

Een verklaring voor deze conservatieve houding die evenwel openstond voor nieuwe vormen, ligt mogelijk in de geschiedenis. Nederland was in de tweede helft van de negentiende eeuw lang niet zo ingrijpend veranderd als Duitsland, Frankrijk of de Sovjet-Unie: een grootschalige industriële revolutie, de Eerste Wereldoorlog, de Oktoberrevolutie waren aan ons land voorbij gegaan. De kunst zat nog hoog te paard en de verstrekkende gevolgen van de voortschrijdende technologie werden niet in hun volle omvang ervaren. Het democratische meerpartijstelsel bleek ook na invoering van de algemene verkiezingen een stabiele staatsvorm en het verzuilde Nederland dreigde niet zo gauw te 'versovjetten', zoals een van de politici het uitdrukte. De Sovjet-film werd beschouwd als een exotische sensatie evenals het Russische exil-toneel van Charof en de dans van Anna Pavlova. Mooi, maar kunst dus ongevaarlijk. Films uit de Sovjet-Unie hadden groot succes maar veroorzaakten in het over het algemeen anti-communistische Nederland geen revolutie, zoals ook de Nederlandse communisten teleurgesteld moesten constateren. Ze werden daarentegen beoordeeld als romantische kunstwerken die waren ontstaan uit de creatieve geest van de cineast.

Dat MOEDER verboden werd, gaf de film zelfs iets exclusiefs, iets spannends en vormde daarom de aanleiding tot de oprichting van de Nederlandsche Filmliga. In 1931 hielden de Amsterdamse oprichters van de Filmliga het na vier seizoenen echter voor gezien. Zij had de serieuze filmkritiek beduidend veranderd en uitgebreid: er bestond een tijdschrift voor filmkunst en rubrieken filmkunst in toonaangevende dagbladen waren ook opgericht. Daarnaast was er een avant-garde-filmtheater en zelfs een Nederlandse avant-gardefilm ontstaan. Het afscheid van de zwijgende film viel min of meer samen met een afscheid van de Sovjet-film. Nederlandse critici hadden in tegenstelling tot hun collega's in Frankrijk een eenzijdige voorkeur voor de principes van die film en enkelen haakten teleurgesteld af. De intellectuele filmcritici moesten erkennen dat filmkunst niet zo eenvoudig was onder te brengen in een categorie naast andere kunstvormen en dat de grillige film- en bioscooppraktijk zich niets aantrok van hun kritiek. Wat zij ook schreven, de filmgeschiedenis volgde haar eigen weg. Dit was niet de weg naar een filmkunst zoals die hen ooit voor ogen had gestaan.

De internationale avant-garde van de onafhankelijke film splitste zich na de komst van de geluidsfilm op. Cineasten zoals Joris Ivens en Hans Richter maakten films die getuigden van grote bewondering voor de ideeën en de filmtaal van de Sovjet-film. Eisenstein probeerde zijn geluk in Hollywood. Abel Gance, René Clair en Luis Buñuel integreerden hun ideeën in langere geluidsfilms, terwijl Man Ray en Fernand Léger verder gingen als beeldend kunstenaar. Dibbets heeft geconstateerd dat het sterfproces van de avant-garde niet zozeer het gevolg was

van de geluidsfilm, maar door zijn komst niet meer te keren was.

De ware revolutie in de geschiedenis van de film werd veroorzaakt door de geluidsfilm. Heel Europa werd door de introductie van de geluidsfilm opnieuw geconfronteerd met de commerciële macht van Hollywood, maar de klap kwam in de Nederlandse filmkritiek extra hard aan. De geluidsfilm legde de productie van zwijgende film na verloop van tijd geheel stil. Daarmee verloor de filmkritiek die haar esthetische criteria naar aanleiding van de zwijgende film had geformuleerd haar bestaansrecht. De critici hadden de keus: volgen of ophouden. Na 1932 nam de belangstelling voor de film als kunst gestaag af. De voortrekkersrol van de Filmliga, die in het kielzog van het commerciële succes van de Sovjet-films tot stand kon komen, werd waar het programmering betrof door het bioscoopbedrijf overgenomen, zoals blijkt uit de oprichting van De Uitkijk en Studio 32 van Tuschinski in Rotterdam.

Kunst en geluid: filmkritiek in crisistijd, 1931-1940

De overgang van zwijgende film naar geluidsfilm in de bioscopen liep parallel met de grote economische crisis. Hoewel er geen oorzakelijk verband bestaat tussen de introductie van de nieuwe techniek in 1927 en de Wallstreet-crash op Zwarte Donderdag in 1929, is de geluidsfilm door de crisis tot enige norm voor bioscoopfilms verheven. Na de hoge investeringen in de benodigde apparatuur, gedaan in een tijd toen er nog geld was, bleek de geluidsfilm de exploitatie van een bioscoop goedkoper te maken. Een toekomst waarin de zwijgende filmkunst naast de geluidsfilm zou kunnen voortbestaan, zoals Germaine Dulac en Luc. Willink voorspelden, werd niet verwezenlijkt. In plaats daarvan verving de geluidsfilm in snel tempo de zwijgende film. In Nederland waren volgens Dibbets tussen 1929 en 1932 de bioscopen sneller voorzien van geluidsapparatuur dan in andere landen. Orkesten waren daardoor overbodig en werden voortaan evenals de 'levende' pauzenummers als een toegevoegde luxe beschouwd; ze bleven alleen in een klein aantal bioscopen gehandhaafd.

Tijdens de crisisjaren voerden de Europese landen een isolationistische en nationalistische politiek. In Nederland drong de crisis na 1931 door in alle gedeeltes van de bevolking. Het kabinet Colijn koos voor een beleid dat was gericht op aanpassing door bezuiniging, waardoor iedereen, maar vooral de economisch zwakke bevolkingsgroep, getroffen werd. Grote werkeloosheid en een verscherpte ordehandhaving veroorzaakten een verharde samenleving. Links was niet meer 'salonfähig' zoals in de jaren twintig het geval was.

Ook het Nederlandse filmklimaat was danig verzakelijkt en geprofessionaliseerd in vergelijking met de jaren twintig. Kathinka Dittrich heeft in *Achter het Doek* aangetoond dat dankzij de aanwezigheid van vakbekwame emigranten, die de Duitse studio's onder het Hitlerregime verlieten, vanaf 1934 een Nederlandse filmproductie op gang kwam in Duivendrecht en Wassenaar.¹ De Nederlandse Bioscoop Bond hield zich behalve met de controle op import, distributie en exploitatie, in deze periode tevens bezig met supervisie op de filmproductie. Door deze bloei van de Nederlandse filmindustrie steeg het maatschappelijk aanzien van de film bij de autoriteiten. De bioscoop werd geprezen om zijn rendement, als werkverschaffer en als veilige belegging. De bioscopen hadden, vergeleken met andere bedrijven, het minst te lijden onder de verslechterde omstandigheden. Het publiek bleef graag films zien. Midden in de crisis, eind 1935, werd de grootste bioscoop van Nederland geopend: het City-theater aan het Kleingartmanplantsoen in Amsterdam. Om het maatschappelijk belang van deze gebeurtenis te onderstrepen hielden twee ministers en de burgemeester van Amsterdam een toespraak.

Anders dan voor de film als kunst, werd voor film als amusement de commerciële basis geaccepteerd als een noodzakelijke voorwaarde. Deze consensus spreekt uit de reportages over het veertigjarig bestaan van de film in 1935. Film als kunst werd daarentegen beschouwd als een luxe die zonder commerciële of ideo-

logische basis in de gemeenschap niet zou kunnen bestaan. De abstracte avant-garde-experimenten uit de jaren twintig, die maar door weinigen begrepen werden, hoorden niet bij de film thuis. Film was tegelijkertijd echter als nooit tevoren een kunst onder andere kunsten. Hij volgde een ontwikkeling die zich tevens in de beeldende kunst en de literatuur aftekende, namelijk van abstract formalisme naar realisme, ook wel aangeduid met de term Nieuwe Zakelijkheid. In dit laatste hoofdstuk wordt aandacht besteed aan de gevolgen van deze ontwikkelingen voor de filmkritiek. Hoe de Nederlandse critici hun opvattingen over film als kunst in de crisisjaren hebben aangepast aan de geluidsfilm, staat daarin centraal. Deze veranderingen in de filmkritiek hielden zowel verband met de vervanging van zwijgende film door geluidsfilm, als met de bovengeschetste culturele situatie, een overgang die door Desfresne kort en krachtig werd verwoord in zijn constatering 'dat op het idealisme van de vorm nu dat van de inhoud volgde'.² Zoals Jordaan in 1933 in zijn eerste terugblik op de Filmliga opmerkte, was het cultureel-maatschappelijk klimaat bovendien danig 'verpolitiekt'.³

Een van de belangrijkste veranderingen als gevolg van de geluidsfilm voor de filmkritiek was, dat filmkunst en amusementsfilm niet meer zo eenvoudig tegenover elkaar waren te plaatsen. Het thema van de film als kunst om de kunst verdween steeds meer naar de achtergrond, de film in zijn verhouding tot de gemeenschap trad daarentegen op de voorgrond.⁴ Films werden steeds vaker beoordeeld op hun veronderstelde inhoudelijke of morele betekenis.

Twee richtingen domineerden de filmkritiek, de ene vertegenwoordigd door Jordaan en *Filmliga*, de andere door Van Domburg en *Filmfront*. De eerste volgde nauwgezet het filmaanbod en de veranderingen in de bioscoop en reageerde op de nieuwe ontwikkelingen met kritische analyses. De tweede probeerde, met het oog op een toekomstige katholieke gemeenschapskunst in navolging van de Sovjet-films, de esthetische idealen van de zwijgende filmkunst te handhaven. De Nederlandse speelfilm had bij beide richtingen een 'status aparte'. Daarvoor golden andere normen dan de strenge filmkritiek op buitenlandse films. In de tweede helft van de jaren dertig werden door een kleine groep rechtse filmcritici, die zich nauw verwant voelde met de Nederlandse cineasten en hun problemen, de avant-gardistische opvattingen over zwijgende film als kunst verbonden met die over een nationale gemeenschap. In zijn meest extreme vorm werd film als volkskunst geïntegreerd in fascistische of nationaal-socialistische kunstopvattingen.

Realisme en Nieuwe Zakelijkheid: menselijk in plaats van goddelijk

'Zakelijkheid' werd door de geluidsfilm in het bioscoopbedrijf meer dan ooit het parool. Ondanks alle mooie beloftes van de directies verdwenen de orkesten en variété-nummers uit de meeste bioscopen. Het bioscoopbezoek nam licht af tot 1935 maar daarna vertoonden de cijfers weer een stijgende lijn, al zouden de recettes niet meer die van 1929 en 1930 evenaren.⁵ Vergeleken bij andere bedrijven deed de bioscoop het uitzonderlijk goed. Door de filmvertoning met geluid, werd volgens veel critici een verhoogde graad van realisme bereikt die de kunst ver te boven ging. Oorlogsfilms zoals *ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT* (Lewis Milestone), *WESTFRONT 1918* (G.W.Pabst) en *NIEMANDSLAND* (Trivas) kregen veel aandacht. De komst van de geluidsfilm ging echter ook met enige aanpassings-

moeilijkheden gepaard. In het begin van de jaren dertig was het in Nederland bijvoorbeeld de gewoonte om Engelstalige films in het Duits nagesynchroniseerd te vertonen. Ondertiteling werd pas gewoonte vanaf 1933 en werd door velen als een terugkeer naar de tussentitel ervaren.⁶

Nieuwe regisseurs en sterren deden hun intrede terwijl de carrières van anderen beëindigd werden. Nieuwe genres verschenen eveneens. Piet Kloppers signaleerde in november 1932 negen genres die als gevolg van de geluidsfilm op de voorgrond waren getreden, 'gruwelfilms, muzikale comedies, huiselijke films, oorlogsfilms, society-drama's, luchtvaartfilms, bendefilms, achter-de-coulissenfilms, krantenfilms'.⁷ Deze speelfilms vielen uiteen in twee hoofdcategorieën. Bij luchthartige muziekfilms als de musical, revue, operette en dansfilm diende het verhaaltje voornamelijk als kapstok om zoveel mogelijk zang- dans- en variééacts aan op te hangen waardoor het theatrale benadrukt werd. In de tweede categorie werd een verhoogde graad van realisme nagestreefd, zoals in melodrama's waarin de menselijke tragiek in oorlog en crisis in de grote stad of in de huiselijke omgeving centraal stond. 'Backstage'-films, zoals de Golddiggers-films van Busby Berkely, kunnen als een mengvorm van beide worden beschouwd.

De korte Amerikaanse comedies en tekenfilms in het voorprogramma kregen door de dialogen en geluidseffecten een heel ander karakter. De zogenaamde 'talkcartoons' of 'screensongs' van Max Fleischer en Pat Sullivan (Felix the Cat) braken door met geluidsfilms, evenals Stan Laurel en Oliver Hardy. De 'zwijgende' helden daarentegen, die het vooral van hun acrobatiek en mimiek moesten hebben zoals Buster Keaton, Harold Lloyd en Charley Chaplin, kregen het moeilijk.

Daarnaast zorgden romantische Amerikaanse melodrama's zoals DISHONOURED, MOROCCO en SHANGHAI EXPRESS van Josef von Sternberg en Marlène Dietrich, die na het succes van de Duitse film DER BLAUE ENGEL naar Hollywood waren vertrokken, vlak na elkaar voor een waar offensief in de Nederlandse bioscopen. Dietrich viel op als sprekende en zingende ster. Zij werd gezien als de personificatie van de moderne vrouw en maakte vooral indruk op de critici door de uitgekende close-ups van haar gezicht tijdens langdurig zwijgen. De spaarzame gesproken zinnen kregen een geweldige impact door de stiltes eromheen. Met de sprekende film werden het stilstaande beeld en de langdurige stilte als spanningselementen geïntroduceerd. Greta Garbo's toppositie wankelde even door haar eerste sprekende optreden in ANNA CHRISTIE. Haar lage, hese 'Gimme a whiskey' was sommige bewonderaars rauw op het dak gevallen. Hoewel er een paar fans afvielen kreeg ze er een stoet nieuwe bij: Garbo bleek een mens!⁸ Deze observatie onthult de ingrijpendste verandering die de overgang van zwijgende film naar de geluidsfilm met zich meebracht. Zwijgende films werden het publiek voorheen gepresenteerd met levende muziek. Deze ingebouwde 'vervreemding' maakte persoonlijke identificatie van de toeschouwer met de gerepresenteerde wereld op het doek moeilijker dan in het geval van de geluidsfilm. In plaats van in visuele vormen, al dan niet geabstraheerd door belichting, cameravoering en montage, kreeg het verhaal nadrukkelijk gestalte in uitdrukkingen en handelingen van personages in woord en beeld. Nieuwe sterren zoals Spencer Tracy, Clark Gable, Gary Cooper, Joan Crawford, Jean Harlow, Silvia Sidney, Katherine Hepburne en Barbara Stanwyck mobiliseerden als mens de aandacht van het

publiek met hun blikken, hun beweeglijke gebaren, hun stemmen en indrukwekkend zwijgen. Door de dialogen werd men zich bewust van het belang van de scenarioschrijver. CRIME WITHOUT PASSION (1935 Ben Hecht/ McArthur) was een voorbeeld van een film die door scenarioschrijvers was geregisseerd. Door de gesproken dialogen werden de projecties onontkoombaar als menselijk ervaren in plaats van als droomvrouwen of hemelse verschijningen. Bovendien waren locaties zoals een straat, kantoor, nachtclub of keuken herkenbaar in realistische portretten van de zelfkant in genres als de detective, de thriller, de gangster- en gevangenisfilm. Vooral deze films werden 'nieuw-zakelijk' genoemd.

Naast de bekende regisseurs zoals Ernst Lubitch, (DESIGN FOR LIVING, 1935) King Vidor, (THE FOUNTAINHEAD) Fritz Lang (FURY, YOU ONLY LIVE ONCE, 1937) en G.W. Pabst, die de stap van zwijgende film naar geluidsfilm met succes hadden gezet, verschenen nieuwe die juist door hun opvatting van de geluidsfilm doorbraken: Michael Curtiz, Mervyn LeRoy (ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT, 1931), George Cukor (DINNER AT EIGHT, 1935) Alfred Hitchcock (THE MAN WHO KNEW TOO MUCH, 1935), Frank Capra, (IT HAPPENED ONE NIGHT, 1935) Howard Hawks, John Ford, Robert Siodmak (ABSCHIED) en Von Sternberg.

Vrolijke tegenhangers waren de Duitse operettefilms en Amerikaanse musical-films als de 'Golddiggers'-series. Mae West zorgde in haar eentje in 1934 met I AM NO ANGEL voor een kleine revolutie. Na 1935 kwamen ook de films met Shirley Temple en die van de Marx Brothers in de Nederlandse bioscopen. In 1939 was SNEEUWWITJE, de eerste avondvullende tekenfilm van Walt Disney, de sensatie van het seizoen.

Voor het eerst deed ook de Engelse speelfilm in Nederland uitdrukkelijk van zich spreken. THE PRIVATE LIFE OF HENRY VIII (1936, Alexander Korda) gold als een ontdekking. De critici waren eveneens enthousiast over de Franse films van Gréville, Clair, Duvivier en Carné. De genoemde speelfilms zouden voorheen niet direct met kunst in verband zijn gebracht, maar veel critici werden er door overtuigd van het bestaansrecht van de geluidsfilm, wanneer zij zich tenminste van het 'half-voltooid, in de steek gelaten bouwwerk'⁹ van de zwijgende filmkunst hadden kunnen afkeren.

De Nederlandse speelfilm

Cinetone in Duivendrecht en Filmstad in Wassenaar produceerden vanaf 1933 tot het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog 37 lange speelfilms.¹⁰ Naast de hoeveelheid buitenlandse films, waarvan er per jaar gemiddeld zo'n 450 in de Nederlandse bioscopen te zien waren, vielen de Nederlandse films in het niet. Dat nam niet weg dat er voor het eerst van een Nederlandse speelfilmindustrie gesproken kon worden. Kathinka Dittrich heeft in haar promotieonderzoek naar de productie van deze films de aandacht gevestigd op het aandeel van Duitse emigranten hierin.

Nederlandse avant-gardefilms zoals Joris Ivens, Mannus Franken, Willem Bon en Jan Teunissen hadden weliswaar bewezen in staat te zijn prachtige 'filmgedichten' te vervaardigen die ook in het buitenland hoge ogen hadden gegooid, de productie van Nederlandse speelfilms werd aan hen niet toevertrouwd. Na het fiasco van de eerste lange Nederlandse geluidsfilm WILLEM VAN ORANJE van Jan

Teunissen, waar in januari 1934 vol hoop en verwachting naar werd uitgekeken, was het vertrouwen van de producenten in de avant-garde niet groot. Met alle goede wil van de wereld kon men niet ontkennen dat deze film zeer schraal afstak tegen de rest van het filmaanbod. Ook het publiek moest er niets van hebben. Deze flop kwam wel op een uiterst ongelukkig moment. Een paar maanden later in maart 1934, probeerden zes cineasten, Mannus Franken, Jan Hin, Jan Koelinga, Dick Laan, J.C. Mol en Otto van Neijenhoff, in een Manifest in *Filmliga* de schade enigszins te herstellen en boden hun diensten aan om een Nederlandse speel-filmindustrie te helpen opbouwen. Zij stelden echter als voorwaarde dat er met hun verleden rekening werd gehouden: 'Er is in ons land te veel bereikt voor de goede (kleine) films dat wij dit zonder meer opzij kunnen zetten.'¹¹ In dat verleden hadden zij zich afgezet tegen de bioscoop en zich gemanifesteerd in de *Filmliga*.

De nieuwe Nederlandse filmproductie was echter grotendeels in handen van het bioscoopbedrijf. Bijna alle opdrachten, die in nauwe samenwerking met de NBB tot stand kwamen, gingen naar ervaren buitenlanders. Amusement was de bedoeling want film was veel te kostbaar voor artistieke experimenten, daarover liet de NBB geen misverstand bestaan. De crisis maakte de druiven extra zuur en enkele filmmakers en critici, die liever een nieuwe nationale filmkunst door de avant-gardefilmers zagen dan de frivole speelfilms die geproduceerd werden, reageerden uitermate rancuneus op deze ontwikkelingen.

Eigenlijk hadden de Nederlandse filmmakers en critici al lang hun hoop op een Nederlandse speelfilmproductie laten varen. De zeldzame kluchten van Theo Frenkel sr., Alex Benno en Adriënne Solser uit de jaren twintig bevestigden volgens de critici alleen maar dat een Nederlandse speelfilm niet mogelijk was. Zelfs Piet Kloppers, niet direct het prototype van een verdediger van de film als kunst, schreef in zijn boek *In het toverrijk der film*: '[...] de Nederlandsche speelfilm bestaat niet en heeft nooit bestaan'.¹² In de ogen van de filmcritici, opgegroeid met de idealen van de *Filmliga*, produceerden de Nederlandse studio's dan ook het meest verafschuwde soort amusements-film, de revue- en Jordaanfilm. DE JAN-TJES, BLEEKE BET, MALLE GEVALLEN, DE FAMILIE VAN MIJN VROUW, SUIKERFREULE, HET LEVEN IS NOG NIET ZO KWAAD, KERMISGASTEN, ORANJE HEIN, OP EEN AVOND IN MEI en AMSTERDAM BIJ NACHT, hadden één ding gemeen: ze waren net als hun voorgangers niet in een homogene filmtaal geconcipeerd maar het waren verfilmde revues, met dansjes en liedjes door beroemde variété-artiesten zoals Heintje Davids en Fien de la Mar, aaneengeregen door een dun verhaaltje. Het ging producenten als Rudolf Meyer er om een succesvolle commerciële filmproductie op touw te zetten. Met dat oogmerk waren deze producties, die zich op de planken reeds als publiekstrekkers hadden bewezen, een goede keus. In de filmkritiek werd dat in het algemeen overigens ook wel ingezien en veel critici waren bereid om een speciale maatstaf voor Nederlandse films te hanteren, naast de veel en veel strengere maatstaf voor buitenlandse films.

Alle begin was moeilijk. Een Nederlandse filmindustrie moest eerst op stoom kunnen komen voor men over film kon spreken, laat staan over kunst. Volgens de critici kwamen er vanaf 1935 gelukkig ook een paar echte films: HET MYSTERIE VAN DE MONDSCHINSONATE (1935, Kurt Gerron), LENTELIED (1936, Simon Koster) JONGE HARTEN (1936, C.A. Huguenot van der Linden) RUBBER (1936, Gerard Rutten), MERIJNTJE GIJZEN'S JEUGD (1936, Kurt Gerron), KOMEDIE OM GELD (1936, Max

Ophüls), PYGMALION (1937, Ludwig Berger), MORGEN GAAT 'T BETER (1939, Friedrich Zelnik) en BOEFJE (1939, Detlef Sierck).

De avant-gardefilms hielden overigens niet op met filmen: zij kregen regelmatig opdrachten uit het bedrijfsleven en van vakbonden voor voorlichtingsfilms en documentaires.¹³ Met uitzondering van het succes van DE BALLADE VAN DEN HOOGEN HOED (Max de Haas, 1936) waren deze films nooit lang in de bioscopen te zien, als ze er al kwamen. De Amsterdamse Uitkijk, de Rotterdamse Studio 32 en vanaf 1936 De Nieuwe Film Liga namen ze wel op in hun programma's.

Alternatieve filmvoorstellingen en De Nieuwe Film Liga

In De Uitkijk werden in de eerste jaren uitsluitend zwijgende films vertoond bij gebrek aan een geluidsinstallatie maar met de PHILIPS RADIOFILM van Lou Lichtveld en Joris Ivens - die in september 1931 in Tuschinski in première was gegaan -, werd in januari 1932 het principe 'filmkunst is zwijgende film' verlaten. Studio 32, het filmkunsttheater van Tuschinski in Rotterdam, vertoonde eveneens vanaf de opening in 1932 geluidsfilms. Daarmee werd de deur geopend voor de vertoning van goede bioscoopfilms naast de voorstellingen van de Nederlandsche Film Liga.

Volgens de tweede voorzitter van de Nederlandsche Film Liga, Johan Huijts, was het hoofdbestuur vanaf januari 1933 bang dat Duitsgezinde overtuigingen zijn Russisch georiënteerde opvattingen over gemeenschapskunst zouden overvleugelen.¹⁴ De Film Liga was in beginsel echter een a-politieke vereniging. Politieke redenen zouden daarom niet kunnen worden aangevoerd om de Film Liga op te heffen. Daarom zouden officieel dezelfde argumenten zijn gebruikt die de Amsterdamse Liga in 1931 ook had aangevoerd om haar activiteiten stop te zetten. Die argumenten hielden in dat er geen kunstfilms meer waren die zich op zo'n wijze onderscheidden van andere films dat er een speciale vereniging voor nodig was om ze te vertonen. Na de stagnatie in de invoer van Sovjet-films en na mislukte pogingen om een internationale Film Liga op te richten, moest het nieuwe bestuur in 1933 ook tot die conclusie komen: de avant-garde was zelfs bij voormalige avant-gardisten uit. Daarnaast lieten de journalistieke functies van Huijts, als redacteur filmkunst van de *Nieuwe Rotterdamsche Courant* na het overlijden van Coen Graadt van Roggen, zich niet meer verenigen met het voorzitterschap van de Film Liga.

Eveneens in 1933 werden de zondagochtendvoorstellingen van de VVVC en andere linkse verenigingen stopgezet. Voordien werden de grote bioscopen zoals Royal en Tuschinski gehuurd en hadden de filmochtenden veel succes, maar na de muiterij op de Zeven Provinciën en de rel rond *De Tribune* vanwege de godslasterlijke prent 'Christus op de mestvaalt', verbood de NBB haar leden hun bioscopen voor deze voorstellingen te verhuren. Zij trad met haar boycot zelfs strenger op dan de Centrale Filmkeuring. Het verbod van de vertoning van een afgekeurde film in besloten verenigingen, dat de NBB haar leden oplegde, werd in deze periode eveneens van kracht en bovendien verbood zij zelf de vertoning van POTEMKIN. Daardoor waren de klassieken uit dit circuit, zoals BET EN SOFA niet meer te zien.¹⁵ Nieuwe Sovjet-films werden in het algemeen nog maar zelden vertoond. Alleen DRIE LIEDEREN VAN LENIN (Dziga Wertof, 1935), TSCHAPAJEW DE HISTORIEFILM

DER SOVJETS EN DE HEELE WERELD LACHT (G.W.Alexandroff, 1935) kwamen nog een enkele keer in de Nederlandse bioscoop.

In april 1936 werd de Nieuwe Filmliga opgericht door liefhebbers van de avant-gardefilmkunst. Theo Hoyer, Leo Hanekroot en Dick Vriesman namen hiertoe het initiatief. Zij bliezen de idealen van de film als kunst, of de 'film-film', zoals de dichter J.C. Bloem de filmkunst noemde, nieuw leven in. In plaats van zichzelf uit te roepen als stoottroep, zoals de eerste Filmliga, waren zij zich bewust dat de filmkunst slechts een uiterst marginale positie innam. Zij stelden filmkunst gelijk aan avant-garde: 'Het begrip filmkunst is identiek met het begrip avant-garde', schreef Leo Hanekroot in de nieuwe filmrubriek van het tijdschrift *Kroniek van Kunst en Cultuur*, maar hij verkoos de term filmkunst omdat het begrip avant-garde zo'n slechte reputatie had gekregen.¹⁶ De Nieuwe Filmliga hield Franse, Russische, Duitse en Nederlandse filmavonden in De Uitkijk waarin zij de oude Liga-films vertoonde om te kijken of er 'positieve eigenschappen geput kunnen worden voor een hernieuwing van de filmkunst'.¹⁷

Voorts vertoonde zij in Amsterdamse gelegenheidszaaltjes opdracht- en reclamefilms van de oudere avant-gardefilmmakers en nieuwe talenten zoals John Grierson uit Engeland, evenals de 'klank-kleursensaties' COLOUR BOX en RAINBOW DANCE van de in Engeland werkzame Len Lye uit Nieuw Zeeland. Voor dat van de oude Filmliga deed hun programma niet veel onder: experimenten op hoog technisch en artistiek niveau vormden de hoofdmoot. Desondanks was er een wereld van verschil tussen beiden. Aan de films lag het niet, maar het elan ontbrak. Dat wat tien jaar eerder een enthousiaste groep koortsachtig 'grondslagen' voor een nieuwe kunst deed formuleren was verdwenen. In 1926 was de film nog niet geaccepteerd als kunst en nam hij geen positie tussen de kunsten in, maar de verwachtingen dat op korte termijn alles anders zou worden waren hoog gespannen. Niet alleen de films uit de Sovjet-Unie, ook hun door de staat geleide productiewijze die een groot kapitalistisch succes in het westen niet in de weg stond, had deze verwachtingen aanvankelijk bevestigd. Zoals is beschreven in het vorige hoofdstuk, liep alles anders.

Ter Braak hield een lezing bij de Nieuwe Filmliga getiteld: 'Filmliga, de geschiedenis eener idee',¹⁸ waarin hij volgens een van de oprichters van de Nieuwe Filmliga verklaarde, er veel voor te voelen 'om een kunst, welke in zoo ontzaglijk breede kringen zonder meer is aanvaard, in twijfel te trekken'. Vriesman schrijft vervolgens: 'Spreker verdedigt deze stelling door te zeggen, dat de film niet zooals de andere kunsten gemaakt wordt voor een zekere geestelijke elite, maar voor een elitelooze "middenklasse" en bovendien tennauwste verbonden is met de finantieele resultaten.' Ter Braak waardeerde echter het initiatief omdat het op het bestaan van dit probleem wees. De avant-gardefilm en de Sovjet-film bleken niet het begin van een nieuw tijdperk voor de film als kunst in te luiden, maar waren het einde van een tijdperk. De norm voor alle films werd na de komst van de geluidsfilm nagenoeg geheel bepaald door Hollywood.

Anno 1936 was de filmkritiek geïnstitutionaliseerd en de film als kunst geaccepteerd. Zij nam echter een marginale positie binnen de film- en kunstwereld in. Zelfs de pogingen om de film als katholieke gemeenschapskunst of nationalistische volkskunst te beschouwen, konden niet verhullen dat de toekomst ooit mooier was geweest.

Avant-gardefilmkunst en de geluidsfilm: de 'andere orientatie' in de filmkritiek

De overgang van zwijgende filmkunst naar de geluidsfilm in de filmkritiek wordt gemarkeerd door terugblikken in periodieken als *Vragen des Tijds*, *Ons Eigen Tijdschrift*, een nummer van *Dietsche Warande en Belfort* geheel gewijd aan de filmkunst en als belangrijkste de tien-delige reeks *Monografieën van de filmkunst*, die als een grafmonument voor de zwijgende film kan gelden. Na het gejammer over het voortijdig verscheiden van de zwijgende film, gaven de meeste critici de geluidsfilm het voordeel van de twijfel. Hun 'David en Goliath'-retoriek werd langzamerhand vervangen door meer genuanceerde opvattingen ten aanzien van de Amerikaanse geluidsfilm.

Zoals is geconstateerd door Egbert Barten, werd in de filmkritiek van de jaren dertig in plaats van het ritme of de montage, het narratieve of de inhoud benadrukt.¹⁹ Twee grondhoudingen bepaalden de filmkritiek: de een was gericht op de structuur van het filmverhaal zelf, de ander op de strekking, de ideologie erachter. De eerste bestond uit het volgen van de filmontwikkelingen, de tweede uit het vasthouden aan oude criteria.

Piet Kloppers in het *Algemeen Handelsblad*, Jordaan in *De Groene Amsterdammer*, *Filmliga* en de *Nieuwe Rotterdamse Courant* kozen voor het eerste standpunt, terwijl A. van Domburg en anderen in *Filmfront*, *De Gemeenschap* en later in tijdschriften als *De Nieuwe Gemeenschap* en *De Waag* de tweede vertegenwoordigde. Het begrip gemeenschap speelt in hun opvattingen over film als kunst een cruciale rol. Nadrukkelijk dient gezegd te worden dat Van Domburg alleen een bezielde katholieke filmkunst voor ogen stond en niet de nationalistische volksfilmkunst die zijn voormalige collega's, onder wie Albert Kuijle, verdedigden.

In de tweede helft van de jaren dertig won bovendien een journalistieke benadering steeds meer veld. Deze beperkte zich tot het navertellen van het verhaal, al dan niet in een maatschappelijk-culturele context. Film als kunst was voor deze schrijvers geen onderwerp van discussie meer, film en zijn geschiedenis als culturele invloed wel. Vooral het veertigjarig jubileum van de film en het definitieve verdwijnen van de zwijgende film deden de schrijvers beseffen dat film een geschiedenis heeft, aan veranderingen onderhevig.

Bij het graf van enkele filmkunstcritici

Enkelen van degenen die zich het meest fanatiek hadden ingezet voor de film als kunst, verloren hun belangstelling en haakten af als filmcriticus. Het meest in het oog springend was de veranderde houding van Menno ter Braak: van propagandist van de absolute filmkunst als kunst om de kunst werd hij omstreeks 1932 een fel bestrijder van de film als kunst. Deze wending was de reden waarom hij in dat jaar de redactie van de inmiddels als onafhankelijk tijdschrift verschijnende *Filmliga* verliet. Toen zijn collega's een bespreking door zijn vriend Eddy Du Perron van *SHANGHAI EXPRESS* (Von Sternberg) hadden geweigerd omdat deze te weinig over 'film' zou gaan, koos hij partij voor Du Perron. In 'Koek, zand en grint', uiteindelijk met commentaar op de weigering geplaatst in *Forum*, betoogde Du Perron dat men film niet los kon zien van de inhoud en hij bekritiseerde

Filmliga om haar starre en beperkte formalistische visie: 'Er is niets zo gemakkelijk dan zich binnen een kunst immuun te maken voor een bepaald element, en zich hypergevoelig voor te doen voor een ander element, vooral wanneer tot dat doel een reeds uitgebreid specialistentaaltje bestaat. In een film *niets* zien dan close-ups, ritme, melodie, montage, vlakverdeling en wat dies meer kan worden te voorschijn gebracht, zó dat de filmliga-lezer verbluft en verheerlijkt (of is dit hetzelfde?) de ogen sluit - men kan zwaardere opgaven stellen....'²⁰

Deze deformatie vergeleek hij met in *De Nachtwacht* alleen de penseelstreek willen zien of in Leonardo da Vinci's *Annunciatie* alleen een geometrische compositie. Du Perron verklaarde die benadering ouderwets: 'Maar deze mentaliteit heeft tenminste haar ergste woede of dogma's gehad, haar projektielen tegen het burgelik gezond verstand en alle abstracte argumenten vóór en na het systeem-Mondriaan. De film verkeert misschien in een ander stadium: strategiese overwegingen schijnen hier nog volop te heersen, al naderen "producers" en "cineasten" elkaar zozeer en al heet het "experiment" voorbij te zijn.'²¹ Dit 'miskijken' mocht zijn strategisch nut hebben, als de redacteuren er zelf in waren gaan geloven werd het tijd ze hierop aan te spreken. Met 'inhoud' doelde Du Perron in het geval van *SHANGHAI EXPRESS* op de oudbakken hypocriete moraal ten aanzien van de gevallen vrouw, alsmede de clichévoorstellingen van China en de chinezen: 'Wij zien duidelijk de stijging van Marlene's rollen op de ladder van de moraal. In *De Blauwe Engel* was zij honderd percent de 'slechte vrouw'; in *Marokko* was zij nog wel 'slecht', maar tenslotte in staat om op kousen en met een geit aan de hand achter haar eerste ware liefde de woestijn in te gaan; in *Ontoord* zakt zij weer iets, maar de nimbus der liefde wordt haar niet ontzegd; in *Shanghai Express* is zij eenvoudig een engel, wier val nodig was om zó hoog en lichtend in de hemel terug te gaan.'²² Du Perrons opvatting van inhoud verschilt van die van Jordaan en Scholte, die slechts letten op de opbouw van de plot en het scenario. Voor hen was de manier waarop het verhaal verteld en gestileerd werd belangrijk, niet de betekenis, zoals bij Du Perron.

Aandacht voor deze betekenis was meer dan ooit noodzakelijk, zoals Rudolf Arnheim vlak voor de machtsovername van Hitler in 1933 betoogde in een artikel dat ook door de *Nieuwe Rotterdamse Courant* werd overgenomen: 'De tijd, waarin filmkunst louter een vormkwestie was, is lang voorbij; het probleem van den inhoud is op het oogenblik in een zóó kritiek stadium gekomen, dat in de aller-eerste plaats dät nu onze volle aandacht en al onze liefde verlangt.'²³ De betekenis was ooit taboe verklaard door de pleitbezorgers van de film als kunst: om kunst te zijn was de strekking niet relevant. Deze 'objectieve' houding ten aanzien van de strekking werd geïllustreerd door de ontvangst van de met nationaal-socialistische ideeën sympathiserende film *MORGENROT*. Zowel *Filmliga* als de *Nieuwe Rotterdamse Courant* vond het een goede film: 'Buiten den strijd der wereldbeschouwing dus om is *Morgenrot* een film van hoog gehalte, ook wat den inhoud betreft.'²⁴

Ter Braak was op dat moment al opgehouden regelmatig over film te schrijven. Toen hij eenmaal films op de manier van Du Perron was gaan zien, bleef er weinig over dat hij tot zijn 'bon genre' kon rekenen. Met het artikel 'Een concertgebouw voor de filmkunst?' nam hij afscheid van *Filmliga* en *Nieuwe Rotterdamse Courant* en gaf zijn gezaghebbende positie als filmcriticus op.²⁵ Hij weigerde mee te doen met het bewieroken van middelmatige producten als kunst of zwaarwichtig te

doen over subliem amusement zoals Lubitch' FORBIDDEN PARADISE. In plaats van te juichen als Scholte bij SHANGHAI EXPRESS werd Ter Braak, zoals hij het zelf uitdrukte, cynisch. Hij zag dat juichen als een knieval voor de massa, de filmindustrie en het grote geld. Bovendien zag hij met schrik de 'blik van verstandhouding onder ingewijden' die hij zo verafschuwde in andere kunstkringen. Montage, door hemzelf ooit in navolging van Pudovkin uitgeroepen tot de grondslag van de filmkunst, was het enige waar nog op werd gelet door de epigonen. Voor het heil van de filmkunst zou ook eens op andere dingen gelet moeten worden! Daarvoor had hij niet, om Du Perron nog maar eens aan te halen, 'gezwijmeld voor experimenten, de waarde van allerlei films met woede overschat, *Pantserkruiser Potemkin* gezien als een soort *Ilias*, en *De Moeder* als de meest Shakespeariaanse top waartoe een "cineast" stijgen kon...'26 De zich snel professionaliserende en institutionaliserende filmkritiek en Ter Braak bewogen zich in tegengestelde richting. In een brief aan Du Perron over deze kwestie toonde hij zich openhartig ten aanzien van zijn veranderde houding: 'Er was een tijd, toen onderscheiden ook voor mij het hoogste genot scheen; ik beschouw die tijd als een vagevuur, en beklaag degenen, die daar in altijd blijven branden, met heldere en diepe vlam. Nu vind ik partij kiezen, voor 'le bon genre', het eenige waardevolle, en de film-esthetiek (die nu trouwens geen partijkiezen meer eischt!) kan me gestolen worden, mitsgaders de lieden, die overal "filmische details" speuren.'²⁷

Ook anderen, zoals Elizabeth de Roos, in 1932 getrouwd met Du Perron, hielden de filmkritiek voor gezien. Mannus Franken was te zeer praktisch bezig als programmeur van De Uitkijk en later als filmer in Nederlands-Indië, om nog over filmkunst te schrijven. In een terugblik in 1935 bleek ook hij weinig op te hebben met de richting die de film was opgegaan, maar als een van de weinigen hield hij nog hoop op een avant-gardefilmkunst in een onbekende toekomst.²⁸ De geluidsfilm was volgens hem uitsluitend gericht op een zo nauwkeurig mogelijke reproductie van de werkelijkheid en voldeed daarmee aan de verlangens van de filmindustrie en het grote publiek, terwijl de oude avant-garde juist alles over had voor de kunst: 'Film die zich vrijvocht van de realiteit en een vlucht nam naar het rijk der verbeelding'. Coen Graadt van Roggen, oprichter van de rubriek filmkunst in de *Nieuwe Rotterdamsche Courant* en redacteur van de reeks *Monografieën van de filmkunst*, vertrok in 1932 eveneens naar Nederlands-Indië, maar kwam niet lang daarna ziek terug en overleed nog heel jong in 1933. De rubriek filmkunst liep na zijn vertrek, onder leiding van Johan Huijts die de rubriek erbij deed, zienderogen terug en onderscheidde zich al snel nauwelijks meer van filmrubrieken in andere kranten.

Behalve personen die ophielden over film te schrijven, staakten ook een paar tijdschriften, die een belangrijk aandeel hadden geleverd aan de strijd voor de film als kunst, hun filmrubriek of verschenen in het geheel niet meer. *De Tribune* had al haar pagina's nodig om het communisme in crisistijd en Stalin als grote leider van de Sovjet-Unie te verdedigen. Na het uitblijven van Sovjet-geluidsfilms en het verbod door de NBB op de zondagochtendvoorstellingen van de VVVC, verdween de aandacht voor film uit deze krant. *i10* was al vóór de komst van de geluidsfilm opgeheven. De tijdschriften met een hoog literair gehalte zoals *De Vrije Bladen*, *De Stem*, *Propria Cures*, *Boekzaal*, en *De Gulden Winckel* stopten met regelmatige bijdragen over film. In plaats daarvan plaatsten algemene, geïllustreerde tijdschriften zoals *De Hollandsche Revue*, *Morks Magazijn*, *Op de Hoogte* en

Elsevier's Geïllustreerd Maandblad vanaf 1932 vaker dan voorheen artikelen over film

De Nederlandse filmkritiek verloor met het vertrek van deze schrijvers en de opheffing van kritische podia een paar van haar beste krachten en rubrieken. De ideeën van de Filmliga lieten echter veel sporen na. Door de stimulerende werking op de filmkritiek, vooral in de deftige *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, bleef men film als kunst opmerken en bespreken in de betere kringen. De kunsthistoricus Jan van Gelder, een goede vriend van Coen Graadt van Roggen, en de letterkundige Elizabeth de Roos wijdden zelfs stellingen in hun proefschriften aan de film als kunst. Bij zijn promotie op 9 juni 1933 te Utrecht verdedigde Van Gelder drie stellingen over film: '1. Onder den naam filmkunstenaar behoort, afgezien van een enkele zeer bepaalde uitzondering, de filmspeler niet te worden begrepen, men zou dan evengoed Elizabeth Bas en den stier van Paulus Potter onder de schilderkunstenaars kunnen rekenen. 2. De contrast-montage van woord en beeld is voor het eerst op bevredigende wijze toegepast door den voormaligen avant-garde-cineast Robert Siodmak. 3. De bestudeering van de historie der filmkunst en der filmaesthetiek vormt een onderdeel van de wetenschap der kunstgeschiedenis. De stichting van een filmhistorisch instituut en een filmkunstarchief in Nederland is niet slechts wenschelijk, maar een klemmende noodzaakelijkheid, aangezien ieder uitstel het verloren gaan van studiemateriaal van belangrijke kunsthistorische waarde beteekent.'²⁹ De stellingen waren niet aangevochten maar ook niet volmondig onderschreven. De NRC betreurde dat: 'Helaas, in de eerste plaats, omdat daar uit zou blijken, dat meeningen over filmkunst, die korten tijd geleden nog algemeen min of meer als paradoxen werden gevoeld, thans als niet voor bestrijding vatbaar werden beschouwd.'³⁰ Opmerkelijk in de tweede stelling is, dat Van Gelder de geluidsfilm nog geheel volgens de Sovjet-ideeën over de geluidsmontage definieerde. Het pleidooi voor een filmkunstarchief en de noodzaak van een kunsthistorische bestudering van de film was daarentegen zeer eigentijds en sloot aan bij initiatieven zoals de reeks *Monografieën van de filmkunst* van Graadt van Roggen. Deze uitingen gaven blijk van een nieuw historisch besef ten aanzien van de film dat samenhang met het verdwijnen van de zwijgende film. Zoals Karel Dibbets terecht heeft opgemerkt kan de reeks monografieën beschouwd worden als een eerste Nederlandse poging tot systematische kunstgeschiedschrijving van de zwijgende film.³¹ Elisabeth de Roos verklaarde als laatste stelling bij haar proefschrift: 'Pudowkin's stelling: "Die Grundlage der Filmkunst ist die Montage" (*Filmregie und Filmmanuskript*, Berlin, 1929, p. 9) lijdt aan aesthetische eenzijdigheid.'³² Deze uitspraak kan, gezien de ontwikkelingen in de film die op dat moment gaande waren, als een understatement worden beschouwd.

In de zes jaar van haar bestaan had de Nederlandsche Filmliga bereikt dat onafhankelijke serieuze filmkritiek en de idee 'film is kunst' begrippen waren geworden waaraan niet werd getornd. De filmkunst waarop deze begrippen waren geformuleerd werd echter niet meer gemaakt, zoals Ter Braak constateerde. Op het moment dat Van Gelder zijn stellingen poneerde waren de filmkunst die hij bedoelde en de film alweer ver van elkaar verwijderd.

Hoewel de Filmliga haar bestaansrecht in de veranderde tijden ernstig betwijfelde en zichzelf in 1933 ophief, was haar invloed op het schrijven over film enorm. Tot in de rubriek van Piet Kloppers, die voorheen niets moest hebben van moderne kunst of avant-gardefilm, waren haar voorkeuren en jargon doorgedrongen. In januari 1933 beval hij bijvoorbeeld de linkse Duitse film KÜHLE WAMPE nog eens van harte aan.³³ Op de kunstpagina van het *Algemeen Handelsblad* had 'de G.' (Chris de Graaff) bij de première van deze film in oktober 1932 een lange beschouwing geschreven waar de echo van de filmbesprekingen van de Russische films uit de jaren twintig duidelijk doorklonk. Volgens hem zou de filmkunstenaar het in het 'bovenpersoonlijke' moeten zoeken en hij eindigde met de volgende uitspraak: 'Filmkunst is, zou ik haast durven zeggen: tot kunst verheven biologie, verheerlijking van het leven.....quand même!'³⁴

In brede kringen druppelden de ideeën van de Filmliga dus pas door ná de opheffing en ze werden te pas en te onpas gebruikt. Nico Brederoo heeft dan ook volkomen gelijk met zijn uitspraak dat niets zo'n fundamentele invloed heeft gehad op de Nederlandse filmkritiek als de Filmliga.³⁵ Het oude orgaan *Filmliga* was in de eerste helft van de jaren dertig de norm geworden in het schrijven over film. De beperkte canon, het anti-Amerikanisme, de onevenredige aandacht voor oude Duitse en Franse filmkunstexperimenten en de Sovjet-film wier ontwikkeling wreed was verstoord door de geluidsfilm, werden in verschillende kranten herhaald, zoals in het *Algemeen Handelsblad*, *De Tijd*, en af en toe zelfs in *De Telegraaf*, een krant die nooit veel op had gehad met de Filmliga. Ook in de vakpers en het van oudsher bioscoopvriendelijke *Cinema en Theater* was het in het begin van de jaren dertig 'cineast, montage, contrapunt' voor en na. De Filmliga werd in het Jaarverslag 1931 van de NBB zelfs geprezen om haar wervende arbeid die zoveel publiek, dat voorheen anti-bioscoop was geweest, naar de bioscoop had getrokken. Werden in de populaire pers voorheen vooral de eigen kijkervaring en emotie onder woorden gebracht, nu werd gewichtig gedaan over filmkunst. *Filmliga* schreef over de bioscoopexploitant die tegen de Filmliga aanleunde het volgende: 'Bovendien is het niet altijd meer een schande voor hem, dat hij de woorden "avant-garde" of "cineast" gebruikt. Integendeel, hij vindt het goed staan, het geeft zijn etablissement een modern tintje.'³⁶

Daarin kwam verandering in 1934 toen de Nederlandse speelfilms werden gelanceerd. De trots op de pogingen om een nationale filmindustrie, 'een Hollands Hollywood', zoals Fien de la Mar zong bij de opening van Cinetone in Duivendrecht, te vestigen verdroeg de kritische criteria van de Filmliga niet. Deze omslag werd duidelijk bij het veertigjarig jubileum van de film in 1935 waarbij, zoals een gearriveerd en gerespecteerd instituut betaamt, voor het eerst op grote schaal op de eigen geschiedenis werd teruggekeken. Louis Lumière kwam daarvoor over uit Lyon en in het Koloniaal Instituut in Amsterdam werden lezingen verzorgd door oude bekenden uit het Nederlands bioscoopbedrijf, zoals David van Staveren en David Hamburger. In dit kader werd over de esthetische betekenis van de cinema gesproken door Professor H. Rosse van de Technische Hogeschool in Delft. De film als kunst was een volkskunst 'en als kunstnijverheid een onderneming waar de gebruiker alleenheerser is'.³⁷ De esthetische betekenis was volgens hem volledig afhankelijk van de smaak van het grote publiek.

De esthetische criteria van de zwijgende film waren niet meer van toepassing op de films die te zien waren in de bioscopen. Zij werkten eerder remmend dan stimulerend op het denken over de vraag 'Wat is film?'. Aanvankelijk werd door velen de geluidsfilm als spelbreker beschouwd die de wording van een nieuwe kunstvorm had verstoord. Uit de Sovjet-Unie viel overigens geen redding te verwachten volgens *Filmliga*: het sociaal realisme gaf de Sovjet-film een westers aanzien dat zich niet onderscheidde van ander bioscoopamusement.³⁸ Hoewel enkele critici ondervonden dat de geluidsfilm niet als logische voortzetting van de zwijgende film beschouwd kon worden, hadden ze er nog geen idee van hoe ze hem wel konden duiden.³⁹ In zijn bespreking van *DER ANDERE* erkende Jordaan dat hij de nieuwe sensatie van het geluid nog niet goed onder woorden kon brengen: '[...] analyseren en critiseeren kunnen wij deze film niet'. Hij was zich er danig van bewust dat een andere houding dan voorheen noodzakelijk was om geluidsfilms op hun merites te beoordelen.

Na het vertrek van Ter Braak zetten Jordaan en Scholte de uitgave van *Filmliga* in een nieuwe geest voort. Het meest opmerkelijke van hun nieuwe koers was dat de scheiding tussen Europese en Amerikaanse films verdween. Tegen de bioscoop werd ook minder fel van leer getrokken, de toekomst van de geluidsfilm lag weer in de bioscoop in plaats van daarbuiten, zoals het geval was geweest met de zwijgende filmkunst. De Liga-redacteuren vonden regelmatig stijlbloempjes van de zwijgende avant-garde terug in geluidsfilms. Zo zagen zij Oscar Fischingers abstracte beeldsymfonieën verwerkt in de dansnummers van de revues van Busby Berkely die als losse 'units' in het verhaal gelast waren, en waarin 'de camera loszwaait van haar realistischen ondergrond en zich verliest in fragmenten van filmrythme die niet meer aan ruimte noch aan tijd gebonden zijn en vaak tot aan de grenzen der naturalistische voorstellingen gaan.'⁴⁰

Stapsgewijs verlieten Jordaan en Scholte de esthetische idealen van de Sovjet-film en probeerden, met de zwijgende filmkunst nog in het achterhoofd, de films in de bioscoop te analyseren. *ABSCHIED* (Siodmak, 1931) wierp bijvoorbeeld vragen op zoals: 'wat zou er van deze film terecht zijn gekomen zonder de microfoon?', en: in hoeverre was het geluid een integrerend deel van het totaal?⁴¹ *DER ANDERE* en Hitchcocks (Duitse) *MOORDROMANCE* werden geprezen om hun formidabele suggestieve toepassingen van het geluid. Langzaam werd duidelijk dat het niet alleen een kwestie van geluid toevoegen was, maar ook van stijl. Kenmerken overgenomen uit de zwijgende film konden de esthetiek van de geluidsfilm in de weg zitten. 'Avant-gardistisch' werd in de filmkritiek synoniem voor de taal van de zwijgende film en dat was geen gunstige kwalificatie. In 1935 noemde Jordaan het 'avant-gardistische' in *UN HOMME EN OR* (Jean Dréville, 1935) bijvoorbeeld het zwakste in de film. Het buitelen met de camera paste niet in de logische opbouw van deze film en niet in het concept van de moderne geluidsfilm. De suprematie van de visuele montage was voor de zwijgende film een noodzakelijkheid geweest, maar in de geluidsfilm die veel rustiger en eenvoudiger van compositie was, deed ze overbodig aan.⁴²

Jordaan en Scholte zochten vooral naar het eigen idioom van de geluidsfilm. Zo kregen zij opnieuw belangstelling voor het spel en de speler, vooral de mannelijke, zoals Claude Rains, William Powell, Wallace Beery, Gary Cooper, Gary Grant,

Joseph Bauer en Spencer Tracy, die werden geprezen om hun realistische en sobere spel dat de film droeg. Ook het scenario werd als wezenlijk onderdeel van de geluidsfilmesthetiek onder de aandacht gebracht. Ben Hechts en McArturs onafhankelijke productie *CRIME WITHOUT PASSION* waarin de dialogen de film droegen, was daarin doorslaggevend: 'Wie op een nieuw avant-garde experiment had gerekend, komt bedrogen uit ... gelukkig maar! Want de ervaring heeft ons nu wel zoveel geleerd, dat met een dergelijk avontuur voor een paar dozijn belangstellenden, in deze dagen niets blijvends te bereiken valt.'⁴³ De ervaringen met de oude Filmliga maakten de critici veel voorzichtiger in het doen van stellige uitspraken omtrent de toekomst van de film als kunst.

De kleurrijke cineasten van de zwijgende Sovjet-films waren daarentegen nog niet vergeten. Scholte noemde Hitchcock 'de Eisenstein van Londen' naar aanleiding van *THE MAN WHO KNEW TOO MUCH* (1935), volgens hem de beste Engelse film van het seizoen.⁴⁴ Als geen ander had Hitchcock Eisensteins theorie over de 'montage van attracties' in praktijk gebracht, waardoor 'het auditorium slag op slag door verrassingen dier montage beduusd en overtroefd wordt'.

Door de critici werd regelmatig geklaagd over het grillige verloop van de ontwikkelingen van de film, waarin alles zo snel veranderde dat het moeilijk bij te benen was. Hoeveel er in korte tijd veranderd was, ervoer Jordaan bij de Sovjetfilm *DE HEELE WERELD LACHT* (1935, G.W.Alexandroff): 'Het werkt éven als een verblindend licht: met ietwat pijnlijke verbazing merken wij hoezeer wij weer gewoon zijn geraakt aan sprekende en gebarende spelers, die ons "vertellen" hoe de vork in den steel zit.'⁴⁵

Jordaan, die met Rudolf Arnheim van mening was dat kunst zich juist in de beperking van het materiaal openbaarde, vreesde echter ook dat film als kunst steeds meer op de achtergrond zou raken. Door de technische verworvenheden werd natuurgetrouwe reproductie van de werkelijkheid met elke nieuwe techniek (kleur, 3D, breedbeeld) een stapje dichterbij gebracht. De eerste technicolor-film *LA CUCARACHA* was een voorbeeld van toepassing van zo'n nieuwe techniek. Jordaan voorzag al 'virtual reality' als eindpunt: '[...] misschien zelfs naar het tijdvak waarin het onmogelijk blijkt film en werkelijkheid uit elkaar te houden. Dat zal dan de merkwaardige periode zijn, waarin moeders geprojecteerde kinderen baren en de schaduwen van filmgangsters u en mij van kant maken...'⁴⁶

In plaats van in vaste grondslagen stelde Jordaan zijn vertrouwen in 'Factor X', het toeval dat van tevoren niet te berekenen was en achteraf niet in criteria te vangen zou zijn. Daardoor kon die ene film net die emotie, die vonk overbrengen waardoor hij een belevenis werd. Factor X kon van alles zijn, een bepaalde acteur in een goed gecast rol, een subliem scenario of een fraaie natuuroopname.⁴⁷ Behalve de films van Pabst en Von Sternberg, werden vooral die van Siodmak, Clair, Lubitsch, Fejos, Hitchcock, Hawks, Litvak, Hathaway en Lang geprezen door Jordaan en de critici in *Filmliga*. Daarmee bevonden ze zich op één lijn met het bioscoopbedrijf dat deze namen eveneens in de vakpers naar voren schoof als regisseurs van grote 'filmkunstwerken'. Een eensgezindheid als deze was in de oude Filmliga ondenkbaar geweest. In de vakpers was Factor X overigens al vanaf omstreeks 1920 de allesbepalende factor voor succes.

Scholte en Jordaan schreven voornamelijk over Amerikaanse films. Alleen al daarom kreeg het onafhankelijk maandblad *Filmliga* een heel ander karakter dan toen het nog verenigingsorgaan was. Duitse films uit het Derde Rijk werden ove-

rigens door hen niet om hun strekking afgekeurd. Ook niet in *De Groene Amsterdammer*: VLUCHTELINGEN (G. Ucicky) benaderde volgens Jordaan in kracht en visie de kwaliteit van de eerste Sovjet-films. De Sovjet was in deze film echter de vijand: 'Leer om leer! Wat de ijselijke kapitalisten en het bloeddorstige ancien régime in de Sovjet-film hebben te verduren, wordt hier met zichtbaar welbehagen den apostelen van sikkel en hamer aangedaan.'⁴⁸ De meer pragmatische houding van Jordaan en Scholte werd weliswaar betreurd door de jonge garde studenten in *Propria Cures*, maar die stelden er zelf ook niets tegenover: de aandacht voor film verdween in dit blad zelfs helemaal. Ook Van Domburg verweet *Filmliga* haar oude idealen te verloochenen en zich te encanaileren met de commerciële bioscoop.

Goede Amerikaanse films: filmkunst in diskrediet

De erkenning van de geluidsfilm opende, zoals gezegd, voor de Nederlandse filmkritiek de weg naar serieuze besprekingen van Amerikaanse films. Er werd in dat verband echter niet over kunst geschreven, maar over 'goede film'. Belangrijk voor de nieuwe waardering van de Amerikaanse film waren de tekenfilms met geluid. De 'talkcartoons' van Fleischer en Sullivan vielen bij alle critici in de smaak, van Arntzenius in *De Telegraaf* tot Van Domburg in *De Tijd*. In *Felix the Cat*, *Bettie Boop*, *Mickey Mouse* zagen zij de volmaakte synthese tussen beeld en geluid, waarin bovendien kleur zeer functioneel was. Met het 'ingeblikt toneel' van de 'talkie' of met de abstracte 'visuele muziek' van de avant-gardeëxperimenten hadden deze films weinig gemeen. Toen in 1939 *SNEEUWWITJE* in de Nederlandse bioscopen kwam, de eerste tekenfilm van speelfilm lengte, werd deze film alom bejubeld.

De gangsterfilm vormde wel het andere uiterste van het brede scala dat de Amerikaanse filmindustrie te bieden had. Jordaan gebruikte de term 'Nieuwe Zakelijkheid' in verband met de sombere Amerikaanse gangsterfilms en Europese 'stadsfilms' waarin mannen met hoeden en regenjassen en auto's op het natte asfalt van donkere stegen figureerden. Hij verbaasde zich over de snelheid waarmee de Amerikanen van het ene uiterste, de roze hemel in *SEVENTH HEAVEN*, naar het andere uiterste, de harde realiteit van *I AM A FUGATIVE FROM A CHAIN GANG*, *LADIES OF THE BIG HOUSE* of *BABY FACE* vielen.⁴⁹ Deze Amerikaanse depressie-films bevielen Jordaan zeer vanwege hun soberheid en ingenieuze plots, waarin de psychologie van de karakters sterk werd neergezet. Vooral de vrouwen hadden een metamorfose ondergaan. De harde ontevreden kop van Barbara Stanwyck gold voor hem als de abstractie van een gekwetst leven. Joan Crawford was net als Garbo of Dietrich een 'geleidende verschijning': film 'stelt den beschouwer tegenover een menselijk spiegelbeeld, dat door zijn eigenaardige vergroting der afmetingen zoowel als door een voorbeeldloos intiem contact tot een soort "extract der persoonlijkheid" wordt.'⁵⁰

SILVER DOLLAR (Green, 1933) werd in de *Nieuwe Rotterdamsche Courant* tot de 'victorie' van de Amerikaanse filmkunst uitgeroepen. Deze film werd vergeleken met films als *KAMERADSCHAFT* (Pabst) en *ALL QUITE ON THE WESTERN FRONT* (LeRoy) en gewaardeerd om de volwassen problemen die werden aangesneden. Met name de oorlogsfilms als *WESTFRONT 1918* (Pabst) en *NIEMANDSLAND* (Trivas), die door de

toepassing van geluid een diepe indruk hadden achtergelaten, toonden dat film 'als het leven zelf' was en géén kunst. De kunstfilm, realiseerden critici zich meer en meer, was met uitzondering van de Sovjet-film teveel op het individu gericht geweest.⁵¹ 'Filmkunst' leek een te nauw jasje geworden waar de 'film' uit was gegroeid. In ieder geval was het een te smalle basis voor de filmkritiek gebleken.

De muzikrecensent Leo Ott schreef in mei 1933 in zijn 'Lof van den Kitsch' in de *Nieuwe Rotterdamse Courant* dat filmkunst zonder de bioscoop en het grote publiek niet had kunnen bestaan.⁵² Hij wees voor het eerst op het belang van de vroege speelfilm: 'Doch wat zou er van den bioscoop geworden zijn zonder die helden en schurken, zonder al die fotogenieke schoone mannen en vrouwen, zonder die verbijsterende luxe-interieurs, waarbij men de roode canapé's en de oleo-gravures van thuis vergat?' De filmkunstenaars en intellectuelen waren volgens Ott pas laat op het toneel verschenen. De eerste bioscoopondernemers moeten zich gevoeld hebben als pleegouders bij wie ineens de voogdijraad op bezoek was gekomen: 'Al heeft dit bezoek ontegenzeggelijk een goede uitwerking gehad, de heeren van den voogdijraad hebben geen beslag op het kind kunnen leggen.' Kitsch had een louterend effect op de ideeën over film als kunst: 'Hij toont, hoe spoedig elke nieuwe regievondst, elke oorspronkelijke variatie, bij de eerste toepassing misschien zelfs als filmkunst beschouwd, bij de commerciële herhaling tot maniertje tot kitsch ontaardt. Hij leert, hoe klein de afstand tusschen kunst en kitsch is, hoe snel de opvattingen omtrent filmschoon zich wijzigen.'

Hoewel vanaf begin 1919 in de vakpers en het weekblad *De Filmwereld* veel over D.W. Griffith was geschreven naar aanleiding van diens film *INTOLERANCE*, hadden de intellectuele critici geen aandacht aan hem besteed. In de jaren dertig werd hij echter ontdekt als een pionier van de filmkunst. Aan hem waren de close-up en functionele montage te danken evenals een sobere verhaallijn. Zonder die stappen zou de filmkunst niet hebben kunnen ontstaan. Deze rehabilitatie van Griffith in de geschiedenis van de film, werd waarschijnlijk ingegeven door de Franse criticus Léon Moussinac. In zijn boek *Le film Soviétique* uit 1930, dat in Nederland veelvuldig is besproken, wees hij op het belang van Griffith voor de Russische film. In Frankrijk is Griffith, zoals in de vorige hoofdstukken is betoogd, nooit vergeten en hoorde hij van meet af aan bij de groten van de filmkunst. Voortaan werd Griffith ook in Nederland beschouwd als een belangrijk regisseur, als een voorloper van de cineast.

Collectieve kunst in plaats van kunst door een individu

Naar aanleiding van Ben Hechts scenario voor *CRIME WITHOUT PASSION* schreef Jordaan in 1935: 'Wij weten sinds jaar en dag, dat het tot stand komen eener film in handen ligt van een half dozijn volkomen heterogene krachten die ieder op zichzelf voor het cinematografische werk vitale beteekenis hebben. Het is een wijze van conceptie, waarvan wij nog slechts de theoretische mogelijkheid beseften - zijnde onze voorstelling van alle scheppende arbeid nog steeds te zeer georiënteerd op het creatieve brein van den enkeling.'⁵³ Deze uitspraak is interessant omdat hij de overgang markeert van de waardering voor filmkunst als schepping van één individu, naar de waardering van film als resultaat van samenwerking. Pleiten voor film als kunst werd voortaan bijna als een dwaling of bewustzijns-

vernuwing aangemerkt. Soms ging Jordaan bijvoorbeeld zo ver dat hij zich verontschuldigde voor zijn Liga-verleden en zijn toenmalige eenzijdige aandacht voor de cineast.

In 1936 verliet Jordaan *De Groene Amsterdammer* voor het weekblad de *Haagsche Post*, waar hij meldde geen wereldschokkende veranderingen meer te verwachten in de film: 'Maar belangrijker misschien dan de overgang van zwijgende naar geluidsfilm, van zwart-wit naar kleuren procédé, is de ontwikkeling van het gebruik, dat men van deze zich steeds perfectioneerende techniek leert maken.'⁵⁴ Ook zijn opvolger in *De Groene*, D.C. van der Poel, constateerde in zijn eerste filmkritiek bescheiden: 'De filmcritiek heeft minder om tegen te vechten, maar stellig ook minder om voor te vechten'.⁵⁵ In hetzelfde jaar veranderde *Filmliga* haar naam in *Filmgids*. Daarmee nam de redactie demonstratief afscheid van de idee 'film als kunst' en richtte zich uitsluitend op de bioscoopfilm. De oprichter van de Nederlandse Filmliga in 1927, Henrik Scholte vond een half jaar later emplooi bij de Nederlandse vertegenwoordiging van de filmmaatschappij Metro-Goldwyn-Mayer en werd nog later hoofdredacteur bij *Cinema en Theater*. Hoezeer het begrip filmkunst was opgerekt bleek nog eens uit het afscheidsredactioneel in het laatste nummer van *Filmliga*. 'Filmkunst' dekte niet meer het 'ruimere conglomeraat' dat film heet: 'Als Gij "It happened One Night", afgewogen naar de oude maatstaven van filmkunst, indeelt in de rubriek "amusement", laat Gij dan niet het belang van een sociale sfeer, die er in geteekend is, of van de delicate psychologie in een logische liefdesontwikkeling buiten beschouwing. Stelt Gij nog altijd een vuurwerk van absolute motieven hoger dan een (desnoods uit een compromis met producer en filmmarkt gehavend tevoorschijn gekomen) werk, waarin een regisseur als King Vidor of een scenarioschrijver als Ben Hecht iets zeggen wilde, dat Uw hart als mensch en niet in de eerste plaats de specifieke snaar der filmkunst raakte?'⁵⁶ *Filmgids* beloofde het filmaanbod op de voet te volgen, de industrie wilde immers elke behoefte bevredigen: 'Wat belang heeft, zijn niet de stemmen der roependen in een woestijn. Maar de hervorming van de film zal langzaam gaan en zonder vuurwerk van een artistieke revolutie.'⁵⁷ De toekomst van de film lag in de handen van het publiek. Met deze woorden in *Filmliga* zijn we ironisch genoeg weer aangeland bij Max van Wesel die al in 1922 in het *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie* woorden van gelijke strekking schreef.

Filmfront: de Katholieke Filmliga of 'cinemapapisme'

In *De Telegraaf* had Arntzenius de cineast en de film als kunst al jaren eerder weggehoond. In film ging het volgens hem altijd om de ontroering, niet om hoe deze werd geconstrueerd. ATLANTIC werd begrepen door allen, terwijl Ruttmanns MELODIE DER WELT bijna door niemand begrepen zou worden vanwege het ontbreken van de ontroering: 'Moet dit altijd doorgaan, dit verknippen van journalen, tot wij achtereenvolgens de wereldstad, de wereld, de bakkerij, de scheepvaart, het heien en Jardin du Luxembourg hebben gezien, voor ieder waarvan ik een diep respect heb, maar die, wanneer zij "de" filmkunst betekenen, mij evenveel belang blijven inboezemen als zou ik de dichtbundels moeten lezen van duizend dichters, die allen Baudelaire nadichten?'⁵⁸ De afscheidsopmerkingen in *Filmliga*

en de doelstellingen van *Filmgids* vertonen een treffende overeenkomst met dit 'gezond-verstand'-denken van *De Telegraaf*.

Niet alle critici volgden echter gedwee de ontwikkelingen in het filmaanbod van de bioscopen, zoals Jordaan en Scholte. Integendeel, de progressieve katholieke critici, met Van Domburg voorop, verhieven juist de avant-gardistische esthetische criteria van de oude Liga tot dogma. Het katholieke filmmaandblad *Filmfront* dat vanaf 1933 verscheen, annexeerde Menno ter Braaks titel 'Cinema Militans' als strijdkreet. *Filmfront* verklaarde zich in te willen zetten voor 'de verantwoorde, breede, naar vorm en inhoud gewenschte en noodzakelijke katholieke film', tegen de 'industriële schaamteloosheid'.⁵⁹ Van Domburg zou zijn stempel behalve op *Filmfront*, *De Gemeenschap*, *De Nieuwe Eeuw* en *Roeping* ook drukken op andere tijdschriften die vanaf 1932 over film begonnen te publiceren zoals het Vlaams-Nederlandse *Dietsche Warande en Belfort*, en op het dagblad *De Tijd*.

Voor katholieke critici hadden formalistische criteria alleen nooit volstaan om een film als goed te beoordelen. Op paradoxale wijze werden in katholieke kringen de formalistische principes van de oude Filmliga verbonden met een katholieke strekking. Montage was het summum, het 'levensmysterie [...] wat Film essentieel tot Film maakt', schreef Van Domburg en: 'De montage bindt met duizend onzichtbare vezelen film en filmschouwer in een geheel nieuwe verstandhouding van kunstontroering.'⁶⁰ De oude Sovjet-films werden als *nec plus ultra* beschouwd, een voorbeeld voor de waarachtige katholieke film.

Van Domburg bekritiseerde *Filmliga* om het verlaten van de principes van de Sovjet-film. Hij leverde vooral veel commentaar op het dubbelnummer uit 1935, gewijd aan het nieuwe boek van Hans Richter, dat ineens erg uit de toon viel naast alle aandacht voor Amerikaanse films.⁶¹ Van Domburg onderscheidde zich ook van Jordaan en Scholte door de filmindustrie stelselmatig als verderfelijker af te blijven schilderen. Waar het smaak en moraal betrof, had hij in het grote publiek geen vertrouwen. In zijn ogen was het overgeleverd aan een stelletje gewetenloze, op winst beluste Amerikanen. De 'bezielde, levende film' zou in dit commerciële klimaat nooit kunnen ontstaan. *Filmliga* had haar ziel verkocht aan de duivel en haar idealen verkwanseld. Theo Hoyer betichtte haar zelfs van aanpassingspolitiek à la Colijn.⁶² D.C. van de Poel, de opvolger van Jordaan in *De Groene*, verweet *Filmfront* echter een naïeve houding door de mogelijkheid om door middel van film kunst te maken te verwarren met film als zelfstandige kunstuiting: 'Elk streven dat niet de beperking van deze laatste definitie aanvaardt, is een miskening van de realiteit.'⁶³

In zijn kritieken verwees Van Domburg vaak naar Eisenstein; als hij schreef over 'film' doelde hij op ritme, filmbeweging en montage. Ook de geluidsfilm vond alleen genade in zijn ogen als deze volgens de Russische theorie contrapuntisch was gemonteerd en hetzelfde gold voor de toepassing van kleur. Alleen wanneer kleur functioneel was, bijvoorbeeld om het ritme te verhevelen zoals in Fishingers films of in de Amerikaanse tekenfilms, keurde hij het goed. Naar aanleiding van de eerste technicolor film, *BECKY SHARP* (1936, Rouben Mamoulian), schreef hij dat zwart-wit ook kleur was. Kleur en geluid brachten film terug tot het dagelijkse leven in plaats van naar idealen of ideeën: 'Het à te concrete geluid, toegevoegd aan een schaduw, vergroot het beeld, maakt het te reëel en ontrukkt het aan de droomvoorstelling, die de schaduwen op het witte doek spelen.'⁶⁴

Zijn kritiek op de Amerikaanse film in de jaren dertig was, dat deze te gewoon

was geworden. De dilemma's van detectives, gangsters, gevangenen en gevallen vrouwen konden moeilijk even ernstig opgevat worden als bovenmenselijke zaken zoals het geloof of de revolutie. Het pessimisme van de Nieuwe Zakelijkheid in de Amerikaanse films, dat zo bewonderd werd door Jordaan, was bovendien in strijd met Van Domburgs levensovertuiging.

Alsof er intussen geen geluidsfilm was gekomen werd in zijn boek *Levende Schaduwen. Aantekeningen over film*, dat in 1936 werd gepubliceerd, Eisensteins POTEMKIN uitvoerig besproken als het ultieme voorbeeld van film. Volgens Van Domburg ging POTEMKIN nog een stapje verder dan de avant-garde: 'Hier werd het volledige experiment der avant-garde tot de levende film: Hier werd de vorm beziend door de inhoud, de inhoud zichtbaar gemaakt in de enig passende vorm.'⁶⁵

POTEMKIN werd in 1933 eveneens door de Duitse minister van propaganda, Goebbels, in een rede uitgeroepen tot het grote voorbeeld voor een Duitse nationaal-socialistische film. In *Filmliga* kreeg Goebbels bijval om de ernst waarmee hij de filmkunst bejegende. Ook in *Filmfront* werd Goebbels voorzichtig geprezen. Van Domburg nam een afwachtende houding aan en maakte naar aanleiding van de rede nog eens melding van zijn eigen lang gekoesterde wens: 'Wat de Sovjet en de Duitse nationalistes doen voor hun overtuiging, dienen de katholieken om hogere redenen voor de hunne te doen.'⁶⁶ Een goed katholiek kon echter maar ten dele meegaan met de idealen van de nieuwe orde, die door Herluf van Merlet in *Filmfront* werd geprezen om het paal en perk stellen aan het "'freudenlose" Freudisme, [...] de massale Hirschfelderij [...] "Polizeilich Schutz" van tegenna-tuurlijke "Schmutz"', maar die veel te ver ging met het invoeren van een sterilisatie-wet.⁶⁷ Een jaar later echter werd in *Filmfront* teleurgesteld geconstateerd dat van de mooie beloftes van Goebbels niet veel terecht was gekomen en dat de Duitse filmindustrie ook zonder 'geldzuchtige magnaten' stompzinnige operet-films produceerde.⁶⁸

'Russische' katholieke filmkunst

Waarom hield Van Domburg als een Don Quichotte zo hardnekkig vast aan de idealen van de zwijgende filmkunst terwijl er zoveel andere uitdagingen voor een filmcriticus in de jaren dertig bestonden? Eigenlijk verschilden zijn verwachtingen niet veel van die van Pater Hyacinth Hermans en diens droom van de katholieke geluidsfilm. Van Domburg hoopte vurig op een katholieke filmkunst in Nederland naar het voorbeeld van de eerste Sovjet-films. Niet alleen de vorm sprak hem aan, het ging hem, zoals gezegd, om de 'bezieling' en hoe deze werd bewerkstelligd, zodat film als 'een trillend en warm levend geheel kan ontstaan dat ons midden in het hart raakt, zonder omwegen en dwaaltochten op de gebieden van andere kunsten.'⁶⁹ De Sovjet-films waren gemaakt met een 'ongehoorde brutaliteit en een ongekennde eenzijdigheid, doch ook - en dáár ligt ons voorbeeld - met een hartstochtelijk élan en een felle overtuiging.'⁷⁰

Het katholieke geloof had eeuwenlang kunstenaars geïnspireerd tot kunstwerken van het hoogste niveau, maar nu dreigde het zijn primaat te verliezen aan goddeloze ideologieën die met de nieuwste kunst, de film, de wereld versted hadden doen staan. Het moest mogelijk zijn voor een instituut als de rooms-

katholieke kerk, dat zo rijk aan middelen en aan 'filmstof' was, met een filmkunst te komen die op eenzelfde manier aansprak als de Sovjetfilm. Van Domburg stond in deze gedachtengang niet alleen: ook andere jonge katholieken zoals Jan Engelman, Albert Kuyle, Bernard Verhoeven, Herluf van Merlet en Leo Hanekroot schaarden zich omstreeks 1930 achter de idee van een katholieke reconstructie waarin film een belangrijke plaats innam. De vlamming F. Morlion, schreef een lijvig artikel in het filmnummer van *Dietsche Warande en Belfort* over de betekenis die film kon hebben in de religieuze beleving: 'De film is nu toch de directe kommunie met de groote massa en die kommunie is wel het diepst wanneer we de diepe innige en machtige volksdevotie op het doek laten spreken.'⁷¹ De behoudender Katholieke Film Centrale (KFC) die zich voornamelijk bezighield met de nakeuring voor katholieken en het comité "Gezinsfilm" propageerden eveneens een katholieke filmkunst. In 1935 kwam *Filmfront* daarover in conflict met de voorzitter van de Nederlandsche Bioscoop Bond, A. de Hoop. Bij die gelegenheid werd er een beroep gedaan op alle katholieken, ook in de katholieke dagbladen zoals het *Limburgsch Dagblad* dat schreef: 'Tegenover de macht van den Bioscoopbond stellen wij de kracht onzer Christelijke beginselen; tegenover zijn machtswellust de gesloten eenheid van ons katholieke organisatieleven.'⁷²

Voor korte tijd leek het wachten op de katholieke filmkunst te worden beloond: een groep katholieke avant-gardefilmmakers onder wie Jan Hin, scenarioschrijver Albert Kuijle en Kees Strooband produceerde een paar veelbelovende films.⁷³ De aantekeningen van Jan Hin weerspiegelen de opvattingen van *Filmfront*. Hij benadrukt dat film geen individuele kunst is en daarom juist zo geschikt is voor katholieken: 'Maar een idealistischer gemeenschappelijken band, die wortelt in één sterke wil, één sterk geloof, zal slechts in staat zijn om de gezamenlijk-creatieve krachten in het filmcollectief te vormen tot een eenheid.'⁷⁴ De films van Jan Hin uit 1932 zoals *KENTERING* (in samenwerking met Kees Strooband) en *ROME* benaderden de idealen van Van Domburg.

Opmerkelijk is dat *KENTERING* vertoond werd in het voorprogramma van een besloten voorstelling van een destijds verboden Sovjetfilm, *DRIE LIEDEREN VAN LENIN* (Dziga Wertov). Deze unieke gelegenheid bood de critici de kans ze met elkaar te vergelijken. Voor de recensent van *De Gemeenschap* stonden ze op dezelfde artistieke hoogte: '[...] eenzelfde gevoeligheid die beide kunstenaars dreef tot het zien der dingen in hun hoog en hevig wezen, tusschen de polen van tijd en eeuwigheid.'⁷⁵ Hin had echter een streepje voor omdat zijn object oneindig veel hoger en schoner was dan Lenin, die de Russen alleen tot 'menschverheerlijking' bracht. Hij stelde de ethische waarden boven esthetische en voldeed daarmee volledig aan de katholieke eisen die door Herluf van Merlet in *Roeping* nog eens werden uiteengezet: 'De absolute autonomie der kunst kunnen en mogen wij niet aanvaarden omdat kunst evenals wetenschap, sport, enz. hun eigen taak en plaats moeten hebben in het onwrikbaar dienstverband ten opzichte van het ééne eeuwige Doel: God.'⁷⁶

Om het ontbreken van een hoger ideaal werden de films van Ivens zoals *ZUIDERZEE* en die van de filmgroep Visie zoals *STALEN KNUISTEN* die eveneens de Sovjet-esthetiek volgden, bekritiseerd: zij werden teveel geregeerd door de 'onbezielde montage'. Met *BORINAGE* had Ivens zich in 1935 bovendien vervreemd van de filmkunst en zich geheel overgeleverd aan propaganda. Termen zoals 'onbezielde', 'levenloos' en het 'ontkennen van menselijkheid', werden door katholieke

critici regelmatig gebruikt voor de films van Ivens en Wertov.

De katholieke critici hadden een ideaal om voor te vechten. De noodzaak om in de strijd te volharden werd bovendien urgenter toen de concurrentie van wereldse ideologieën zoals het nationaal-socialisme in Duitsland groter werd. Een goed katholiek kon deze goddeloze ideologie evenals het communisme nooit onderschrijven, hoezeer ze ook gekant was tegen de commerciële filmindustrie.

De katholieke films vermochten echter niet de wereld te veroveren zoals de Sovjet-film voorheen hadden gedaan. Hogenkamp schrijft over klachten van katholieke operateurs uit het zuiden die meldden dat de films van Hin door het publiek niet begrepen werden en daarom danig bewerkt (hermonteerd) moesten worden.⁷⁷ Na 1935 werd de roep om een katholieke filmkunst minder luid en concentreerden de katholieke critici zich weer meer op de algemene filmkritiek. Hoezeer de idee van een katholieke avant-gardefilmkunst was verwaterd in 1937, blijkt uit het feit dat de oprichting van de Katholieke Filmactie (KFA) vanuit het episcopaat geen stimulans betekende voor de katholieke cineasten.⁷⁸ Een schrale troost was dat de Duitse filmindustrie er volgens de katholieke critici gelukkig ook niet zoveel van terecht bracht, zoals A.J.D. van Oosten opmerkte: '[...] met de gelijkschakeling zijner filmindustrie, schakelde men haar meteen uit [...] Ook de nazi's kunnen geen films tot aanzien brengen door met de hakken tegen elkaar te slaan.'⁷⁹

Film als gezonde volkskunst

Niet iedereen bewaarde zo'n distantie ten opzichte van de ontwikkelingen en ideeën in het Derde Rijk. Vanaf 1934 werd Van Domburg binnen zijn eigen zuil aangevallen door Rector van Schaik, Herman Kuitebrouwer en Albert Kuyle in hun nieuw opgerichte blad, *De Nieuwe Gemeenschap* om zijn fossiele 'Russensfilm-liefde'. 'Een film-kritiek die zich professioneel voordoet. Die ijverig een aantal paragrafen primitieve Russische montage-lyriek paraphraseert, optelt en aftrekt en tenslotte de som mededeelt in een bevinding als men naar aanleiding van de film "Extase" in "De Nieuwe eeuw" kon lezen, welke culmineerde in de opmerking, dat wij dat spelen met de camera nu wel kennen', fulmineerde Ad. Sassen.⁸⁰ In elk nummer werd *Filmfront* voor rotte vis uitgemaakt, was *De Groene Amsterdammer* een jodenkliek en deugde er ook niks van *Filmliga*.

In tegenstelling tot Van Domburg, die weliswaar sprak van een filmindustrie in de verkeerde handen, stelde dit groepje auteurs de joden in het internationale film- en bioscoopbedrijf en in de Nederlandse Bioscoop Bond in het bijzonder, onomwonden verantwoordelijk voor alles wat er mis was met de cinema. In de meeste films werd volgens hen ingespeeld op het ideaal van de 'bourgeois in bonis' dat draaide om goddeloze geld- en genotzucht. De schrijvers van *De Nieuwe Gemeenschap*, die zich afgescheiden hadden na een ruzie in de redactie van *De Gemeenschap*, waren in hun houding ten opzichte van de filmkunst en de filmkritiek nog dogmatischer dan Van Domburg. Zij bepleitten een nieuwe 'Cinema Militans', zonder enige frivoliteit. Tegenover Van Domburg, die het moment dat inhoud de vorm bezielde het belangrijkste vond, stelden zij de heldhaftige boodschap en wat deze betekende voor de gemeenschap, boven de vorm.

Deze critici zagen er geen been in de met steun van Goebbels tot stand gekomen

film *DAS MAEDCHEN JOHANNA* (Gustav Ucicky, 1935) hoger te waarderen dan *JEANNE D'ARC* van Dreyer. Hoe hachelijk de 'objectieve' benadering van Jordaan en Scholte was, bleek uit de argumenten van de critici in *De Nieuwe Gemeenschap*. *Filmliga* werd met haar eigen argumenten (kunst heeft niets met propaganda te maken, zij is er hoogstens de drager van) om de oren geslagen toen zij zich negatief uitliet over nationaal-socialistische tendensfilms. Sassen refereerde aan de veel gullere 'objectieve' waardering van de communistische propagandafilms een paar jaar tevoren: 'Maar wat wil men dan toch? Jarenlang is door de 'jongeren' afgegeven op onze staatslieden, die nimmer de twee-eenheid van politicus en kunstzinnig-gedrevene toonden. Zo gauw echter vertoont een leider van het tegenwoordige Duitsland deze kwaliteit, of vele pennevoerders trachten inktwerpers te worden.'⁸¹

De Waag, 'Algemeen cultureel politiek en economisch weekblad voor Nederland', dat vanaf januari 1937 verscheen onder hoofdredactie van Th.B.F. Hoyer, oud-bestuurslid van de Rotterdamsche Filmliga, auteur van de monografie *Russische Filmkunst* en voorzitter van de Nieuwe Filmliga, was vergeleken met *De Nieuwe Gemeenschap* aanvankelijk veel gematigder van toon. Tot de wisseling van redactie in mei 1938 nam Van Domburg ook in dit tijdschrift de rubriek Filmkunst voor zijn rekening. Hoewel zoals gezegd de oude Russen voor hem nooit geëvenaard werden, prees hij in *De Waag* vooral de Franse films van Pierre Chenal en zelfs Amerikaanse, vooral die van de bannelingen Fritz Lang en William Dieterle. Opmerkelijk in verband met zijn vroegere ongezouten kritiek op de Amerikaanse films, was dat de films van echte Amerikanen zoals James Whale, Frank Borzage en Sidney Franklin nooit 'Amerikaans' genoemd werden. Ondanks zijn mildere houding haalden zij het echter niet bij zijn favoriet Walter Ruttmann. Ruttmann was onder de nieuwe omstandigheden overigens geen onafhankelijk cineast meer, maar in dienst van UFA's Werbefilme. Hij bracht de industriële paradepaardjes van het Derde Rijk gestroomlijnd in beeld: 'De camera, ditmaal in een staalfabriek zwevend, zet weer die prachtige beheerschte beweging in, die zij zoo juist schijnt losgelaten te hebben (in Duesseldorf, in Stuttgart, in Metall des Himmels) om met een rustige rusteloosheid haar objecten te gaan observeren: ijzer, vuur, staal, mensen, turbines, buizen, elektrische hoogspanningen, luchten, treinen, auto's, verkeersdrukte.'⁸²

Van Domburg was aan het eind van de jaren dertig in *De Waag* niet zozeer de pleitbezorger van een katholieke filmkunst zoals in *Filmfront* en *De Gemeenschap*, maar meer een bewaker van de filmkunst. Grootse en heroïsche thema's, de revolutie, sprinkhanenplagen in *THE GOOD EARTH* (1937, Franklin) of grote dilemma's in een mensenleven in *FURY* en *YOU ONLY LIVE ONCE* (1938, Lang) waren veruit te verkiezen boven het wel en wee van Marlène Dietrich in *GRAVIN ALEXANDRA*. Ook betoonde hij zich nu aanmerkelijker milder ten aanzien van de geluidsfilm. De Amerikaanse films van Lang waren volgens hem meesterlijk in de integratie van geluiden (en stiltes) als nuances in het verhaal: dat was echte 'geluidsfilmkunst'.

Achteraf bezien valt in deze recensies juist wat erin verzwegen werd het meest op: het regiem waarvoor Ruttmann zijn films maakte, de reden waarom de films van Lang en Dieterle Amerikaans waren en Ludwig Bergers *PYGMALION* Nederlands. Betoonde Van Domburg zich voorheen een criticus die zijn katholieke ethiek niet opzij kon zetten voor communistische propaganda, aan het eind van de jaren dertig liet hij in *De Waag* de esthetiek wel boven die ethiek prevale-

ren, als het zijn oude favorieten zoals Walter Ruttmann betrof: Van Domburg had hem in 1938 het liefst de supervisie over de film VEERTIG JAREN bij het veertigjarig jubileum van Koningin Wilhelmina toevertrouwd. Hij bleef trouwens ook na de Tweede Wereldoorlog trouw aan Ruttmann en schreef begin jaren vijftig een monografie over hem.⁸³

Een enkele keer verwees Van Domburg in bedekte termen naar de dictatoriale ontwikkelingen in Duitsland. Naar aanleiding van HET LEVEN VAN EMILE ZOLA van Dieterle, waarin veel aandacht besteed werd aan de Dreyfusaffaire, schreef hij: 'Hierbij blijft toch de voornaamste verdienste van Dietele's film, dat hij de macht van het geweten, den zin voor recht en het verlangen naar grootheid levend heeft gemaakt in een tijd, waarin zulks niet zonder nut kan zijn.'⁸⁴ Deze gematigde verontrusting sprak soms ook wel uit andere artikelen in dit tijdschrift. Zo zette men vraagtekens bij het virulente antisemitisme in Duitsland en vroeg zich nog af of Hitler een gevaar of een waarborg voor de vrede was.

In mei 1938 veranderde *De Waag* drastisch van toon en tal van oude medewerkers, onder wie Van Domburg, maakten plaats voor nieuwe. Volgens de nieuwe redactie hadden de joden hun ongeluk geheel aan zichzelf te danken. Er werd eveneens geargumenteed dat het antisemitisme niet alleen Duits was, en dat een goede Nederlander ook antisemiet was. De dichter J.C. Bloem werd gedurende een half jaar de opvolger van Van Domburg voor de rubriek Filmkunst. In zijn overigens schaarse filmkritieken in het tijdschrift, besteedde ook hij vooral aandacht aan de Franse film. Hij noemde het Franse volk daarin zelfs 'het beschaafde volk op aarde'. Zijn lof over de film van Hitlers bezoek aan Italië, waarin volgens hem het daadkrachtige fascisme zich van zijn beste kant liet zien, paste beter bij de rest van het blad. In deze bespreking wees Bloem op het verschil tussen de benaderingen van film als propaganda en als kunst: beide waren mogelijk, als ze maar niet met elkaar werden verward.⁸⁵

In 1939 zette Peter Verberne, wiens stijl meer overeenstemde met de rest van het blad dan die van Bloem, de rubriek Filmkunst voort. Hij pleitte voor een nationale filmkunst als volkskunst, jeugdbioscopen en een offensief tegen de NBB. Hij beriep zich uitdrukkelijk op de geschiedenis en noemde de avant-gardefilm als voorbeeld van heldhaftig verzet tegen het grootkapitaal. Niet alleen vormde een nationalistische filmkunst een tegenpool van de commerciële film, ook was zij een gezond tegenwicht tegen de ontaarde en ziekelijke moderne kunst. In zijn argumenten tegen de moderne kunst lagen zijn argumenten voor film als een collectieve kunst besloten. De oorzaak van de ontaarding van de moderne kunst lag volgens *De Waag* in de geschiedenis.⁸⁶ Men moest daarvoor terug naar de middeleeuwen, toen alles nog goed was en kunsten en ambachten nog niet van elkaar gescheiden waren. In de Renaissance ging het mis, toen begon het individu zich te onderscheiden van de gemeenschap. Sindsdien was het van kwaad tot erger gegaan met de kunst in de gemeenschap: 'Zoo werd Kunst, van de argelooze uiting der gedachten, gevoelens, verlangens eener gemeenschap, tot de arglistig bedachte "expressie" van allerpersoonlijkste, en daarom slechts voor weinigen aan te voelen "emoties".' De kunst had zich dus eerst vervreemd van de gemeenschap en richtte zich in de nieuwste kunstrichtingen zelfs tegen de gemeenschap: 'Al het gemeenste, weerzinwekkendste en walgelijkste wat woelt in de diepste hoeken der geesten van zielszieken en ontaarden, wordt aldus den gemeenschap als "kunst" opgediend en aanprezen.'

De bandeloze vrijheid moest volgens Verberne drastisch worden ingeperkt en Duitsland had daar met zijn maatregelen uit naam van de gemeenschap, zoals boekverbrandingen, reeds het goede voorbeeld in gegeven. Film bood uitkomst in de problemen tussen kunst en gemeenschap. Het mooie aan film was juist dat hij stevig verankerd was in de gemeenschap en als geen andere kunst wist te ontroeren. Zeker als deze van staatswege werd gecontroleerd zou een gezonde beziehung door de filmkunst, die in principe collectief werd vervaardigd, op de gemeenschap kunnen worden overgedragen. De filmkunst was daarom de volkskunst bij uitstek. Volgens Verberne werd in het kapitalistische systeem de filmindustrie door 'het verkeerde volk' beheerst. Als het aan de nieuwe orde lag, zou dat niet lang meer duren: de Nederlandse cineasten, die tot dan toe slechts in de marge hun werk konden doen, zouden in de filmproductie van de toekomst, net als Walter Ruttmann in Duitsland, een voorname rol gaan vervullen.

Na de inval van de Duitsers in 1940 leek Verberne in zijn voorspellingen gelijk te krijgen. In augustus 1940, diende Loet Barnstijns voormalige Filmstad als opvangkamp voor de slachtoffers van het bombardement op Rotterdam, in oktober van dat jaar werden er Duitse militairen ingekwartierd.⁸⁷ De cineast Jan Teunissen, maker van de geslaagde zwijgende avant-gardefilms *SJABBOS* en *PIEREMENT* en de eerste mislukte Nederlandse geluidsfilm *WILLEM VAN ORANJE*, was op dat moment medewerker van de Filmdienst. Vanaf augustus 1942 zou hij leider zijn van het Nederlandse Filmgilde van de Nederlandse Kultuurkamer. In die functies probeerde hij filmactiviteiten volgens de ideologie van de nieuwe orde, opgelegd door de bezetter, 'gelijk te schakelen'.⁸⁸

Twee houdingen ten aanzien van de Nederlandse speelfilm

In de jaren twintig waren er nauwelijks Nederlandse speelfilms in de bioscopen geweest. Iedere nieuwe Nederlandse film werd daarom welwillend en met speciale egards ontvangen. De populaire pers was daarmee het gulst. Vanaf 1934 werden ze geconfronteerd met de producten van een heuse nationale filmindustrie. Evenals in de Eerste Wereldoorlog werd de Nederlandse film niet zozeer als kunst maar als amusement beschouwd. Dit onderscheid werd expliciet gemaakt en bood een excuus voor een mildere houding, want veel critici stelden minder hoge eisen aan een Nederlandse film dan ze gewend waren te doen aan een film uit het buitenland. De Liga-critici en avant-gardefilmers moesten hun eigen criteria opzij zetten, om de Nederlandse films te kunnen waarderen. De Nederlandse film werd op vakkundigheid beoordeeld en niet, zoals de critici voorheen plachten te doen, op de artistieke waarde. Amusement moest vanwege zijn commerciële aard vakkundig gemaakt worden om bij veel mensen in de smaak te vallen. De redenering van de filmproducenten was: omdat Nederlanders die vakkundigheid nooit hadden kunnen leren, waren er buitenlanders nodig. De Nederlandse film stond nog in de kinderschoenen en moest niet te streng beoordeeld worden.

Niet alle filmcritici hadden zo'n milde houding ten aanzien van de Nederlandse speelfilms. In de tweede helft van de jaren dertig nam een klein groepje het op voor de Nederlandse avant-garde tegen de commerciële speelfilmindustrie. Aan de aanwezigheid van de buitenlanders in de nieuwe filmindustrie

werd door de filmers veel aandacht besteed. Nederland werd afgeschilderd als een land waarin voorheen speelfilmproductie niet mogelijk was vanwege de Nederlandse volksaard (te stug) of vanwege het uiterlijk van de Nederlanders (te lelijk en te stijf). De komst van de buitenlanders uit de Duitse filmindustrie moest het ontstaan van een speelfilmindustrie in Nederland verklaren: 'Zonder buitenlanders kunnen wij het niet [...] Met betere buitenlanders zouden wij het ...misschien kunnen.' schreef Scholte onomwonden in *Filmliga*.⁸⁹ Een groot bezwaar volgens de critici was echter dat er bij het Nederlandse publiek helemaal geen behoefte bestond aan een Nederlandse filmindustrie. Amusementsfilms waren bovendien wel de meest ongelukkigste keuze: 'ons volk is helaas niet op zijn best als het zich amuseeren wil: van nature zwaartillend en zonder veel fantasie moeizaam glimlachend en nogal simpel, schuwt het in zijn ontspanning dien geest dien wij trouwens met on-Hollandsche adjectieven zouden moeten omschrijven...'⁹⁰

Door Dittrich zijn de bezwaren van deze Nederlandse avantgarde-filmers en critici tegen de Duitse werknemers vooral in nationalistisch perspectief gezet. Ze waren ook nationalistisch, maar dat ze aanvankelijk artistiek van aard waren en wortels hadden in de Nederlandse strijd om de film als kunst van de *Filmliga*, bleef daardoor onderbelicht.⁹¹ De opvattingen over film als kunst in Nederland waren namelijk moeilijk in verband te brengen met de Nederlandse speelfilms uit de jaren dertig. De ideeën over film als kunst waren echter theoretisch geformuleerd in een periode waarin er nog geen maatschappelijke consequenties aan verbonden hoefden te worden. Vooral critici die de instroom van buitenlandse filmers in de Nederlandse filmindustrie fel bekritiseerden, gebruikten deze ideeën in hun fascistische kunstopvattingen. De commerciële basis voor filmproductie werd verworpen, maar in tegenstelling tot de jaren twintig pleitten de critici van de tweede helft van de jaren dertig voor een overheidsbeleid voor filmkunstproductie. Zoals Ter Braak in 1927 had geschreven, was in de Sovjet-Unie de staat immers zo goed om begaafde cineasten als Eisenstein en Pudowkin de vrije hand te geven. In het nieuwe Duitsland werd de filmkunst vanaf 1933 door Goebbels c.s. eveneens serieus genomen en kregen cineasten zoals Walter Ruttmann belangrijke opdrachten. In Nederland liet de overheid de filmproductie echter over aan 'vreemden', en zaten de belangrijke talenten werkeloos thuis. Het Nederlandse film- en bioscoopbedrijf scheepte het publiek op met slecht gemaakte verderfelijke rommel, terwijl gezonde Nederlandse documentaire volksfilms gewenst waren.

Moralisering en verzuiling in de geprofessionaliseerde filmkritiek

In 1935 schreef de cultuurhistoricus Johan Huizinga voor het eerst sinds *Amerika levend en denkend* uit 1926, weer over film in zijn boek *In de schaduwen van morgen. Een diagnose van het geestelijk lijden van onzen tijd*. Hij breidde daarin zijn stelling, dat film de nivellerende factor bij uitstek was, uit met de opmerking 'dat de film, veel meer dan de geschreven letterkunde, de oude en populaire normen van een zedelijk beginsel in de kunst handhaaft. De film is een moreel-conservatieve factor.'⁹² Aan de smaak van het publiek kon men niet alleen de zucht naar oppervlakkig amusement aflezen, maar ook het zedelijk bewustzijn. Immers, boeven

werden gepakt, eerlijk duurde het langst en ondanks beproevingen wachtte de helden een 'happy end', vormde de boodschap van het merendeel van de films: 'Om kort te gaan, de film huldigt een soliede en populaire moraal, ongeschokt door filosofische of andere twijfelingen.' Juist omdat film commercieel was kwam hij tegemoet aan de vraag van het publiek. Opgelucht constateerde Huizinga dan ook, 'dat de ethische code van de film nog altijd beantwoordt aan de eischen van het populaire zedelijkheidsbewustzijn.'

In zijn opmerkingen over film had Huizinga altijd meer belangstelling getoond voor de cultureel-maatschappelijke aspecten dan voor de artistieke. Hij kreeg daarin gezelschap van een toenemend aantal schrijvers die de film als massamedium veel belangrijker vonden dan de film als kunst. De filmkritiek legde diens tengevolge andere accenten: cultuurpolitiek, moralistisch of anekdotisch. De analyse van de vorm, die in de Nederlandse filmkritiek toch al nooit zo sterk ontwikkeld was geweest, werd snel vergeten. Een bepaalde film werd niet meer onderworpen aan streng theoretische criteria voor film als visuele kunst, maar een bespreking van het verhaal werd doorspekt met allerlei ideetjes. Nadat de nadruk van de vorm naar de inhoud was verschoven bleven deze niet beperkt tot kunsttheoretische opvattingen, ook psychologische, opvoedkundige, sociologische en politieke, kortom allerlei opvattingen konden aan een film worden opgehangen. In deze diversiteit ging de film zelf vaak ten onder. Jordaan constateerde met een schok in 1935 hoe snel deze deconcentratie in het schrijven over film was ingetreden: 'Wie eens om zich heen gaat kijken, zal ervaren hoe ontstellend gering nog het besef blijkt te zijn van wat 'film' is. [...] Er is - meen ik - een soort critiek ontstaan, die wij voorloopig nog niet van noode hadden omdat zij averechts werkt. Een kritiek op zijn sentimentaliteit, op zijn historische juistheid.... enfin, op alles behalve de 'film' in de film.'⁹³

Stukjesschrijvers (of publicisten zoals we ze tegenwoordig zouden noemen) die film erbij deden, zoals A.J.D. van Oosten in diverse katholieke bladen en H.J. Cannegieter vanaf 1931 maandelijks in *De Socialistische Gids*, kwamen in de plaats voor filmcritici. Het ging hen meer om de moraal van de film en hoe deze paste in de eigen katholieke respectievelijk socialistische levensovertuiging dan om hoe een film er uit zag. Aan de hand van een bepaald onderwerp werden meerdere films tegelijk besproken: de oorlog, het alledaagse, de vrouw, adeldom, kinderen en de geschiedenis. Vooral Marlene Dietrich oefende een onweerstaanbare aantrekkingskracht uit op deze schrijvers. Voor Cannegieter was zij het type bij uitstek van de moderne vrouw: 'de moderne vrouw die wil jagen in plaats van gejaagd te worden.'⁹⁴ Van Oosten had meer oog voor het 'daemonische' in Dietrich dan voor de belichting van haar gezicht in de talrijke close-ups in Von Sternbergs films.

In *De Socialistische Gids* was een oorlogsfilm alleen goed wanneer hij het pacifistische predikte, een opvatting die strookte met de politiek van de SDAP. Opmerkelijk was dat ze niet als historische films werden gezien, maar als profetieën. Sovjet-films zoals *DE GENERALE LIJN* konden Cannegieter niet bekoren. De allegorie op de arbeid 'vergoochelde' de werkelijkheid: 'Men weet, dat het nieuwe Russische bewind de terreur met evenveel virtuositeit uitoefent als het oude.'⁹⁵ Er diende volgens Cannegieter wel degelijk een onderscheid te worden gemaakt tussen de 'film als schoonheid' en de 'film als idee'. Kortom, de inhoud van een film werd doorslaggevend, in tegenstelling tot de filmkritiek in de jaren

twintig toen een film werd beoordeeld op zijn artistieke gehalte.

Hoewel Jordaan vergeleken bij deze schrijvers dichter bij de film in kwestie bleef, ontkwam ook hij niet aan een neiging tot generaliseren. Zijn filmkritieken werden gelardeerd met historische beschouwingen van een bepaald genre en de daarin toegepaste stijlvormen en technieken of beschrijvingen van de omstandigheden waaronder de films tot stand waren gekomen. Hij schreef geen nieuwe grondslagen voor een filmkritiek van de geluidsfilm. Daarin week hij trouwens niet af van ontwikkelingen in het buitenland.

Internationale ontwikkelingen in de filmkritiek

Het grootste verschil tussen de filmkritiek van de zwijgende periode en die van de geluidsfilm was, zoals Richard Abel heeft geconstateerd, dat de filmkritiek als kunstkritiek in plaats van voorwaarden stellend of utopisch (dus vooruitlopend), een volgend en reagerend karakter kreeg. Er werd niet meer geschreven over hoe een ideale film eruit zou moeten zien, maar over de film die men daadwerkelijk zag.

In Frankrijk 'verpolitiekte' de filmkritiek in de jaren dertig bovendien in rechts en links. Er bestond evenals in Nederland minder aandacht voor zuivere filmkunst dan voor een ideologische inhoud. De basis waarop criteria ten aanzien van de filmkunst van de jaren dertig werden geformuleerd was echter traditioneel filmspecifieker, rijker, en veel gevariëerder dan in Nederland. In Frankrijk werden inhoudelijke eisen aan de formalistische toegevoegd. Deze had men trouwens nooit los gezien van tendenzen: het nationalisme speelde in de Franse film en filmkritiek altijd een grote rol en dit werd alleen maar versterkt. In Nederland bleken de criteria gebaseerd op de Russische filmkunst een veel te smalle basis om op voort te borduren. Ter Braak met zijn scherpe geest had zijn filmkritische bezigheden gestaakt bij gebrek aan cineasten of persoonlijkheden die een waardevolle inhoud konden geven aan een artistieke vorm. Hij miste als toeschouwer in de films die in de jaren dertig in de bioscoop of bij de filmclubs vertoond werden, de gestalten tegenover hem. Zijn filmhelden als Eisenstein, Pudovkin, Ruttman, Dreyer en Von Stroheim waren gestopt, hadden zich verkocht aan de filmindustrie of nog erger aan een verderfelijk regiem.

In Duitsland werd vanaf 1933 de filmkritiek door de nationaal-socialistische regering gecontroleerd. Zowel de filmindustrie als de Duitse filmkritiek werd in 1933 gelijkgeschakeld door het ministerie van Propaganda en de kritiek werd in 1936 zelfs verboden. In plaats daarvan werden 'Kunstberichte' verordonneerd, zoals Thomas Hausmanninger schrijft: 'Kunstkritik gilt als nicht langer "private" sondern "öffentliche" [...] Aufgabe, die [...] der nationalsozialistische Staat und die nationalsozialistische Weltanschauung stellen'.⁹⁶ Film werd beschouwd als de nieuwe volkskunst, een tegenwicht tegen de intellectualistische en ontaarde moderne kunst. In de verslagen werden de bioscoopbezoekers echter gerustgesteld dat zij niet bang hoefden te zijn dat ze alleen maar regeringsfilms te zien zouden krijgen. Alle films werden aan een strenge censuur onderworpen, vanaf 1937 zelfs smalfilms voor vertoningen buiten de bioscoop, en oude films werden 'nagecensureerd'.⁹⁷ De beste krachten uit de studio's vertrokken naar andere Europese landen of Amerika, en ook de meest toonaangevende critici zoals

Kracauer, Arnheim, Balasz, intellectuele joden en avant-gardisten, ontvluchtten Hitler-Duitsland. In de literatuur wordt deze periode op een heel andere manier benaderd dan de periode ervoor: alle onderzoeken naar filmkritiek in Duitsland houden in 1933 abrupt op. In de in Duitsland verschenen publicaties zullen echter weinig opvattingen te verwachten zijn die afweken van de officiële staatspolitiek.

Walter Benjamin ontwierp in de jaren dertig, vanaf 1933 in Parijs, zijn these over wat hij zelf noemde 'die Ästhetisierung der Politik' door het fascisme van de nationaal-socialisten als een tegenpool van een 'Politisierung der Kunst' die het communisme zou beogen. Martin Loiperdinger heeft de verbinding tussen Benjamins 'aura'-theorie en zijn opvattingen over de esthetiek van het fascisme geanalyseerd en baseerde zich daarbij vooral op het nawoord van *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*.⁹⁸ Film en fotografie spelen een cruciale rol in de kunsttheorie van Benjamin: zij zijn in feite verantwoordelijk voor het verdwijnen van het aura van een kunstwerk en maakten volgens hem de bestaande kunstopvattingen onbruikbaar.⁹⁹ In Nederland hadden de filmcritici die kunstopvattingen juist zo ijverig op film losgelaten.

Zoals de Eerste Wereldoorlog had aangetoond wisten de mensen, volgens Benjamin, met de technologisering van de maatschappij nog niet goed om te gaan, waardoor deze behalve productief ook oncontroleerbaar en destructief kon zijn. Reproductietechnieken veroorzaakten een verandering in het beleven van een kunstwerk: in plaats van een persoonlijke ontmoeting met een uniek werk werden massa's met reproducties geconfronteerd en bestond de mogelijkheid voor kwaadwilligen om volksmassa's ermee te manipuleren. Het kunstwerk verloor in een reproductie zijn 'aura' van echtheid: het was ontdaan van zijn unieke door tijd en plaats bepaalde context. In de plaats van contemplatie, waarin de kunstbeschouwer het kunstwerk actief verwerkte, onderging de toeschouwer slechts afleiding en werd hij verdoofd en vergat zichzelf. Het fascisme installeerde volgens Benjamin, zoals Loiperdinger stelt, een 'Kult' om de kapitalistische eigendomsverhoudingen te behouden en tegelijkertijd de massa aan zich te onderwerpen: "'Ästhetisierung der Politik'" erscheint als die politische Inszenierung eines Kults zur Bewahrung von Eigentumsverhältnissen, welche die Entfaltung der Technik blockieren und damit auch die Entwicklung der Kunst.¹⁰⁰ De machthebbers maakten misbruik van de suggestieve werking van kunst en de technologie en verhieven hun systeem tot kunstwerk om het dagelijks leven te manipuleren. Doel was de wil en het bewustzijn van de bevolking te verlammen door haar te laten figureren in het spektakel. Door stilering van een leider, de taal (duizendjarig rijk), archaische symbolen (hakenkruis), kleding (SS-uniformen van Hugo Boss), de bevolking (massabijeenkomsten zoals sportevenementen en partijdagen) en rituelen (de groet) enerzijds en het smoren van alle kritische geluiden anderzijds, werd de Ästhetisierung der Politik in Duitsland voltrokken. Zoals gezegd speelde film zowel in het verval van het aura, als in de encensering van de 'Kult' een belangrijke rol. Benjamin publiceerde zijn theorie voor het eerst in 1936 in Parijs, maar in Nederland werd hij niet door filmcritici opgemerkt.¹⁰¹

In Nederland waren er geen Duitse filmcritici in 'Exil' actief in tegenstelling tot de Duitse filmmakers. Uit het buitenland zijn ook maar weinig opstandige geluiden doorgedrongen in de Nederlandse filmkritiek. Simon Koster die in 1933 in

Berlijn woonde, schreef in dat jaar voor *Filmliga* een artikel over nationaal-socialistische films zoals *HITLERJUNGE QUEx*, die overigens niet in de Nederlandse bioscopen draaiden, en stelde vooraf: 'De sublieme hoogmoed des aestheten wordt treurige engheid van geest en gevaarlijke "Weltfremdheit", als hij terwille van den schoonen of minder schoonen vorm niet alleen de tendentie, maar ook nog de levensopvatting van den kunstenaar gaat veronachtzamen.'¹⁰² Dit artikel was een uitzondering. Zoals gezegd kan niet beweerd worden van filmcritici in *De Waag* en *De Nieuwe Gemeenschap* dat zij ongevoelig waren voor de retoriek van de Duitse cultuurpolitiek.

Conclusie

De omslag van het optimisme in de jaren twintig naar de ontzuivering in de jaren dertig kreeg zowel zijn beslag in kunst en film als in kunst- en filmkritiek. Zowel in de beeldende kunst als in de film verdwenen de abstracte formalistische experimenten nagenoeg. Sociaal-realisme gaf in de Sovjet-Unie de toon aan en in Duitsland domineerde begin jaren dertig de maatschappij-kritische 'Neue Sachlichkeit' over het modernistisch utopisme, terwijl na 1933 door de nationaal-socialisten veel moderne kunst 'entartet' werd verklaard.

In Nederland schreven de critici net als elders, meer over wat ze zagen dan wat ze hadden willen zien. De term avant-garde hoorde volgens Jordaan bij de zwijgende filmkunst en werd veel minder gewaardeerd dan vóór de introductie van de geluidsfilm. Het avant-gardistisch idioom van de zwijgende film werd hinderlijk gevonden 'als de doofstommen-gebarentaal in een normaal gesprek'.¹⁰³ Dit gold voor *Filmliga*, en de meeste niet-katholieke kranten en tijdschriften die een professionele filmcriticus in dienst hadden. Ter Braak weigerde de 'meesterlijke kitsch' van Von Sternberg, Robert Siodmak en Ernst Lubitsch kritisch te analyseren. Deze regisseurs waren geen kunstenaars maar entertainers die men niet moest beledigen door hun kunst te noemen en er zwaarwichtig over te gaan doen. Film had duidelijk het grensgebied verlaten: film was veel te voorbarig als kunst geaccepteerd. Gestold in de voorspelbare vorm van de geluidsfilm interesseerde film hem weinig meer als criticus. Volgens Ter Braak was er in 1927 geen *Filmliga* opgericht ter bestrijding van de kitsch in de bioscoop om in 1933 diezelfde kitsch, vanwege de toepassing van het 'contrapunt', kunst te noemen. Scholte en Jordaan deden water bij de wijn door films met een slecht scenario maar technisch goed, als kunst te prijzen. De Nieuwe *Filmliga* die het marginale bestaan van de onafhankelijke filmkunst beseftte, koos bewust voor die filmkunst en wees alle andere films resoluut af. De progressieve katholieke filmkritiek, vooral belichaamd door Van Domburg, hield de ideologie van de zwijgende film-esthetiek eveneens in ere, zij het gecombineerd met katholieke ethiek en bleef daardoor in de eerste helft van de jaren dertig nog wel utopisch van karakter.

De Nederlandse filmkritiek in deze periode wordt gekenmerkt door polarisering en professionalisering, terwijl van een politieke stellingname, anders dan in het buitenland, eigenlijk nauwelijks sprake was. Films werden nog altijd beschouwd als kunstwerken waaraan geen andere eisen gesteld mochten worden dan zuiver artistieke of ethische. Het krachtenveld van de film is in Nederland tijdens de jaren dertig eerder in katholiek-liberaal verdeeld dan in politiek links en

rechts, zoals in andere Europese landen. De twee meest extreme kampen, *Filmliga* en *Filmfront* beschimpten elkaar af en toe maar tot een discussie of een polemiek kwam het nooit. Scholte noemde de progressieve katholieken 'schimmenjagende aestheten' terwijl Van Domburg op zijn beurt Jordaan en Scholte als 'verraders' betitelde die hun goede zaak voor het grote geld in de steek hadden gelaten. Geen van beide partijen voelde zich echter geroepen om in debat te gaan. Deze houding past geheel in de Nederlandse traditie van verzuiling, er vond geen echte uitwisseling van gedachten plaats.

De Nederlandse professionele filmkritiek laat zich dus onderbrengen in twee richtingen: de een volgend of reagerend, de ander voorwaardenstellend of ideologisch. *Filmliga* had haar strenge voorschriften waaraan film als kunst moest voldoen overboord gezet en volgde het aanbod in de bioscoop. Het blad beoordeelde de films op hun eigen merites. Het katholieke *Filmfront* ging als het ware met de kop in de wind recht door volgens de oude Liga-ideeën, zij het onder zeer veranderde omstandigheden. *Filmliga*, dat zich veel bescheidener opstelde was door de bocht gegaan. *Filmfront* had een dogmatisch ideologisch karakter, terwijl *Filmliga* een meer evaluerende opstelling had. *Filmfront* wist waar een goede film aan moest voldoen en had daarbij nog steeds Eisensteins *POTEMKIN* en Ruttmanns *BERLIN* voor ogen als maatstaf voor de filmkunst van de toekomst. *Filmliga* liet het afhangen van Factor X: wat in de ene film werkte, kon in de andere de plank volledig misslaan. De regisseur werd doorgaans nog wel als cineast beschouwd, maar ook het scenario en de scenarioschrijvers alsmede filmspel en filmacteurs werden in de totstandkoming van een nieuwe film belangrijk geacht en in de beoordeling betrokken. Deze verschillen in overtuiging en perspectief hadden uiteraard een verschillend waarderingspatroon tot gevolg. In *Filmliga* en naar geest verwante bladen werden voor het eerst de 'typisch Amerikaanse' producten zonder voorbehoud gunstig besproken. Voorheen was dat al wel gebeurd in dagbladen als *De Telegraaf*, het *Algemeen Handelsblad* en *Het Volk*, die in het algemeen veel minder moeite hadden met 'Amerika' en amusement dan de elitaire filmkunstkritiek. Amerikaanse films logenstrafden echter de beperkingen van de geformuleerde kritische criteria. *Filmfront* had dan ook nog lange tijd moeite om een Amerikaanse film enthousiast te bespreken.

Als we zijn loopbaan als filmcriticus vanaf het begin van de jaren twintig beschouwen, kunnen we constateren dat Jordaan nooit orthodox is geweest en altijd de films zelf als leidraad nam, in plaats van de ideeën over kunst waaraan een film moest voldoen. Binnen *Filmliga* na het vertrek van Ter Braak, namen andere critici zijn journalistieke benadering over. Zij kregen aandacht voor het scenario en de narratieve structuur, in plaats van voor de montage. Ter Braaks kunsttheoretische inslag kan, zo beschouwd, als een intermezzo worden getypeerd, een intermezzo in de filmcritische journalistiek van Jordaan.

In Van Domburgs *Cinema Militans Catholica*, die de oude criteria van montage en ritme van de Liga er bij elke gelegenheid instampte, gold Ter Braaks esthetiek echter als de tweede pijler naast zijn katholieke levenshouding. De Russische films uit de zwijgende jaren bleven voor *Filmfront* in de eerste helft van de jaren dertig de maatstaf voor film. Zij werden vooral geprezen om hun vermogen een grote gedachte vorm te geven, zodanig dat zelfs zij die niets van die gedachte moesten hebben door de film gegrepen werden. Tot ver na de Tweede Wereldoorlog bleef de filmtheorie van Eisenstein en Pudovkin doorwerken in de

Nederlandse filmkritiek, vooral via Van Domburg die nog lang actief is gebleven.

De Levende Katholieke film was en bleef zijn ideaal, ver verheven boven het gewone leven op aarde, of de idealen van volksleiders in de Sovjet-Unie of het Derde Rijk. 'Mensverheerlijkende' systemen wees hij af, maar hij bestreed ze niet. Van Domburg bleef daarentegen de grootste moeite houden met Amerikaanse films, omdat ze op zo'n menselijk alledaags nivo bleven en weinig grote idealen verbeeldden. Ook hield hij niet van filmsterren, zelfs als zij goed konden acteren. De betovering van Garbo en Dietrich raakte hem niet. Steeds meer schrijvers over film beperkten zich overigens tot het verhaaltje navertellen gekoppeld aan een filosofietje van de koude grond, gekleurd door de overtuiging van het blad. Bij Carnegieter in de *Socialistische Gids* en Van Oosten in *De Gemeenschap* leek de film vaak alleen maar de aanleiding om een bepaalde algemene gedachte ten beste te geven. Een roman, schilderij of nieuwsbericht had zich daartoe even goed kunnen lenen. De filmkritiek boette in aan scherppte van formulering en werd vaak vaag en gratuit gebabbel.

Of de verschuiving van aandacht voor de vorm naar aandacht voor de structuur van het verhaal alleen veroorzaakt is door de geluidsfilm, valt te betwijfelen. In alle kunsten trad namelijk een verschuiving op van het formalistische naar het narratieve, het 'inhoudelijke'. Zowel in de beeldende kunst als in de literatuur en in de muziek is deze tendens te bespeuren. Een gevolg van de geluidsfilm voor de film als kunst was, dat de cineast als individuele kunstenaar plaats maakte voor een collectief. Zij die kunst opvatten als een essentiële individuele expressie hadden moeite om de kunstenaar in de geluidsfilm te ontdekken.

'Film is kunst' bleek een veel te beperkt begrip om het fenomeen film te beoordelen en om wat film nog meer was, zoals amusement, manipulatie en propaganda te bekritisieren. De film bevond zich op een ander grensgebied dan dat tussen kunst en amusement alleen, namelijk ook op dat tussen politiek en technologie. Hoewel deze beperking van de uitspraak 'film is kunst' in de jaren dertig terdege werd ingezien, voelden de professionele critici zich niet bij machte van koers te veranderen. Voor enkelen werd film is kunst een strijdkreet waarmee naar voorbeeld van Duitsland de Nederlandse nationale film als gezonde gemeenschapskunst werd omhelsd. In hun kritieken werden de pleidooien voor de film als kunst naar aanleiding van de Sovjet-films grotesk weerspiegeld.

Conclusie

Deze studie had de culturele receptie in Nederland van de film tot onderwerp, met de nadruk op reacties waarin een verband werd gelegd tussen film en kunst. Bestudeerd werd de periode tussen zijn introductie als een nieuwe techniek in 1896 en de film- en bioscoopcultuur eind jaren dertig. Daartoe werden uitspraken in publicaties tussen 1895 en 1940 onderzocht, en werden er veel films uit de periode bekeken. De vraag was hoe in Nederland werd gedacht over het verschijnsel film, hoe deze ideeën zich verhielden tot de contemporaine kunstopvattingen en hoe daarin veranderingen optraden. Het ging daarbij niet om de films zelf, maar om de ideeën over film en kunst.

In het eerste hoofdstuk werden de reacties beschreven op de introductie van de film als nieuwe fotografische techniek, die vrijwel meteen werd geadopteerd door de kermis en het variété. De waardering voor het wetenschappelijk experiment en de non-fictiefilm stond diametraal tegenover die voor fictiefilm als amusement. Opvattingen over film als kunst waren in deze periode echter non-existent. De kunsten die filmpioniers als Mullens vertoonden werden door niemand als kunst beschouwd. Film werd in de eerste jaren niet als een op zichzelf staand verschijnsel opgevat maar als een nieuwe vorm van bestaande expressievormen zoals fotografie, revue en variété.

In de jaren tien werd de lange speelfilm in de bioscoop standaard. Deze film werd door het internationale film- en bioscoopbedrijf geïntroduceerd als kunst, maar door de Nederlandse cultuurdragers als de tegenpool van kunst beschouwd. De tegenstelling kunst versus bioscoopamusement bepaalde de toon van de berichtgeving, waarbij nauwelijks onderscheid werd gemaakt tussen film en bioscoop. Film was geen kunst vonden woordvoerders van de culturele elite en zou het ook nooit kunnen worden. Film vormde in hun ogen een bedreiging voor de kunst door de mechanische techniek. Kunstenaars rond het tijdschrift voor Nieuwe Beelding, *De Stijl* zagen in die techniek echter juist een aanwinst voor de abstracte moderne kunst. Zij wezen echter bioscoopfilms af als reproductie van de werkelijkheid, hetgeen binnen hun kunstopvatting gold als het grootste taboe. Zij beschouwden film als een uitbreiding van middelen ten behoeve van de abstracte kunst en niet als een autonome kunstvorm.

Begin jaren twintig zag een nieuwe generatie filmcritici het als haar taak om een Europese filmkunst te verdedigen tegen de Amerikaanse bioscoopfilm. Anderen die de film het liefst niet als kunst beschouwden namen het daarentegen op voor de films in de bioscoop. Beide groepen bestreden de conservatieve algemene afwijzing van film en bioscoop. De theoretische tegenstelling tussen *l'art pour l'art* en gemeenschapskunst, werd vervolgens de crux in de discussies over Sovjet-films. De politieke commotie en censuur naar aanleiding van *DE MOEDER* leidde tot de oprichting van de Nederlandsche Filmliga. Door het tijdschrift *Filmliga* werden de ideeën over film in Nederland gestructureerd naar het idee van film als kunst en werd de filmkritiek geïnstitutionaliseerd in de dagbladders. De eerste Nederlandse avant-gardefilms van Joris Ivens en Mannus Franken ontstonden eveneens in deze kring.

Het formuleren van criteria voor een autonome filmkunst werd in de jaren der-

tig echter gefrustreerd door de komst van de geluidsfilm. De productie van zwijgende filmkunst stagneerde geheel en de kunstkritische criteria die aan de hand van de zwijgende films waren ontstaan waren onbruikbaar voor de geluidsfilm. In plaats daarvan werd film meer en meer op het verhaal beoordeeld. Film als nationale gemeenschapskunst werd in de tweede helft van de jaren dertig een belangrijk nieuw thema in de filmkritiek.

Relaties tussen kunst en film in Nederland

De mechanische reproductietechniek, die zich bij uitstek leende voor het weergeven van de werkelijkheid, werd algemeen als de voornaamste eigenschap van de film beschouwd. Film genoot, zoals gezegd, de eerste jaren belangstelling binnen de fotografie maar werd tevens geïntegreerd in het variété en de revue. De filmtechniek bleek uitermate geschikt voor een commerciële, industriële productie en exploitatie.

In eerste instantie ontstonden er ideeën over film als kunst binnen het filmbedrijf in Frankrijk en Duitsland om de film een steviger productie- en distributiestructuur te verschaffen waarin de overgang naar de lange film zijn beslag kreeg. Vanaf 1911, veel later dan in andere landen, werd de bioscoop ook een belangrijke uitgaansgelegenheid in de Nederlandse steden. Zowel de filmtechniek zelf, als het commerciële gebruik ervan druiste in tegen overwegend romantische kunststopvattingen die aan het eind van de negentiende eeuw in Nederland de toon aangaven. Hierin stonden de individuele kunstenaar en het unieke kunstwerk centraal. In het kunstwerk moesten visie en hand van de kunstenaar herkenbaar aanwezig zijn. Een kunstwerk was allesbehalve een reproductie van de waarneembare werkelijkheid en zeker niet mechanisch geproduceerd. Daarbij kwam bovendien dat toneel in Nederland bij lange na niet dezelfde status genoot als in Frankrijk of Duitsland. Toneel werd door velen beschouwd als schijn en bedrog. Angstvallig beschermde het Nederlandse toneel zijn kwetsbare artistieke reputatie en zette zich af tegen de film, die het meer als een bedreiging zag dan als een uitbreiding van de eigen mogelijkheden.

De belangstelling van het bioscoopbedrijf voor de kunstfilm kreeg in Nederland zijn beslag tijdens de Eerste Wereldoorlog in een betrekkelijk isolement. Een nieuwe generatie Nederlandse bioscoopexploitanten organiseerde zich om de duurdere maar ook duurzamere speelfilms, voornamelijk verfilmingen van klassieke toneelstukken en romans, als kunst te propageren in vakbladen. Naïef en optimistisch dachten zij dat als de film eenmaal erkenning kreeg als kunstvorm, hem dezelfde achting en privileges zouden toekomen als de reeds bestaande kunsten. Vrijheid van kunst, kunstkritiek, subsidie of lagere belastingtarieven behoorden tot die privileges. Deze erkenning bleef echter uit. In deze films werd ouderwets toneel gespeeld in ouderwetse decors op basis van klassieke romans. Deze kunstfilms sloten aan bij conventies die door de andere kunstvormen allang waren verworpen en werden door kunstcritici beschouwd als kitsch of 'Ersatz'.

De Nederlandse publicisten in vakpers en bioscoopvriendelijke bladen zagen de kunstfilm tot 1919 als louter Europees. Pas toen Griffith's *INTOLERANCE* vertoond werd, besteedden zij aandacht aan de drastisch toegenomen aanwezigheid

van Amerikaanse films in Nederlandse bioscopen. Hoewel economisch gezien de zaak al beklonken was, accepteerden zij slechts schoorvoetend de snelle acties en close-ups die typisch werden geacht voor de Amerikaanse film. Naarmate het Nederlandse bioscoopbedrijf zich in de jaren twintig op Amerikaanse leest schoeide, werd het idee van de film-als-kunst door het bioscoopbedrijf meer en meer verlaten. De promotie van de film als kunst had niet de gewenste uitwerking gehad: de autoriteiten waren niet overtuigd van het belang van de filmkunst en het publiek kwam toch wel naar de bioscoop.

Zo vreemd was het niet dat het bioscoopbedrijf zich wilde associëren met de kunst. Het aura van maatschappelijk aanzien dat de kunst een soort onkwetsbaarheid leek te verschaffen was groot. De revolutionaire opvattingen van socialistische kunstenaars en de groep avant-gardekunstenaars die zich in 1917 rond het internationale tijdschrift *De Stijl* had verzameld, deden niets af aan de speciale maatschappelijke status van de kunstenaar. Tot in de jaren dertig bleven kunstopvattingen in Nederland overwegend op de individuele kunstenaar en het unieke kunstwerk geconcentreerd. Ook later zou kunst in de filmkritiek en in de discussies over film als propaganda het centrale thema vormen.

In de jaren tien vroegen critici binnen en buiten het bioscoopbedrijf zich af, in hoeverre film een autonome kunstvorm was. De idee 'film als kunst' werd aan opvattingen over andere kunsten getoetst. Zij beperkten zich voornamelijk tot wat er zich voor de camera afspeelde: scenario, acteerprestaties, decor, enscenering, mise-en-scène en fotografie, en hadden weinig oog voor de specifiek filmische aspecten. De tegenstanders van de film en bioscoop onder wie De Graaf en Kohnstamm, analyseerden deze wel. Om film 'om zichzelf' af te wijzen formuleerden zij opvattingen over de schijn en het bedrog die onvermijdelijk het resultaat waren van de opname- en projectietechniek van film. Zij wezen de kunstfilm en de idee film als kunst af en verklaarden de kunst als de tegenpool van de film. Gewenning aan film zou de gevoeligheid voor kunst op desastreuze wijze aantasten: passieve consumptie, afleiding en tijdverdrijf kwamen in de plaats voor actieve verwerking, zingeving en geestelijke groei.

Halverwege de jaren twintig ontstond er in Nederland opnieuw belangstelling voor film als kunst maar die verschilde fundamenteel van de eerste: de eerste was ontstaan onder bioscoopmensen buiten de wereld van de kunst en de tweede kwam tot stand onder overwegend jonge critici binnen de kunstwereld. De eerste wilde de film in het algemeen als nieuwe kunstvorm erkend zien terwijl de tweede slechts een klein percentage van het totale filmaanbod als filmkunst accepteerde. De eerste lobby kwam in beweging in de jaren tien en verdween na 1920; de tweede volgde vanaf het midden van de jaren twintig en leidde tot de oprichting van Filmliga's en de institutionalisering van de filmkritiek in de dagbladen. De geluidsfilm, in Nederland geïntroduceerd omstreeks 1930, stelde de avant-gardistische ideeën over film als kunst van de tweede beweging zwaar op de proef. De filmkritiek als genre binnen de kunstkritiek bleef echter bestaan.

Beide bewegingen lijken op het eerste gezicht niet veel met elkaar gemeen te hebben en zelfs tegengesteld te zijn: de eerste gericht op traditie, de tweede op vernieuwing, de eerste op status en commercie, de tweede op esthetiek. De overeenkomst tussen beiden ligt echter in het uitgangspunt, namelijk het geloof in de Europese film als kunst. Tijdens de Eerste Wereldoorlog droomden Nederlandse filmproducenten dat hun films na die oorlog een belangrijke rol zouden gaan spe-

len op de wereldfilmmarkt. Pleitbezorgers van de film als kunst staarden zich blind op de Europese toneelfilms en merkten de toenemende invloed van Amerika pas laat op. De Filmliga streed met een elitair idealisme: een korte tijdspanne leek door het succes van de Sovjet-film, door commercieel succes in de bioscoop wel te verstaan, dat de film als kunst bevrijd zou kunnen worden van zijn economische basis. Aan beide dromen kwam een eind door Amerikaanse economische interventies: de films uit de droomfabriek Hollywood en de geluidsfilm. Geconcludeerd mag worden dat het belang van de Amerikaanse film stelselmatig werd onderschat in het Euro-centrische Nederland. Een verklaring voor deze onderschatting hangt samen met de Nederlandse opvattingen over kunst enerzijds en die over Amerika anderzijds. De idee leefde sterk dat kunst specifiek Europees was en onmogelijk uit Amerika kon komen. Bovendien speelden de dominerende kunstopvattingen een belangrijker rol in de waardering van films dan de films die werden vertoond. In tegenstelling tot Duitsland en Frankrijk hielden deze twee denkbeelden de waardering voor de film in Nederland in hun greep. Zij bleven bovendien in tact tot in de jaren dertig. Het feit dat Nederland geen partij was geweest in de Eerste Wereldoorlog - waarin de suprematie van de Verenigde Staten duidelijk werd voor de oorlogvoerende landen - blijkt in dit verband van groot belang. Nederland werd bovendien niet met een sociale ontzetting geconfronteerd zoals de oorlogvoerende landen, maar was voordien ook niet in een zo hoog tempo gemoderniseerd en geïndustrialiseerd zoals Duitsland en Frankrijk.

Deze landen waren allebei structureel veranderd in de tweede helft van de negentiende eeuw en hadden een grote nationale filmindustrie. De oriëntatie op film als kunst was daar slechts bijzaak of middel tot een belangrijker doel, namelijk film als commercieel amusement. In Frankrijk stond zij aanvankelijk in dienst van de legitimatie van de grootste filmproductie ter wereld en na de Eerste Wereldoorlog van de wederopbouw daarvan. In Duitsland werd vooral in negatieve zin over film als kunst geschreven door de Kino-Reformbeweging. Na de Eerste Wereldoorlog werd film in een breed debat over veranderingen ten gevolge van de moderne technologie in een moderne samenleving geplaatst. Linkse intellectuelen beschouwden kunst als een achterhaald elitair en 'bourgeois' fenomeen en film als kunst had voor hen geen belang. Film was ook in hun ogen de tegenpool van kunst. Tegen de Duitse films die teveel kunst en te weinig film bevatten werd fel geprotesteerd. De Amerikaanse film werd daarentegen als moderne afleiding ('Zerstreuung') gewaardeerd. Zowel in Duitsland als in Frankrijk was het ontzag voor de Amerikaanse film groot: hij werd gezien als een gevaarlijke concurrent voor de eigen productie.

In plaats van een filmindustrie was de filmproductie in Nederland een hobby van enkele heren. Een nieuw fenomeen zoals de film werd ingepast in een bestaande structuur, zolang de structuur er zelf maar niet door veranderde. De bevolking splitste zich, in plaats van horizontaal in een klassenstrijd, verticaal op in zuilen op basis van levensovertuiging die een ideologisch houvast boden in het proces van modernisering. Hierbij dient te worden opgemerkt dat de sociale bovenlagen van deze zuilen het cultureel maatschappelijk debat bepaalden. De organisatie van de Nederlandse samenleving in zuilen vormde een buffer tussen tradities en vernieuwing en bestaande kunst- en maatschappijopvattingen veranderden slechts geleidelijk. Kunst had in dit burgerlijk verzuilde Nederland haar vaste plaats.

De kunsten functioneerden in genootschappen, kunstenaarsassocies, conservatoria en kunstacademies, een circuit van concertzalen, kunsthandels en musea. Ondersteund door kunsttijdschriften en kunstkritieken in de kranten, bleef de organisatie van de kunsten met minimale overheidssteun, op een particuliere negentiende eeuwse leest geschoeid. Een klein percentage van het totale aanbod van films in de bioscopen dat als filmkunst werd erkend, werd in de tweede helft van de jaren twintig in deze infra-structuur ondergebracht. De Nederlandsche Filmliga was als vereniging goedgekeurd bij Koninklijk Besluit, opgericht met het doel om artistieke filmvoorstellingen voor een select gezelschap leden te organiseren. De leden betaalden contributie waarmee zij zich het recht op toegang tot de maandelijks matineeën verschafte en abonneerden zich op het verenigingsorgaan. Andere initiatieven om de vertoning van goede films te bevorderen zoals die van de katholieken of socialisten, of om de film juist buiten de deur te houden zoals bij de protestanten waren verankerd in een zuilgebonden structuur. De subjectieve ontvangst was dus geïnstitutionaliseerd in verschillende zuilen. Film als kunst werd naar gelang kunststopvatting en levensovertuiging geïnterpreteerd en de meningsvorming werd, zoals gezegd, niet voornamelijk bepaald door de films die werden vertoond.

Het Nederlandse bioscoopbedrijf was, zoals P.H. van Gorkum constateerde in 1965, daarentegen niet verzuimd.¹ Hij verklaarde de achterstand die het Nederlandse film- en bioscoopbedrijf had ten opzichte van andere landen uit het feit dat dat bedrijf 'er nooit in geslaagd is of beter gezegd nooit in heeft willen slagen, de vertrouwensmannen uit de verschillende bevolkingsgroepen binnen het werk van het film- en bioscoopbedrijf te betrekken.'² Hierbij zag deze schrijver over het hoofd dat het film- en bioscoopbedrijf decennia lang bestreden was door die vertrouwensmannen, en juist het felst op de momenten dat het bioscoopbedrijf ze in zijn werk wilde betrekken. De Nederlandse elites van de verschillende zuilen moesten zoals gezegd niets hebben van de bioscoop. De weigering van de Nederlandse elites om zich serieus in de film te verdiepen, had een schraal filmklimaat tot gevolg. Terwijl in andere Europese landen filmindustrieën van de grond kwamen waarin kunstenaars uit diverse disciplines samenwerkten en felle debatten ontstonden over de film die een basis legden voor serieuze filmkritiek, bleef de Nederlandse discussie van autoriteiten steken in de roep om controle en verbod.

In tegenstelling tot het schrale klimaat buiten de bioscoop, werd daarbinnen alles in het werk gesteld om de bezoeker te behagen. De belangrijkste activiteit van het Nederlandse film- en bioscoopbedrijf was het importeren, verhuren en vertonen van films, kortom distributie en bioscoopexploitatie. Weliswaar waren de aantallen bioscopen en bezoekers veel kleiner, kwalitatief en in variatie deed het aanbod van films niet onder voor het buitenland. Er werden films geïmporteerd uit alle landen. Bovendien legden bioscoopexploitanten in de periode van de zwijgende film er eer in om de filmvoorstelling aan te kleden met uitgebreid 'bijwerk'. Zij profileerden zich door de buitenlandse film zo goed mogelijk af te stemmen op het Nederlandse publiek. In de jaren tien hadden zij explicateurs in dienst en daarna droegen zij zorg voor een passende muzikale begeleiding. Een enkeling leidde in de jaren twintig bijzondere films zelfs in met exorbitante prologen: spektakel op het podium in de sfeer van de betreffende film. Deze pregnante bioscoopcultuur werd door de Nederlandse elites niet gewaardeerd en

vormde een belangrijke aanleiding voor de Filmliga's om een soberder programma te propageren. In de Nederlandse filmgeschiedschrijving is deze specifieke bioscoopcultuur echter ook nogal stiefmoederlijk behandeld, omdat de eerste filmhistorici voornamelijk uit de hoek van de Filmliga kwamen, een organisatie die zich tijdens haar bestaan al wel bewust was van haar historisch belang. Er bestaat geen reden om aan te nemen dat de programmering en verzorging van de voorstelling in Nederland van mindere kwaliteit zouden zijn geweest als die in het buitenland, maar dat zou nog eens grondig bestudeerd moeten worden. Het voorbeeld van de Sovjet-films in de bioscoop toont aan dat in de Nederlandse bioscopen juist veel films in de gewone bioscopen terecht kwamen die in andere landen alleen in besloten filmclubs werden vertoond.

De Nederlandse bioscoopbezoeker was overigens bij gebrek aan Nederlandse films een beschouwer van 'exotische' film. In de Nederlandse 'logic of situation' werden de 'communicative contracts [...] the way the spectator inscribes a text in his systems of knowledge, belief, symbolic action and social practice', zoals de relaties tussen film, toeschouwer en zijn omgeving zijn omschreven door Thomas Elsaesser,³ voornamelijk bepaald door de culturele bagage van de toeschouwer. Pas na de komst van de geluidsfilm werden de opvattingen over film gerelateerd aan specifieke films. Vanaf dat moment werd film nog maar door weinigen met kunst in verband gebracht. Film was voortaan film.

De 'Russenliefde' van Nederlandse critici had een lange traditie in andere kunstvormen zoals literatuur en toneel. Het feit dat Herman Heijermans in 1893 veel meer succes had onder de Russisch klinkende naam Ivan Jelakowitch dan onder zijn eigen naam, is een mooi voorbeeld van die dweepzucht. In de jaren twintig was de fascinatie voor Russen eveneens groot. Een jaar vòòr de film-enquête in *De Stem*, wijdde dit blad een enquête aan de schrijver Dostowjeski en Nederlandse bioscoopexploitanten gaven bij voorkeur Russisch klinkende titels aan Duitse films.

Film als kunst: een achterhaald criterium

Een eeuw na zijn introductie bestaat er geen consensus over film als kunst, constateerde de Franse filmtheoreticus François Jost: 'De status van kunstwerk is voor film geen bij voorbaat reeds gewonnen gevecht. Om hem bestaansrecht te geven moet de toeschouwer de film als een (kunst)werk zien, en heen en weer gaan tussen de coherentie die hij opbouwt aan de hand van hetgeen hij ziet en de coherentie die *geautoriseerd* is.'⁴ Bij iedere film moet de toeschouwer dus steeds opnieuw de relatie afwegen tussen de film op het scherm en een idee van kunst. Het lijkt er op dat Menno ter Braaks filosofie van een kunst die geen kunst is, verwoord in *Demasqué der schoonheid* uit 1932, na vijftien jaar in zekere zin nog steeds opgaat. De schoonheid van de film werd echter niet ontmaskerd maar ze verbrandde haar gezicht. Nazisme, stalinisme en fascisme hadden de film als gemeenschapskunst of gezonde volkskunst onder hun hoede genomen en de toch al geforceerde relatie tussen film en kunst verstoord.

Na de Tweede Wereldoorlog hadden ook de Nederlandse filmcritici een paar jaar nodig om zich te oriënteren en zich te hergroeperen. A. van Domburg zette zijn filmkritiek strijdvaardig voort in het vanaf 5 mei 1948 verschijnende

Filmfront, een 'Tijdschrift voor filmcultuur in het kader van de Belgisch-Nederlandse samenwerking': 'De naam "Filmfront", die dit nieuwe tijdschrift dekt, heeft een vertrouwde klank. Hij herinnert aan de jaren, dat een eensgezinde groep filmcritici de tijd gekomen achtte om front te maken tegen allerlei verschijnselen en praktijken, waardoor de gezonde groei van een vrije filmevolutie werd belemmerd. Het oude tijdschrift "Filmliga", dat toen reeds was ondergegaan in een decadente filmgids, die weinig met film en hoegenaamd niets met leiding te maken had, vond in "Filmfront" de voortzetting en verbreding van zijn taak.'⁵ Deze visie zette de toon voor de overlevering van de geschiedenis van de vooroorlogse filmkritiek vanaf de opheffing van de Nederlandsche Filmliga. Een van de conclusies van dit proefschrift is dat deze visie maar zeer ten dele opging voor de filmkritiek uit die periode, namelijk alleen voor de jong-katholieke filmkritiek waarvan Van Domburg zelf de belangrijkste pleitbezorger was geweest.

Uit de latere jaargangen van het onafhankelijk tijdschrift *Filmliga* of Jordaan's rubriek Bioscopy uit de jaren dertig spreekt een heel andere opvatting. Vanaf 1932 kwamen daarin de Amerikaanse film en Hollywood meer en meer in de belangstelling te staan, evenals de Nederlandse filmindustrie en de betekenis van de acteur in de film. Jordaan en Scholte noemden de film geen kunst meer. Ter Braak had zijn *Cinema-militans-toon* die hij in 1926 introduceerde allang afgezworen, maar Van Domburg volhardde er nog tientallen jaren in. De filmkritiek die door Jan Blokker in 1966 ongenadig werd getypeerd als 'het tot dogma verheven Poedowkiaanse montageprincipe', was het gevolg. Filmkritiek als kunstkritiek bleef een geliefd thema dat ook in de geschiedschrijving werd overgeleverd, zonder de 'andere oriëntatie', die in de filmkritiek was ontstaan na de introductie van de geluidsfilm, zelfs maar te noemen. Je zou ook kunnen zeggen dat de geschiedschrijvers film als kunst koesterden, maar film als film niet. Daarom was het destijds ook zo belangrijk dat film als een nieuwe kunst werd erkend: niet alleen het experiment in de Filmliga-matinee, maar ook het historisch belang dat er later aan zou worden gehecht was aan dat belang verbonden. In dat opzicht is het zelfs tragisch te noemen voor de grootste ijveraar voor de filmkunst, Liga-oprichter Henrik Scholte, dat film niet de nieuwe kunst is geworden die hem en zijn vrienden voor ogen stond. Verleid door de film bleef hij hem samen met Jordaan het langste trouw, maar hij komt in tegenstelling tot Ter Braak en Joris Ivens in de geschiedschrijving nauwelijks voor. Evenals de bioscoopcultuur, de filmcritici zoals N.H. Wolf en het belang van de Amerikaanse films, werd hij lange tijd vergeten. Als de andere oriëntatie in de filmkritiek ook in de geschiedschrijving was opgenomen, had de klacht van Jan Blokker misschien anders geluid.

In 1966 nam Jan Blokker de prijs voor de filmkritiek, genoemd naar Graadt van Roggen, in ontvangst met een klacht over de toestand in de Nederlandse filmkritiek: 'De grote kracht ten goede die de oude Liga ontwikkelde is voortdurend gefrustreerd geweest door een tegenkracht ten kwade - het is nauwelijks overdreven te zeggen dat we in Nederland tot op deze dag bezig zijn, en moeten blijven, om ons van die kwade krachten te bevrijden: van het tot dogma verheven Poedowkiaanse montageprincipe - het is toch al omineus dat juist DE MOEDER in 1927 het sein is geweest tot de oprichting van de Liga -; ons bevrijden van de onderschatting van de betekenis van de acteur in de film; van de grenzeloze miskenning van het Amerikaanse aandeel in de ontwikkeling van de cinema; van het publieks-snobisme ten aanzien van de zogenaamd 'betere film'; van minachting

jegens Hollywood; van de rampzalige hoogmoed jegens de film-industrie; van de voogdij der filmmakers, die zich O.L. Heer zelf wanen.’⁶

Blokker gaf echter de verkeerde de schuld van al die kwade tegenkrachten, al pleit dat de Nederlandsche Filmliga geenszins vrij. De liefde voor de Russische film die de oprichters van de Filmliga bond, heeft onmiskenbaar grote gevolgen gehad voor de Nederlandse filmkritiek en het cinemapapisme van Van Domburg was er slechts één van. Een ander was dat de critici die de propaganda van de Sovjet-films hadden gebagatelliseerd omwille van de kunst, theoretisch geen verweer hadden tegen de propaganda uit Hitler-Duitsland zonder hun criteria ten aanzien van film als kunst drastisch te herzien. Een Duitse Eisenstein (Leni Riefenstahls films waren in Nederland niet te zien) of Pudovkin zou veel critici in verlegenheid hebben gebracht. De tekortkomingen van de filmkritiek als kunstkritiek werden pijnlijk duidelijk in de reacties op de opkomst van de Nederlandse speelfilmindustrie vanaf 1934. Omdat Duitse regisseurs, acteurs en cameramannen, die naar Nederland waren gevlucht na de machtsovername van Hitler, in belangrijke mate bijdroegen aan de oprichting van deze Nederlandse filmindustrie, werden zij mikpunt van een rancuneuze kritiek van enkele Nederlandse avant-gardecineasten en filmcritici. Zij zagen liever een Nederlandse productie van documentaires in plaats van de filmrevues en betreurden het dat de Nederlandse avant-gardefilmers niet werden ingezet bij de Nederlandse film. De producenten vonden hun strijd om de filmkunst in de Filmliga echter geen aanbeveling. De cineasten ondervonden aan den lijve dat ze geïsoleerd raakten door hun handhaving van zwijgende-filmkunstprincipes. Critici als Jordaan en Scholte, die de Nederlandse film het voordeel van de twijfel gunden, hadden zoals gezegd niet zoveel meer op met de avant-garde van weleer. Zij droomden niet meer van een nieuwe kunst en schreven in *Filmliga* over de films in de bioscopen.

De ‘tegenkracht ten kwade’ die Blokker ten tonele voerde, zat veel dieper en komt eerder voort uit de aard van de Nederlandse filmkritiek, filmkritiek als kunstkritiek, dan uit haar voorkeur voor de Russische montage. De geringe weerstand tegen de Poedowkiaanse montageprincipes (in feite die van Kuleshov) was enkel een symptoom van een enge benadering van de film als kunst. Door *Filmliga*, of eigenlijk door Jordaan, werd begonnen met een filmkritiek vanuit de bioscoopfauteuil waarbij de criticus zichzelf als maatstaf nam, zoals is betoogd in het vierde en vijfde hoofdstuk. Jordaan's standpunt van de criticus als beschouwer werd door Ter Braak getheoretiseerd en gelegitimeerd vanuit zijn opvatting over esthetiek: de persoonlijke beleving van schoonheid. Filmspecifieke aspecten hielpen deze ontroering weliswaar teweeg brengen maar hoefden door de beschouwer niet begrepen te worden zoals door de filmmaker. Uitgesproken stijlmiddelen zoals de harde montage waren echter gemakkelijk als kunst te herkennen.

Ter Braak maakte in principe geen onderscheid tussen de kunstvormen: elk kunstwerk was esthetisch te benaderen mits de ‘orde’ van de kunst, gecreëerd door de kunstenaar, er in te herkennen was. Het ging zijn beschouwer niet om de analyse van het kunstwerk maar om de ontroering die de creatie tot stand bracht en daarom gold de persoonlijkheid van een kunstenaar als een absolute voorwaarde. Dit tête-à-tête-model voor kunstbeschouwing kwam omstreeks 1930 zowel van binnenuit als van buitenaf onder druk te staan. De geluidsfilm vereis-

te zowel visueel als akoustisch vakmanschap waardoor de film principieel een product van meerdere kunstenaars werd. De visie van de cineast was daardoor moeilijker te herkennen door de beschouwer.

Een belangrijker zwakte van de filmkritiek als kunstkritiek, was dat aan een aantal gewichtige factoren die film onderscheidde van andere kunsten geen aandacht werd besteed: film werd als een uniek kunstwerk beschouwd omdat hij tijdens een voorstelling als zodanig ervaren werd. Dat dezelfde film op vele plekken tegelijkertijd en door miljoenen bekeken kon worden, werd niet opgemerkt als typisch maar eerder als een hinderlijke bijkomstigheid. De massale wijze van receptie die film onderscheidde van traditionele kunsten was niet zoals in Duitsland onderwerp van zorg en analyse.

De nieuwe critici lieten de technologische geaardheid van film buiten beschouwing. Zij richtten zich in plaats daarvan op de nieuwe kunst, die heel ouderwets werd benaderd ondanks het feit dat de term *avant-garde* te pas en te onpas werd gebruikt. De *Filmliga* wilde zich juist afscheiden van het grote publiek, 'de kudde' en zich elitair verschansen in een eigen filmcultuur waarin zij haar exclusieve films vertoonde. Haar invloed bleef echter niet beperkt tot de eigen kring: ouderwetse elitaire opvattingen van film als kunst bepaalden de Nederlandse filmkritiek, die een belangrijke plaats innam in de algemene Nederlandse filmcultuur. Niet alleen het eigen tijdschrift *Filmliga*, ook het gezaghebbende dagblad de *Nieuwe Rotterdamse Courant*, waarin de *Ligacritici* vanaf september 1929 alle ruimte werd geboden in de rubriek *Filmkunst* en in de jaren dertig *Filmfront*, huldigden de *Ligaprincipes* inzake film. Politiek was daarin echter taboe en de zeer filmspecifieke eigenschap van reproductie werd ontkend.

Door de bioscoopbestrijders uit de jaren tien en twintig, zoals De Graaf en Kohnstamm, was deze eigenschap van het nieuwe medium juist aangevoerd om film af te wijzen. Door de mechanische reproductie en de snelle opeenvolging van de beelden die geen ruimte liet voor verwerking of reflectie maar de toeschouwer opslokte, had film een verdovend effect op het publiek. Ook de projectie van een afwezige werkelijkheid werd door hen als een probleem beschouwd. Kortom, de bioscoopbestrijders wezen film af op grond van de technologische geaardheid van het medium en waren door die aandacht voor de technologie eigenlijk moderner dan de romantische jonge filmcritici uit de jaren twintig. De film willen indelen bij de andere kunsten mag een magistrale intellectuele blunder genoemd worden, een blunder die evenwel nog steeds gekoesterd wordt.

Terwijl de oprichters van de Nederlandsche *Filmliga* zelf al na het vierde jaar de bakens verzetten, afhaakten of de films in de bioscoop gingen volgen, werd de invloed van hun eerste manifesten en theorieën steeds groter buiten de eigen kring. Zo sterk dat hun eigen latere ontwikkeling er onder bedolven werd. Het standpunt van de beschouwer bleek bovendien uiterst aantrekkelijk voor iedereen die aan de hand van een film tal van andere zaken aan de orde wilde stellen. Na Ter Braaks *Cinema Militans* volgde Van Domburghs *Cinema Militans Catholica* en Albert Kuijles *Cinema Militans der nationalistische gemeenschapskunst*.

Ter Braaks idee 'Tous les genres sont ennuyeux hors le bon' uit het reeds genoemde *Demasqué der Schoonheid* was een voortzetting van zijn denken over kunst en werd - meer dan tot nog toe is aangenomen - bepaald door zijn avontuur met de film als kunst. Het *demasqué* betekende de esthetiek voorbij, zoals hij zelf omschrijft, een groot wantrouwen tegen de kunst koesteren maar constant alert

blijven voor kunst waar men haar niet verwacht: door hem het 'grensgebied' genoemd dat aan alle kanten open is en waar kunstenaars en liefhebbers zich niet houden aan een bepaalde categorie of classificatie. Het is een pleidooi voor een staat van opperste waakzaamheid die een ieder persoonlijk moet zien te bereiken om zich aan de verstarring in leven en kunst te onttrekken. Ter Braak benadrukte dat hij zich met zijn stap niet schaarde onder diegenen die de kunst afzwoeren om het nieuwe te omhelzen. Integendeel zijn opvatting over het diletantisme van wat hij ooit de 'sentimentele houding' noemde, was niet veranderd: die vond hij nog steeds leeg en gevaarlijk. De oprechte Amateur ging juist door de esthetische fase heen en kwam bij de kern: de onbevangenheid als kwaliteit van de kunstenaar als persoon, zijn geliefde 'vent'.

Ter Braak schreef zijn essay in 1932 op het moment dat hij films als kunst in Nederland bewierookt zag om alle verkeerde redenen. Uitdrukkingsmiddelen werden in de film gevonden in plaats van gezocht, en hij schreef in zijn afscheidartikel: 'Wij hebben de film ingelijfd bij het betrekkelijk bruikbare vooroordeel "kunst"...en zijn bereid te vergeten, dat nu de vraag gesteld moet worden naar de grenzen dier betrekkelijke bruikbaarheid!'.⁷ Ondanks de strenge toon waarop hij 'kunst' bekritiseert bleek hij een rotsvast vertrouwen in de cultuur en de onafhankelijkheid van het individu te hebben.

Dit vertrouwen was zijn wanhopige leeftijdgenoot Walter Benjamin een paar jaar later als Duitse balling in Parijs geheel kwijt. Zelfs al was Benjamin zijn vertrouwen in een enkeling niet kwijt, het woog niet op tegen zijn door de omstandigheden bevestigde wantrouwen in de politiek en haar duivelse manipulaties van de massa met het begrip kunst. Benjamin stelde dat de technologie de kwaal was van de twintigste eeuw omdat de mensen nog niet goed wisten hoe ze er mee om moesten gaan. Als gevolg daarvan verwarden zij originele kunstwerken met industrieproducten, zoals de foto en de film. Ter Braak zocht in het concept van 'le bon genre' een medicijn tegen die kwaal. Het demasqué van de kunst van Ter Braak en zijn 'bon genre' waren misschien voor een enkeling een goed tegengif geweest tegen de manipulaties, van 'die Ästhetisierung der Politik', die Benjamin analyseerde maar bood voor de meesten geen alternatief. Ter Braak geloofde niet in de macht van de massa, die hij beschouwde als een verzameling domme mensen waar hij zich niet mee in liet. Heel elitair dacht hij nog lang dat hij er geen rekening mee hoefde te houden.

De verschillende benaderingen kwamen voort uit verschillende omstandigheden waarin de genoemde auteurs hun keuzes maakten. Ter Braak koos voor het behoud van de intellectuele traditie en de persoonlijke weerbaarheid waarmee een individu zich in Nederland staande hield, Benjamin, op de vlucht voor een krankzinnig regime, waarschuwde voor het gevaar van de technologie vermomd als kunst voor de mensheid. Een gevaar dat wel werd onderkend door de Nederlandse bioscoopbestrijders uit de jaren tien maar waartegen zij alleen een defensieve afwijzende houding aannamen door film en bioscoop te negeren. Om die redenen werden zij beschuldigd van struisvogelpolitiek. De film als kunst beschouwen zonder aandacht te besteden aan zijn technologische aard, zoals de critici van de Filmliga deden, bood echter ook geen soelaas voor de problemen van film als massamedium in de moderne tijd. Hun struisvogelpolitiek van film als kunst, kan worden beschouwd als een symptoom van onmacht of zelfs nalatigheid: zij verwaarloosden de problemen van de moderne tijd en volhardden in

romantische elitaire kunstopvattingen. Was deze benadering tot de eigen kring beperkt gebleven zoals het geval was met de opvattingen van *De Stijl* en de latere Nieuwe Filmliga, dan was een oprechte waardering voor de idealen van de vereniging op zijn plaats geweest. De Liga domineerde echter andere benaderingen van film en legde ze het zwijgen op. De filmspecifieke kritiek van Mannus Franken, de psychoanalytische invalshoek van Gerard van Duijn en de benadering van film als amusement van Max de Haas c.s., die vóór de oprichting van de Filmliga bestonden, werden door de stilistisch scherpe pleidooien voor een filmkritiek als kunstkritiek overtroefd. Het verklaart in zekere mate, de tot op de dag van vandaag zeer beperkte filmkritiek waar Nederland patent op heeft en zeker de belachelijke, nog steeds neerbuigende, houding tegenover het bioscoopbedrijf.

Summary

FILM AS ART, Responses to a new medium in The Netherlands, 1895-1940.

Soon after its introduction as a photographic device, film was related to art in various ways. This study concentrates on these different responses, describing a process of cultural reception. Dutch writings on cinema, published between 1895 and 1940, are examined in order to identify leading opinions on film as art or opposed to art in a specific period. The main question was: how did the interaction between ideas on art and on film change once cinema had become a leading mass medium.

E.H. Gombrich's introduction of Karl Popper's term 'logic of a situation' served as a useful angle on historical processes throughout this study. Important in this respect was understanding the specific situations of the Dutch spectator/writers on film, their cultural background, religion, age, etc. in order to understand why those writers acted as they did. The Dutch situation differed from the ones in Germany and France, due to its specific history. Being a modern civil society in the 17th Century, the social changes as a result of industrialisation and modernisation in the 19th century were quite different in comparison to the ones in Germany and France. Instead of turning to a modern consumer society that foregrounded a potential film culture, a process of 'pillarization' took place in order to control social innovations in a context of moral norms and values. Moreover, in the 20th century, the Netherlands did not take part in the First World War. Therefore it is argued that the symbolic notion of art as a positive value remained intact much longer in the Netherlands than in other countries. Other than in Germany for instance -not to mention the United States- in the Netherlands notions of art stayed at the centre of the debates on film throughout the entire period.

Part 1, concentrates on the introduction of the new medium in the Dutch society and the self definition of the film industry that used the idea film as art. The promotion of the film as art by the industry was received with protests from outside. Part 2, focuses on film criticism. In the second half of the 1920s the promotion of film as art is taken up by intellectual film critics. Their art criticism was regarded with suspicion by the industry.

Chapter 1 deals with reactions to the introduction of film in 1896 and to the adoption of film by travelling exhibitors and variety theatres. Although the fiction-films after 1900 attracted an ever growing audience, cinema never obtained the degree of respectability it had in the first year as a photographic novelty that represented reality. Connections to the other arts, however, were non-existent in this period since romantic and symbolist art theory had rejected realism. Moreover, film was not considered as an autonomous device, but always regarded in the context of its exhibition: whether it be an extension of

photography, newspaper, variety number or attraction on the fairground. This changed after 1907, when film generated its own venues of exhibition. The public debate on cinema that occurred around 1912 is analyzed in Chapter 2. While the industry made an effort to introduce the long film as a new art, fierce protests against it were raised by opinion leaders in various sections of Dutch society. Children and women had to be protected from the dangers of the cinema. The rather indifferent attitude towards the cinema changed into a hostile one, wherein film and cinema were rejected altogether. Film and art were positioned against each other in public discourse, while the industry did its best to promote film as an art form. In 1920 the 'Internationale Kino Tentoonstelling' (International Film Exhibition) was organized in Amsterdam, the first international competitive 'filmfestival'. While a jury evaluated the artistic merits of the films, the government took all sorts of measures in order to control movie-going.

Due to the increasing presence of American movies after World War I, the hostility of the public discussion sharpened as is argued in Chapter 3. The Dutch government discussed censorship and legislation of the cinema, in order to protect the public sphere from the pollution by bad morals and bad taste through film. The public's sensibility to art was considered to be in danger under the influence of the sensations of film. In order to condemn the cinema, film was analyzed as the endless repetition of moments in time, a series of still images that faked movement. While in conservative circles the cinema was rejected as an exponent of modern developments that were looked at with suspicion, avant-garde artists gathered around the magazine *De Stijl* welcomed the film as a new tool in the service of modern, abstract art. They incorporated film technology into their modern theory of art since 1921. Motion and light were the crucial elements of film. The films screened in the movie-theatres, however, were rejected because of their naturalism. Instead of reproduction of reality, production of new forms was the modernist axiom.

By the second half of the 1920s the cinema was firmly in place as the main form of public entertainment in every modern society. Against this backdrop the struggle for an independent film as a new form of modern art and the rise of film criticism as a new genre of art criticism are examined in Chapter 4. The new critics recognized only a very small percentage of the film production as works of art: they had to be European, dealing with an important subject and representing an obvious artistic personal drive. The criteria for the traditional arts were thus also applied to film. Dutch film criticism was extremely personal or 'critic specific' instead of 'film specific', like in France. Mostly interested in their own aesthetic experience with a film, the effects a film had on them, they weren't too interested in analyzing techniques. The fact that the Netherlands did not have an important film industry, explains why this form of subjective criticism was accepted. In anti-intellectual and anti-modernist popular writings on film however, film was considered as a much more appealing alternative to the 'old fashioned' and boring arts. For them films had the advantage that spectators were emotionally moved by them and that they were effortlessly understood: something hardly achieved by the difficult other arts. Emotion was the crucial force of cinema, while modern art was called 'decadent'. Effortless consumption was encountered with horror and contempt by the art-loving

cultural elite throughout the entire period, whether they accepted some forms of film as art or not. Nevertheless Hollywood films meant pleasure and entertainment for a large audience all over the world which made cinema extremely popular. Chapter 5 examines the debate about Europe's film art and American entertainment, complicated by the impact of Soviet-films. The prohibition of *MOTHER* (Pudovkin) in May 1927 put the question of film as art in the centre of political discussions. Naturally, the Dutch communists emphasized the films' political message instead of the artistic value, but in general the Soviet film was emphasized as art and not as propaganda. The founding of the Dutch Filmleague was a direct result of the prohibition of *MOTHER*, an acknowledged work of art. This a-political organization offered its members the opportunity to enjoy film art in an exclusive setting outside the popular cinema theatre without its usual stage spectacle. Moreover, the intellectual film critics organized in the Film League published a monthly magazine on modern film as art, wherein they promoted the idea of an independent cinema. Soon after, a prestigious daily newspaper installed a regular section on film, filled with contributions of Film league promoters who institutionalized film criticism as a form of art criticism. The Soviet concepts of montage and reality, conditioned not only Dutch film criticism but also inspired Dutch documentary film making by Joris Ivens. The introduction of sound-film around 1930, however, undermined the artistic criteria based on the Soviet film and the idea of film as an autonomous art altogether. The economic crisis also had an accelerating effect on the developments.

Chapter 6 therefore shows an altered picture in the 1930s: new film critics replaced the most strict advocates of the film as art, like Menno ter Braak. Emphasis on storyline replaced formalism. Film criticism was divided: *Filmliga* followed the new developments in the cinema's and tried to define appropriate criteria in order to analyze sound film including American film for the first time, while Catholic critics in *Filmfront* embraced the old Soviet devices in support of a modern Catholic film art. Both directions, however, had no appropriate answer to German films that supported Nazi-ideology but used the Soviet film as a model. In the second half of the 1930s a Dutch film industry blossomed thanks to German immigrants. Dutch cineastes from the avant-garde scarcely took part in this industry that produced mainly feature films for entertainment. There was no need in this business for documentary and film criticism.

In the conclusion is argued that film criticism as a form of art criticism excluded many important aspects of the cinema. The non-cinema-specific nature of Dutch film criticism, its elitist emphasis on artistic personality and aesthetic experience, caused a blindness for the impact of technological aspects on society. Although, regarded in the Dutch 'logic of the situation' it was understandable, the institutionalizing of film criticism as art criticism in such a romantic manner is called a capital intellectual blunder. Apart from a few positive aspects, the author can see no reason why the critics of the Dutch Film League are cheered so much in historiography for their influential contribution to film criticism.

NOTEN

Inleiding.

1. Yuri Tsivian, 'Two "Stylists" of the Teens: Franz Hofer and Yevgenii Bauer', in: Thomas Elsaesser (ed. with Michael Wedel), *A Second Life: German Cinema's First Decades*, Amsterdam 1996, p. 264.
2. David Bordwell, Janet Staiger and Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*, London 1985.
3. Charles Musser wees als eerste op het belang van de vertoner bij de presentatie van een film, in: 'The Eden musee in 1898: The Exhibitor as Creator', *Film and History*, (dec. 1981), pp. 73-83. Idem, *Before the Nickelodeon. Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*, Berkeley/Los Angeles/Oxford 1991. De meest recente voorbeelden van verschillende soorten analyse van Duitse films uit de jaren tien zijn te vinden in Elsaesser, *op.cit.* (noot 1).
4. Miriam Hansen, *Babel & Babylon. Spectatorship in American Silent Film*, Cambridge/London 1991; William Uricchio en Roberta E. Pearson, *Reframing Culture. The Case of the Vitagraph Quality Films*, Princeton 1993; Janet Staiger, *Interpreting Films. Studies in the Historical Reception of American Cinema*, Princeton 1992; Douglas Gomery, *Shared Pleasures. A History of Movie Presentation in the United States*, Madison 1992.
5. Yuri Tsivian, *Early Cinema in Russia and its Cultural Reception*, London/New York 1994; Richard Abel, *French Film Theory and Criticism 1907-1939, A History/Anthology*, Princeton 1988; Sabine Hake, *The Cinema's Third Machine. Writing on film in Germany 1907-1933*, Lincoln/London 1993.
6. Tsivian, *op.cit.* (noot 5), p. 1.
7. Voor alle duidelijkheid: het gaat in die vroege meningsvorming over film als kunst meestal niet om bepaalde films of kunstwerken, maar om de associaties of verwachtingen die 'film' en 'kunst' oproepen bij de beschouwers.
8. Corinna Müller, *Frühe deutsche Kinematographie: Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen 1907-1912*, Stuttgart/Weimar 1994.
9. E.H. Gombrich, 'The logic of Vanity Fair. Alternatives to Historicism in the study of Fashions, Style and Taste', in: P.A. Schilpp (ed.), *The Philosophy of Karl Popper*, La Salle, Ill., 1974 (1965), pp. 925-957. Eveneens in: E.H. Gombrich, *Ideals and Idols. Essays on values in history and in art*, Oxford 1979, pp. 60-92. Hiernaar wordt verder verwezen.
10. Ibidem, p. 62, Gombrich citeert hier uit K.R. Popper, *The Poverty of Historicism*, London 1957, p. 141.
11. Ibidem, p. 72.
12. Pierre Bourdieu, *La Distinction, Critique sociale du jugement*, Paris 1979; Howard S. Becker, *Artworlds*, Berkeley 1982; Niklas Luhmann, *Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt am Main 1985; Gábor Kiss, *Grundzüge und Entwicklung der Luhmannschen Systemtheorie*, Stuttgart 1990; Kitty Zijlmans, *Kunst Geschiedenis Kunstgeschiedenis. Methode en praktijk van een kunsthistorische aanpak op systeemtheoretische basis*, Leiden 1990.
13. Pierre Bourdieu, (in de Engelse vertaling van *La Distinction*) *Distinction*, Cambridge 1985, p. 111.
14. Karel Dibbets, *Sprekende films. De komst van de geluidsfilm in Nederland 1928-1933*, Amsterdam 1993.
15. Thomas Elsaesser, 'National subjects, international style: navigating early German cinema', *Prima di Caligari, Cinema Tedesco 1895-1920/Before Caligari, German Cinema 1895-1920*, Pordenone 1990, p. 340.
16. Gombrich, *op.cit.* (noot 9), p. 84.
17. Walter Benjamin, 'Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit', in: *Gesammelte Schriften*, I, 2, pp. 431-470. Nederlandse vertaling van H. Hoeks: *Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid*, Nijmegen 1985.
18. Gombrich, *op.cit.* (noot 9), p. 65.
19. Bert Hogenkamp, *De Nederlandse documentaire film, 1920-1940*, Amsterdam 1988; Kathinka Dittrich, *Achter het doek: Duitse emigranten in de Nederlandse speelfilm in de jaren*

- dertig, Houten 1987; Ruud Bischoff, *Hollywood in Holland: de geschiedenis van de Filmfabriek Hollandia 1912-1923*, Amsterdam 1988; Karel Dibbets, *op. cit.* (noot 14).
20. Geoffrey Donaldson, 'De eerste Nederlandse speelfilms en de gebroeders Mullens', *Skrien*, (1972) 28, pp. 11-13; Michel Hommel, 'Al meer dan zestig jaar te wapen. Enkele historiografische en theoretische overpeinzingen bij de geschiedenis van de Nederlandsche Filmliga', *Jaarboek Mediageschiedenis* 5 (1993), pp. 103-130. Zie Hommel voor de belangrijkste literatuur over de Nederlandsche Filmliga.
21. Hoos Blotkamp, Nico Brederoo e.a., *Film en beeldende kunst 1900-1930*, tent. cat. Centraal Museum Utrecht 1979; Nico Brederoo, 'De avant-gardefilm en documentaire' in: Katinka Dittrich (ed.), *Berlijn-Amsterdam 1920-1940: wisselwerkingen*, Amsterdam 1982, pp. 224-236; Idem, 'De invloed van de Filmliga', *Geschiedenis van de Nederlandse film en bioscoop tot 1940*, Weesp, 1986, pp. 183-224; Idem, 'De avant-garde rond Joris Ivens', *Leids Kunsthistorisch Jaarboek*, 7 (1990) pp. 37-52; Idem, 'De filmtheorie van Menno ter Braak', *Bzzlletin*, (1978) 54, pp. 32-39; Hommel, *op. cit.* (noot 20).
22. Brederoo, 'De filmtheorie van Menno ter Braak', *op. cit.* (noot 21); Michel van Nieuwstadt, *De verschrikkingen van het denken. Over Menno ter Braak*, Groningen 1997, Lennert Ras, *Menno ter Braak. Van belijdend film-estheticus tot bestrijder van de 'poésie pure' van het beeldvlak*, Doctoraalscriptie Nederlands Vrije Universiteit Amsterdam 1996; Hommel, *op. cit.* (noot 20); Egbert Barten, *Schrijven voor de prullemand. De geschiedenis van de filmkritiek in Nederland*, Doctoraalscriptie Geschiedenis Vrije Universiteit Amsterdam 1987; Joost van de Molen, *Film als cultuurfactor. De filmkritiek van L.J. Jordaan*, Doctoraalscriptie Rijks Universiteit Groningen 1990.
23. Pim Slot, 'Een vloek en een zegen: de katholieken en film in Nederland tot 1940', *Kunst en kunstbeleid in Nederland* 5 (1991), pp. 216-246; Idem, 'De katholieken en film in Nederland. Pogingen tot vorming van een katholieke filmzuil', *Jaarboek KDC*, 1991. Bavinck, *De Protestante kijk op film*, Doctoraalscriptie Geschiedenis Vrije Universiteit Amsterdam 1991; Bert Hogenkamp en Peter Mol, *Van beeld tot beeld: de films en televisie-uitzendingen van de CPN, 1928-1986*, Amsterdam 1993.
24. Over het academisch debat over filmkritiek na de oorlog zie: David Bordwell, *Making Meaning. Interference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Cambridge 1989.
- 25 Frank van der Maden, *Mobiele filmexploitatie in Nederland 1895-1913*, Doctoraalscriptie Geschiedenis Katholieke Universiteit Nijmegen 1981; Idem, *Welte Komt!*, Arnhem 1989; Herman de Wit, 'Van levende Photographieën tot Bioscoopsalon. Filmvertoning in Utrecht van 1895 tot 1915', *Jaarboek Mediageschiedenis* 1 (1989), pp. 19-40; Geoffrey Donaldson, 'Film in Rotterdam, de eerste jaren', *Skrien*, (1980) 98; R. de Kam, "Van een geestelijke aardappel", *Het ontstaan en de ontwikkeling van de filmvertoning en de reacties daarop in de stad Groningen*, Groningen 1982.
26. Richard Abel, *French Film Theory and Criticism 1907-1939. A History/Anthology*, Princeton 1988.
27. David Bordwell, *French Impressionist Cinema: Film Culture, Film Theory and Film Style*, New York 1980.
28. Anton Kaes (hrsg.), *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929*, München/Tübingen 1978; Fritz Güttinger (hrsg.), *Kein Tag ohne Kino. Schriftsteller über den Stummfilm*, Frankfurt am Main 1984; Heinz B. Heller, *Literarische Intelligenz und Film. Zu Veränderungen der ästhetischen Theorie und Praxis under dem Eindruck des Films 1910-1930 in Deutschland*, Tübingen 1984; Helmut H. Diederichs, *Anfänge deutscher Filmkritik*, Stuttgart 1986.
29. Sabine Hake, *The Cinema's Third Machine Writing on film in Germany 1907-1933*, Lincoln/London 1993, p. 300.

Hoofdstuk 1.

1. Hiervoor heb ik dankbaar gebruik gemaakt van gegevens uit filmhistorische studies naar de vroegste filmvoorstellingen in Nederland en van diverse knipselcollecties. Het onderzoek in publicaties en scripties van Adriaan H.B. Briels, Richard van Bueren,

- Guido Convents, Geoffrey N. Donaldson, J.W. Drukker, Rob de Kam, Frank van der Maden, Lidwien Meulemeester, Hillegien Rijken, Mark van den Tempel, Frank Westra, Herman de Wit en Onno de Wit legden een solide basis van betrouwbare feiten. Hieronder zal naar deze bronnen specifiek verwezen worden. Ik ben bovendien het Nederlands Filmmuseum zeer erkentelijk voor inzage in hun database met opmerkingen over film en bioscoop in dagbladen tot 1914, *Nederlandse filmografie Studiecentrum NFM*, samengesteld door Rommy Albers en Dorette Schootemeijer.
2. Tom Gunning, 'The Cinema of Attraction: Early Film its Spectator and the Avant-Garde', *Wide Angle*, 8 (1986) 3/4, pp. 63-70. Herdrukt in: Thomas Elsaesser (ed. with Adam Barker), *Early cinema: space - frame - narrative*, London 1990, pp. 56-63.
 3. Ibidem (in Elsaesser), p. 61.
 4. Yuri Tsivian, *Early Cinema in Russia and its Cultural Reception*, London/New York 1994.
 5. Charles Musser, *Before the Nickelodeon. Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*, Berkeley/Los Angeles/Oxford 1991.
 6. Anoniem, 'De Kinematograaf', *Lux*, 7 (1896) 92, pp. 160-163.
 7. Adriaan Briels, *De intocht van de Levende Photographie in Amsterdam*, Amsterdam 1971, p. 14. Zie voor achtergronden over de voorstellingen van Cerf: Guido Convents, 'Het geheim van Charles Schram. België en de Nederlandse filmexploitatie 1896-1900', *Jaarboek Mediageschiedenis*, 8 (1997), pp. 73-89.
 8. Ibidem, p. 7.
 9. Ibidem, p. 9.
 10. C.A.P. Ivens, 'Edison's Kinetoscoop', *Nijmeegsche Courant*, 5 en 6 mei 1895, geciteerd in: Karel Dibbets en Frank van der Maden (red.), *Geschiedenis van de Nederlandse film en bioscoop tot 1940*, Weesp/Antwerpen 1986 (2e, gewijzigde druk), p. 13.
 11. Anoniem, 'Stadsnieuws', *Algemeen Handelsblad*, 28 december 1894, geciteerd in: Briels, *op.cit.* (noot 7), p. 8.
 12. Noël Burch, 'Charles Baudelaire versus Doctor Frankenstein', *After Image*, (Spring 1981) 8/9, p. 16 noot 28.
 13. *De Amsterdammer*, 29 maart 1896, geciteerd in Dibbets en Van der Maden, *op.cit.* (noot 10), p. 16.
 14. Briels, *op.cit.* (noot 7), pp. 14, 16.
 15. André Gaudreault, 'Film, Narrative, Narration. The cinema of the Lumière Brothers', in: Elsaesser, *op.cit.* (noot 2), p. 73.
 16. Briels, *op.cit.* (noot 7), pp. 16-17.
 17. *Algemeen Handelsblad*, 16 mei 1896.
 18. *Algemeen Handelsblad*, 17 mei 1896.
 19. Briels, *op.cit.* (noot 7), p. 17.
 20. Ibidem, p. 19.
 21. Ibidem, p.18.
 22. Deze vonden plaats in een bovenzaal van *Café du Passage* in de Hoogstraat op 8 augustus 1896.
 23. Zie voor uitgebreide informatie over Slieker: Harm Nijboer en Asing Walthaus, *George Christiaan Slieker (1861-1945): de eerste bioscoopondernemer in Nederland*, Leeuwarden 1995.
 24. Advertentie *Utrechtsch Dagblad*, 28 november 1896, in: Herman de Wit, 'Van Levende Photographieën tot Bioscoopsalon. Filmvertoning in Utrecht (1895-1915)', *Jaarboek Mediageschiedenis*, 1 (1989), p. 21.
 25. *Utrechtsch Dagblad*, 28 november 1896, geciteerd in: Ibidem, p. 22.
 26. Geoffrey Donaldson, *Of Joy and Sorrow. A Filmography of Dutch Silent Fiction*, Amsterdam 1997, p. 51.
 27. Briels, *op.cit.* (noot 7), p. 15. Zie ook: Deac Rossell, 'A Chronology of Cinema 1889-1896', *Film History*, 7 (1995) 2, p. 144.
 28. Eind mei kon men 'wegens vertrek' voor 25 cent in plaats van 50 cent de voorstellingen in de Kalverstraat bezoeken, *Algemeen Handelsblad*, 29 mei 1896.
 29. A. v. Hennekeler, 'De cinematograaf van de H.H. Auguste en Louis Lumière', *De Natuur*, 16 (1896), pp. 242-246, citaat: p. 243.

30. Zie over de fascinatie voor dergelijke details: Dai Vaughan, 'Let there be Lumière', in: Elsaesser, *op.cit.* (noot 2), pp. 63-68.
31. 'Het leven van Emile Reynaud', *NFM Themareeks*, (1993) 21.
32. *Op.cit.* (noot 13).
33. Van Hennekeler, *op.cit.* (noot 29), p. 243.
34. *Rotterdamsch Nieuwsblad*, 11 augustus 1896, geciteerd in: Onno de Wit, *Van Bioscoopverordening naar Bioscoopwet: de acceptatie van het medium film in Nederland in de jaren tien en twintig op gemeentelijk en nationaal niveau*, Doctoraalscriptie Maatschappijgeschiedenis Erasmus Universiteit Rotterdam 1989. p. 9.
35. *Utrechts Nieuwsblad*, 9 december 1896, geciteerd in: De Wit, *op.cit.* (noot 24), p. 22.
36. Van Hennekeler, *op.cit.* (noot 29), p. 246.
37. C.A.P.Ivens, 'Lumière's Kinematograph', *Nijmeegsche Courant*, 1 en 2 november 1896, gekopieerd in: F. v. d. Maden, *Mobiele filmexploitatie in Nederland 1895-1913, voorzover het mogelijk is deze te beschrijven en te analyseren aan de hand van de ontwikkelingen in Nijmegen*, Nijmegen 1981, pp. 62-63.
38. *Lux*, 7 (1896) 94, p. 208.
39. Anoniem, 'De Cinematograaf', *De Nieuwe Amsterdammer*, 14 maart 1896.
40. Briels, *op.cit.* (noot 7), p. 18.
41. Edison, Messter, de gebroeders Skladanovsky en de gebroeders Lumière hebben zich allen met Röntgenfotografie beziggehouden.
42. R. Neuhauss, 'Projectie van Serie-opnemingen. (Overgenomen uit *Photographische Rundschau* 9 (1895) nr. 1, p. 25-27. Met notities van A.D. Loman jr.)', *Lux*, 6 (1895) 68, pp. 214-218.
43. *Ibidem*, p. 215.
44. Ivens, *op.cit.* (noot 10), afgedrukt in: Van der Maden, *op.cit.* (noot 37), pp. 16-17.
45. Gabriel Weisberg, *Beyond Impressionism. The Naturalist Impulse*, New York 1992; Jacqueline Bel, 'Naturalisme', in: Idem, *Nederlandse Literatuur in het Fin de siècle. Een receptie-historisch overzicht van het proza tussen 1885 en 1900*, Amsterdam 1993, pp. 280-292.
46. Van Hennekeler en Ivens zijn geheel te plaatsen in de 'Frankensteinian ideology', volgens Burch een uitgesproken bourgeois-traditie, gericht op het herscheppen van de werkelijkheid, zowel in de wetenschap als in de kunst, uiteindelijk bedoeld om te kunnen triomferen over de dood; Burch, *op.cit.* (noot 12).
47. Boudewijn Bakker, 'Nederland naar 't leven; een inleiding', In: Idem en Huigen Leeflang, *Nederland naar 't leven. Landschapsprenten uit de Gouden Eeuw*, tent.cat. Museum het Rembrandthuis Amsterdam, Zwolle 1993, pp. 12-17.
48. *Orientierungsplan zum Panorama Amsterdam*, Cat. nr. II.119, in: *Sehsucht. Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts*, tent.cat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 1993, p. 180.
49. *Das Panoramagebaude in der Plantage Middenlaan*, Amsterdam, Cat. nr. II. 124, *Ibidem*, p. 182.
50. Meinard van Os, 'Kinetograaf, Kinetoskoop en Kinetofonograaf', *Lux*, 6 (1895) 66, p. 163.
51. Bel, *op.cit.* (noot 45), p. 280.
52. Richard Bionda en Carel Blotkamp, *Schilders van Tachtig*, tent.cat. Rijksmuseum Vincent van Gogh Amsterdam, Zwolle 1989.
53. Carel Blotkamp e.a., *Kunstenaren der Idee: symbolistische tendenzen in Nederland*, tent.cat. Haags Gemeentemuseum, s'Gravenhage 1978.
54. G.J.P.J.Bolland, 'De lichamelijke verschijnselen en hun gewaande zelfstandigheid. Proeve eener wijsgeerige kritiek der waarneming', *De Nieuwe Gids*, 5 (1889) II, pp. 24-30, genoemd in: Lieske Tibbe, *R.N.Roland Holst - Arbeid en schoonheid vereend. Opvattingen over Gemeenschapskunst*, Amsterdam 1994, p. 56.
55. Geciteerd in: Tibbe, *ibidem*.
56. *Ibidem*, p. 58.
57. Sophie en Jean-Luc Le Brun, *De ontmaskering van de tijd*, 1994, genoemd door Dick Tuinder in: 'Arthur Dauphin, Toetanchamon op celluloid. De tijdreiziger', *Skrien*, (1995) 203, pp. 46-48. Vooral de filosoof Henri Bergson zou enkele jaren later de relatie tijd en

- film analyseren, bijvoorbeeld in *l'Evolution créatrice*, Parijs 1907.
58. Martin Loiperdinger, '1896 The arrival in Germany of the Cinématographe Lumière', in: Paolo Cherchi Usai en Lorenzo Codelli (eds.), *Before Caligari. German Cinema, 1895-1920/Prima di Caligari. Cinema tedesco, 1895-1920*, Pordenone 1990, p. 40.
59. '...little of the cinema's subsequent history was implied in the invention itself: the recording and projection of moving images first appeared to be primarily of scientific interest, and of little use commercially beyond its novelty value and appeal as a toy.' Thomas Elsaesser, 'Introduction, The Institution Cinema, Industry, Commodity, Audiences', in: idem, *op.cit.* (noot 2), p. 154.
60. Charles Musser, 'Cinema, a Screen Novelty: 1895-1897', in: idem, *op.cit.* (noot 5), p. 58.
61. Peter Bächlin, *Der Film als Ware*, (diss.) Basel 1945, in Nederlandse vertaling: *De economische geschiedenis van de film*, Nijmegen 1977, p. 10, noot 5.
62. Oskar Messter, geciteerd in: Martin Koerber, 'Filmfabrikant Oskar Messter-Stationen einer Karriere', *Oskar Messter: Filmpionier der Kaiserzeit*, tent.cat. Filmmuseen Potsdam/Deutschen Museum München/ Museum Wiesbaden, 1994/1995, p. 31.
63. Musser, *op.cit.* (noot 60), p. 64.
64. Maxim Gorki, 'Vluchtige aantekeningen' en 'Pan-Russische Tentoonstelling', *Versus*, (1988) 2, pp. 22-30. Deze stukken verschenen oorspronkelijk op 4 en 6 juli 1896 in *Nizhegorodski listok* en *Odesski Novosti* onder twee verschillende pseudoniemen.
65. Idem, 'Pan-Russische tentoonstelling', p. 28.
66. Idem, 'Vluchtige Aantekeningen', p. 24.
67. Geert Mak, *Een kleine geschiedenis van Amsterdam*, Amsterdam 1994, p. 232.
68. Zdenek Stábla, 'The First Cinema Shows in the Czech Lands', *Film History*, 3 (1989), pp. 203-221.
69. Zie voor het Amerikaanse 'Chaser-debat': Robert C. Allen, 'Contra the Chaser Theory', *Wide Angle*, 3 (1979) 3, pp. 4-11, Charles Musser, 'Another look at the "Chaser Period"', *Studies in Visual Communication*, 10 (1984) 4, pp. 24-44, Robert C. Allen, 'Looking at "Another look at the "Chaser Theory"', *Studies in Visual Communication*, 10 (1984) 4, pp. 45-50.
70. *Algemeen Handelsblad*, 21 april 1898, 17 december 1898.
71. F.A.Nöggerath, *Ons Bioscopisch bedrijf voorheen en thans*, Amsterdam 1911, geciteerd in: Briels, *op.cit.* (noot 7), p. 22.
72. Advertentie van H. Fey met zijn Electro Biograph op de Kermis in Nijmegen in de *Nijmeegsche Courant*, 1 oktober 1899. Afdrukt in: Frank van der Maden, 'Bioscopen in Nijmegen 1895-1920', *Skrien*, (1980) 95, pp. 30-34.
73. Urbans American Bioscope die speciaal voor de gelegenheid naar Nederland werd gestuurd werd zelfs omgedoopt tot 'Royal' Bioscope. A.H.B. Briels, 'Over film en bioscope-theater', in D. de Boer e.a., *Nederland rond 1900*, Bussum 1972. p. 152. Royal zou later een veel voorkomende bioscoopnaam worden.
74. Zie de tabellen in: G. Donaldson, 'Film in Rotterdam. De eerste jaren', *Skrien*, (1980) 98, pp. 38-39. Herman de Wit stelt mijns inziens terecht: 'Veel Utrechters moeten voor het eerst film hebben gezien, toen ze gingen kijken naar de beelden van de feestelijkheden rondom de kroning van prinses Wilhelmina'. De Wit, *op.cit.* (noot 24), p. 25. Dit zal niet alleen in Utrecht het geval geweest zijn.
75. Musser, *op.cit.* (noot 5), p. 136.
76. Bij de World Phonograph op het Amsterdamse Rokin, *Algemeen Handelsblad*, 19 april 1897.
77. *Algemeen Handelsblad*, 18 september 1898.
78. Mark van den Tempel, "'En ik zie duizendmaal vergroot...'" De Nederlandsche Biograaf- en Mutoscope Maatschappij en de films uit DE NIEUWE PRIKKEL REVUE', *Jaarboek Mediageschiedenis*, 5 (1993), pp. 21-38.
79. Zie over de 'echte' opnamen: Elizabeth Grottle Strebel, 'Imperialist Iconography of Anglo-Boer War Film Footage', in: John L. Fell (ed.), *Film Before Griffith*, Berkeley/Los Angeles/London 1983, pp. 264-271.
80. De Nederlandsche Biograaf en Mutoscope Maatschappij vond in februari 1899 onderdak bij Abraham van Lier in het Amsterdamse Grand Théâtre, en werd aangekon-

digd als Amerikaanse Reuzenbiograaf. Ansjé van Beusekom, 'Dubbele salto tussen De Nieuwe Prikkel en De Jantjes. Het gebruik van film in de revue in Nederland tussen 1899 en 1934', *Jaarboek Mediageschiedenis*, 8 (1997), pp. 188-190.

81. Dries Krijn, *Bonte pracht vederdracht, geschiedenis van de revue in Nederland*, Zutphen 1980, p. 14.

82. De 68mm filmopnamen werden in openbare gelegenheden en op straat gemaakt en trokken veel bekijks volgens journalist 'Bob' in *De Kijker*, 13 september 1899.

83. Met rondreizen inbegrepen heeft de revue veertig voorstellingen beleefd, Van den Tempel, *op.cit.* (noot 78), p. 35. Het Nederlands Filmmuseum bezit een unieke collectie van meer dan 200 68mm opnamen, waaronder die van de 'Levende Geïllustreerde Reuzen-Briefkaarten', uit *De nieuwe Prikkel*, zie Donaldson, *op.cit.* (noot 27), pp. 52-53.

84. De eerste voorstellingen kostten 50 cent entree, in 1899 waren de duurste plaatsen van H. Fey's vertoonde voorstellingen 25 cent en de goedkoopste 10 cent. Zie voor een gedetailleerd prijzenoverzicht in Hoorn: Hillegien Rijken, *Filmgeschiedenis van Hoorn. Beschrijving van de ontwikkeling die de filmvertoning in Hoorn doormaakte in de periode 1897-1917*, Doctoraalscriptie Theater- film- en televisiewetenschap, Rijksuniversiteit Utrecht 1995, pp. 67-73.

85. Zie ook: Loiperdinger, *op.cit.* (noot 58), p. 44.

86. Donaldson, *op.cit.* (noot 74) p. 37.

87. Keijzer verstond zijn vak zo goed dat zelfs de kermisexploitanten op een speciaal voor hen georganiseerde bijeenkomst zeer met hem ingenomen waren. De Wit, *op.cit.* (noot 24), pp. 27-28.

88. Ign. Bispinck, 'Van maand tot maand', *Lux*, 10 (1899) 160, p. 5.

89. 'Vooral de films over de inhuldiging van koningin Wilhelmina (1898) en de affaire Dreyfus (1899) trokken veel publiek en zorgden voor een opmerkelijke toename van het aantal reisbioscopen.' Van der Maden, *op.cit.* (noot 37), pp. 45-47.

90. *Nieuws van den Dag*, 14 september 1898.

91. Deze opmerking doet denken aan de term 'visual newspaper' van Robert Allen en Charles Musser.

92. *Nieuws van den Dag*, 21 november 1898.

93. Geciteerd in: De Wit, *op.cit.* (noot 24), p. 25.

94. *Algemeen Handelsblad*, 18 september 1898.

95. *Utrechtsche Courant*, 8 juli 1901. Geciteerd in De Wit, *op.cit.* (noot 24), p. 29.

Waarschijnlijk worden hier opnamen van Edison bedoeld.

96. *De Kijker*, 15 november 1899, geciteerd in: G. Donaldson, 'De eerste Nederlandse speelfilms en de Gebroeders Mullens', *Skrien*, (1972) 28, p. 7.

97. *Utrechtsch Dagblad*, 1 april 1901, geciteerd in: Herman de Wit, *Film in Utrecht van 1895 tot 1915*, Doctoraalscriptie Theater- film- en televisiewetenschap Rijksuniversiteit Utrecht 1986, p. 50, noot 17.

98. *Hoornsche Courant*, 18 augustus 1899, geciteerd in: Rijken, *op.cit.* (noot 84), p. 22.

99. Zie voor films over Li Hung Chang: Charles Musser, *Edison Motion Pictures, 1890-1900. An Annotated Filmography*, Pordenone 1997, pp. 208-210; Idem, *op.cit.* (noot 5), p. 69.

100. Bij de reizende exploitant Werner in het Amsterdamse Panopticum theater, *Algemeen Handelsblad*, 28 oktober 1896.

101. Martin Loiperdinger, 'Kino der Kaiserfilm', in: Lisa Kosok/Mathilde Jamin (Hrsg.), *Viel Vergnügen. Öffentliche Lustbarkeiten im Ruhrgebiet der Jahrhundertwende*, Essen 1992.

102. *Algemeen Handelsblad*, 17 januari 1899.

103. Tsivian, *op.cit.* (noot 4), p. 126.

104. Musser, *op.cit.* (noot 5), p. 137.

105. *De Kijker*, nr. 7 (11 oktober 1899).

106. 'Bij Carré', *Algemeen Handelsblad*, 3 maart 1901.

107. Programma *De Nieuwe Prikkel*, Grand Théâtre, 27 september 1899, in: Van den Tempel, *op.cit.* (noot 78), p. 20.

108. *Nieuws van den Dag*, 26 november 1901.

109. C.L.G. Veldt (uitg.), *Nederlandsche gids op de Parijsche Tentoonstelling in 1900*, Amsterdam z.j. (1900).

110. Emmanuelle Toulet, 'Cinema at the Universal Exposition, Paris, 1900', *Persistence of Vision. The Journal of the Film Faculty of the City University of New York*, (1991) 9, pp. 11-36.
111. Veldt (uitg.), *op.cit.* (noot 107), p. 163.
112. *Ibidem*, p. 79.
113. *Ibidem*, pp. 84-85. De beroemdste acteurs en actrices van destijds deden hieraan mee en speelden hun bekendste rollen: Sarah Bernhardt in *HAMLET*, Coquelin de oude, in *CYRANO DE BERGERAC*, Réjane in *MA COUSINE*. Toulet, *op.cit.* (108), p. 26.
114. A. van Hennekeler, 'Panorama's op de Parijsche Tentoonstelling. Het Luchtballon-Panoraam', *De Natuur*, 20 (1900), p. 369.
115. *Algemeen Handelsblad*, 24 oktober 1902. *Nieuws van den Dag*, 17 maart 1903.
116. *Algemeen Handelsblad*, 18 december 1903.
117. *Nieuws van den Dag*, 5 april 1905. Zie ook: Donaldson, *op.cit.* (noot 26), pp. 58-59.
118. *Amsterdamsche Courant*, 4 januari 1902.
119. *Nieuws van den Dag*, 6 januari 1902.
120. Briels, *op.cit.* (noot 73), p. 154.
121. *Nieuws van den Dag*, 7 juni 1904, 21 juni 1904; Richard Abel, *The Ciné Goes to Town. French cinema 1896-1914*, Berkeley/Los Angeles/Londen 1994, pp. 75-76.
122. *Algemeen Handelsblad*, 8 april 1904.
123. Respectievelijk: *Asmodée*, 10 mei 1906, *Nieuws van den Dag*, 26 juni 1906, *Algemeen Handelsblad*, 6 april 1906.
124. *Nieuws van den Dag*, 15 oktober 1903, Zie ook Donaldson, *op.cit.* (noot 26), p. 55.
125. *Nieuws van den Dag*, 15 oktober 1903, 23 november 1903, 26 november 1903.
126. *Asmodée*, 26 november 1903.
127. *Nieuws van den Dag*, 23 november 1903.
128. Zie afbeeldingen en beschrijvingen van de kermis in de negentiende eeuw in: Marja Keyser, *Komt dat Zien! De Amsterdamse Kermis in de negentiende eeuw*, Amsterdam/Rotterdam 1976.
129. *Nijmeegsche Courant*, 6 oktober 1905, in: Van der Maden, *op.cit.* (noot 37), pp. 100-101.
130. G.N. Donaldson, 'De eerste Nederlandse Speelfilms en de Gebroeders Mullens', *Skrien*, (1972) 28, p. 12.
131. 'De geheimen van de Bioscope', *Nijmeegsche Courant*, 20 april 1905, geciteerd in: Frank van der Maden, 'De komst van de film', in: Dibbets en Van der Maden, *op.cit.* (noot 10), p. 35.
132. Guido Convents, 'Motion picture exhibitors on Belgian fairgrounds. Unknown aspects of travelling exhibition in a European country, 1896-1914', *Film History*, 6 (1994), pp. 239-249.
133. *Nieuws van den Dag*, 6 januari 1902.
134. *Nijmeegsche Courant*, 5 oktober 1904, in: Van de Maden, *op.cit.* (noot 37), p. 87.
135. *Nijmeegsche Courant*, 6 oktober 1900, in: Van der Maden, *op.cit.* (noot 36), p. 41.
136. *Utrechtsch Dagblad*, 22 december 1904, geciteerd in: De Wit, *op.cit.* (noot 97), p. 65.
137. *Utrechtsch Dagblad*, 22 november 1905, geciteerd in: De Wit, *op.cit.* (noot 97), p. 72.
138. *Nijmeegsche Courant*, 4 februari 1905, afgedrukt in: Van der Maden, *op.cit.* (noot 37), p. 92.
139. 'De opera van de toekomst', *Nieuws van den Dag*, 7 juni 1904.
140. Zie voor de veranderingen in waardering voor Georges Méliès: Paolo Cherchi Usai (ed.), *Lo schermo incantato/ A trip to the Movies. Georges Méliès, Filmmaker and Magician (1861-1938)*, Rochester NY/Pordenone 1991.
141. Georges Méliès, 'De cinematografische opname' in: Kunst en Vliegwerk, *NFM-Themareeks*, (1993) 17, p. 11. vertaling van 'Les vues cinématographiques', *Annuaire Général et International de la Photographie*, Paris 1907.
142. '[Als we de] voorstelling als die van gisteren vergelijken met de oogenkwellende projecties van nog niet vele jaren her, dan moeten we toestemmen, dat er weinig uitvindingen zijn, die in een betrekkelijk kort tijdsverloop een dusdanige graad van volmaaktheid bereikt hebben', *Utrechtsch Nieuwsblad*, 10 oktober 1906, geciteerd in: De Wit, *op.cit.* (noot 97), p. 77.
143. *Nijmeegsche Courant*, 8 februari 1906, afgedrukt in: Van de Maden, *op.cit.* (noot 37), p. 110.

144. *Nijmeegsche Courant*, 10 februari 1906, geciteerd in: Van der Maden, *op.cit.* (noot 37), p. 109.
145. Ibidem, '[...] waarbij alleen, zoals de heer Alberts ons dezer dagen opmerkte, de bioscope het voordeel heeft nimmer met ziekte of verzuim zijner artisten te behoeven rekening te houden.'
146. Daarvoor was de grond overigens al gekocht in februari, *Nieuws van den Dag*, 19 februari 1907.
147. *Nieuws van den Dag*, 21 juni 1907.
148. *Algemeen Handelsblad*, 3 juli 1907.
149. *Nieuws van den Dag*, 3 juli 1907. Zie over de introductie van Pathé in Nederland: Ivo Blom, 'De eerste filmgigant in Nederland', *Jaarboek Mediageschiedenis*, 8 (1997), pp. 129-152.
150. R.v.Beurden, *Saturday night at the movies. Amsterdamse bioscopen van A tot Z*, (deel 1), Oss 1997, p. 8.
151. *Nieuws van den Dag*, 18 juli 1907.
152. *Nijmeegsche Courant*, 23 september 1908, in: Van der Maden, *op.cit.* (noot 37), p. 162.
153. A. Kuyper, *Publiek Vermaak. Verzameling asterisken en artikelen*, Amsterdam z.j.
154. Richard Abel, *French Film Theory and Criticism 1907-1939. A History / Anthology* Vol. I, Princeton 1988, p. 8.

Hoofdstuk 2.

1. Geciteerd door F.A.Nöggerath, *Ons Bioscopisch bedrijf voorheen en thans*, Amsterdam 1911, p. 2.
2. 'Bioscooprage in de hoofdstad', overgenomen uit *De Telegraaf* door het *Utrechtsch Provinciaal en Stedelijk Dagblad*, 6 november 1912.
3. Lidwien Meulemeester, *Van kinematograaf tot cinema Luxor. Film en bioscoop in oosterhout van 1898 tot en met 1930*, Doctoraalscriptie Theaterwetenschap, Universiteit van Amsterdam 1992, p. 30.
4. N.H. Wolf, 'Door den oorlog...', *De Kunst*, 6 (1914) 341, p. 698.
5. Corinna Müller, *Frühe Deutsche Kinematographie. Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen 1907-1912*, Stuttgart/Weimar 1994.
6. De meest recente verzameling studies waarin nieuwe inzichten ten aanzien van die verandering zijn verwerkt is: Thomas Elsaesser (ed. with Michael Wedel), *A Second Life: German Cinema's First Decades*, Amsterdam 1996.
7. Niet iedere exploitant en verhuurder hield zich echter aan de exclusieve rechten. In de kranten stonden regelmatig berichten over beslaglegging op illegale kopieën door de politie, zelfs tijdens een vertoning.
8. Thomas Elsaesser, 'Early German Cinema: A Second life?', in: *op.cit.* (noot 6), p. 24.
9. *Nieuws van den Dag*, 15 juli 1911.
10. 'Nieuw Theater Reguliersbreestr. nr. 34', *Nieuws van den Dag*, 4 september 1907.
11. Charles Musser, *The Emergence of Cinema*, New York 1990; Ben Singer, 'Manhattan Nickelodeons: New Data on Audiences and Exhibitors', *Cinema Journal*, 34 (1995) 3. pp. 5-35. Over de meetmethoden met betrekking tot de hoeveelheid nickelodeons is een ware polemiek ontstaan in *Cinema Journal* tussen Singer, William Uricchio en Judith Thissen.
12. 'Uitgaan. Flora en Bioscope-theater', *Algemeen Handelsblad*, 2 februari 1910.
13. Advertentie Bioscope-Theater in *De Telegraaf*, 31 maart 1910. Prijzen avondvoorstelling loges en stalletjes: fl 1,-, eerste rang fl. 0,80, tweede rang fl. 0,55, derde rang fl. 0,35, inclusief programma en consumptie. Middagvoorstelling: 2 uur tot 4.30 uur, volwassenen fl 0,25, kinderen fl 0,10.
14. Herman de Wit, 'Van Levende Photographieën tot Bioscoopsalon. Filmvertoning in Utrecht (1895-1915)', *Jaarboek Mediageschiedenis*, 1 (1989), p. 33.
15. Frank van der Maden, 'De komst van de film', in: Karel Dibbets en Frank van der Maden (red.), *Geschiedenis van de Nederlandse film en bioscoop tot 1940*, Weesp 1986, p. 49; J.

- W. Drukker, 'Op de kermis', *Skrien*, (1979) 90, pp. 18-23 en 91, pp. 26-33; W. Drukker en G. Donaldson, 'Puntjes op de kermis. geprolongerd: Carmine Rizzozi', *Skrien*, (1980) 94, pp. 42-45.
16. M. Brusse, 'Onder de mensen: Bioscope I "Zes centen afsnijsel"', *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 11 april 1914.
17. *Op. cit.* (noot 10).
18. *Recensies enz. betreffende de Voorstellingen in Variété Flora*, knipsel-plakboek van 16 november 1909 tot 1 oktober 1910. Collectie Rob du Mée, Amsterdam. Hierin zijn ook alle programma's van het Bioscope-Theater opgenomen.
19. Advertentie Cinema Royal, *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 11 april 1914.
20. Theodore van Houten, *Silent Cinema Music in the Netherlands*, Buren 1992.
21. S.B. Stokvis, 'Het Mirakel', *De Wereld*, 3 (1913) 86, p. 12; 'Uit de Residentie IV. Het Mirakel', *De Kinematograaf*, 1 (1913) 12, p. 69.
22. Ansje van Beusekom, 'Louis Hartlooper (1864-1922). Explicateur te Utrecht', *Jaarboek Mediageschiedenis*, 6 (1995), pp. 182-195.
23. Bericht over de Rotterdamse bioscoop Cinema Parisien waar uit bezuinigingsoverwegingen de explicateur was afgeschaft. Dit werd onverstandig genoemd: 'Deze [explicateur] is als het ware de saus die bij de aardappels hoort.', 'Laatste berichten', *De Kinematograaf*, 1 (1913) 31, p. 207.
24. Miriam Hansen, *Babel & Babylon. Spectatorship in American Silent Film*, Cambridge/London 1991, p. 98.
25. Charles Musser, 'The Nickelodeon Era Begins: Establishing the Framework for Hollywood's Mode of Representation', in: Thomas Elsaesser (ed.) *Early Cinema, Space Frame Narrative*, London 1990, p. 263. Zie voor meer informatie over de explicateur, themanummer 'The Lecturer', *Iris*, (1996) 25.
26. Louis Hartlooper bleef tot 1920 explicateur in de Rembrandt-bioscoop in Utrecht, de bioscoop met de meeste standing.
27. Yuri Tsivian, 'Early cinema architecture and the evolution of the social composition of cinema', in: *Early Cinema in Russia and its cultural reception*, London/New York 1994, pp. 15-48.
28. Zie bijvoorbeeld ook de cartoons onder het kopje 'Spoonings in the Dark', in: Stephen Bottomore, *I want to see this Annie Mattygraph. A Cartoon History of the Coming of the Movies*, Pordenone 1995, pp. 114-120.
29. De Rembrandt-bioscoop in de Amsterdamse Jodenbreestraat bood zijn cliëntele als extra attractie een biljartzaal met elf biljarts. *Algemeen Handelsblad*, 12 oktober 1911.
30. Advertentie Nöggerath, *De Kinematograaf*, 1 (1913) 40, p. 318-319.
31. Advertentie-pamflet bij *De Komeet*, resp. 31 december 1909, 1 februari 1910, 1 juli 1910, in: *Recensies enz., op.cit.* (noot 18).
32. Deze films waren langer dan 1000 meter en 1000 meter afdraaien duurde ongeveer een uur. Er was nog geen vaste lengte: extra lange films deden in 1913 hun intrede en duurden langer dan 2 uur.
33. S.B. Stokvis, *De Wereld*, 3 (1913) 80, p. 11.; Idem, *Het Amsterdamsche Schoolkind en de bioscoop*, Amsterdam 1913, p. 44. Informatie over Desmet van Ivo Blom.
34. 'Amsterdam', *De Kinematograaf*, 1 (1913) 13, p. 77.
35. Jacques Kermabon (ed.), *Pathé premier empire du cinéma*, tent.cat. Centre Georges Pompidou, Paris 1994, p. 29. Voor het verhaal begon traden zij op het doek letterlijk voor het voetlicht, de naam aangekondigd in een tussentitel, glimlachten naar de camera en maakten een buiging. Het verhaal was opgedeeld in verschillende 'Actes'.
36. Müller, *op.cit.* (noot 5), pp. 105-106.
37. *Op.cit.* (noot 31).
38. Müller, *op.cit.* (noot 5), p. 105.
39. 'Pathé', *Algemeen Handelsblad*, 1 december 1911.
40. Ivo Blom, 'La vita cinematografica. Jean Desmet en de distributie en vertoning van de Italiaanse zwijgende film in Nederland', *Jaarboek Mediageschiedenis*, 5 (1993), pp. 39-65. Blom noemt nog meer studio's voor de periode 1913-1915: uit Frankrijk *Star-Film*, uit Italië *Ambrosio*, *Caesar*, *Pasquali* en *Milano*, uit Duitsland *PAGU*, uit Denemarken *Nordisk*,

- uit Zweden *Svenska*, uit Engeland *Hepworth*, uit de Verenigde Staten *Vitagraph*, *Keystone*, *Edison*, *Lubin*, *Essanay*.
41. G., 'Gaumont Cinema-parlante', *Algemeen Handelsblad*, 29 juni 1911.
 42. L.A.S. Rosman, *Kinematografie*, Amsterdam 1911. Geciteerd in: 'Kinematografie', *Algemeen Handelsblad*, 3 april 1911.
 43. 'Bioscope-Theater', *Algemeen Handelsblad*, 2 december 1909.
 44. 'Uitgaan Bioscope-Theater', *Algemeen Handelsblad*, 23 maart 1910.
 45. N.H. Wolf, 'Nöggerath's Bioscope-Park bij Amsterdam', *De Kunst*, 4 (1911) 193, p. 7.
 46. 'Over den algemeenen toestand in ons bedrijf', *De Kinematograaf*, 1 (1913) 35, p. 233; 'De Blanke Slavin', *Nieuws van den Dag*, 11 maart 1911; 'De Blanke Slavin', *Algemeen Handelsblad*, 15 maart 1911.
 47. Nöggerath, *op.cit.* (noot 1), p. 3.
 48. 'Bioscope-Theater', *Algemeen Handelsblad*, 17 september 1911.
 49. Charles Musser, *Before the Nickelodeon. Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*, Berkeley/Los Angeles/Oxford 1991, p. 429.
 50. 'Allerlei', *Algemeen Handelsblad*, 3 oktober 1911.
 51. Zie voor een compleet overzicht van de Nederlandse stille speelfilm: Geoffrey Donaldson, *Of Joy and Sorrow. A Filmography of Dutch Silent Fiction Film*, Amsterdam 1997.
 52. Machin werkte voor *Hollandsche Film & Pathé Consortiom Cinéma* en maakte in 1912 maar liefst 12 films voor de wereldwijde distributie van Pathé. Zie voor beschrijvingen: Donaldson, pp. 80-100.
 53. Wolf, *op.cit.* (noot 45), p. 7; Ruud Bishoff, *Hollywood in Holland. De geschiedenis van de Filmfabriek Hollandia 1912-1923*, Amsterdam 1988, p. 16; Nöggerath, *op.cit.* (noot 1).
 54. *De Bioscoop-Courant*, 28 juni 1918, geciteerd in: Dibbets en van der Maden, *op.cit.* (noot 15), p. 64.
 55. Ruud Bishoff, *op.cit.* (noot 53), p. 62.
 56. Maurits Binger, directeur en later ook regisseur, de werkelijke 'auteur' van alle Hollandia-films, was tevens amateur-fotograaf en propagandist van de kunstfotografie, onder andere actief als uitgever van *Lux*.
 57. N.H. Wolf, 'Hollandia-Films', *De Kunst*, 6 (1914) 348, p. 759.
 58. G. Bulten, 'Het kinematografen-gevaar', *Katholiek Sociaal Weekblad*, 1909, geciteerd in Onno de Wit, 'Pedagogen en zedenmeesters in de greep van het bioscoopkwaad. De Rotterdamse Bioscoopcommissie 1913-1928' *Jaarboek mediageschiedenis*, 3 (1991), p. 17, noot 6.
 59. H. Hermans, *Erger dan 'Het papieren gevaar'*, Rotterdam 1912, p. 5. Geciteerd in: ibidem, p. 15.
 60. Paul van Yperen, 'Passion! Sensation! Fate! The fascinating development of early film posters', *Affiche*, (1990) 8, foto p. 30.
 61. Hansen, *op. cit.* (noot 24), pp. 91-93.
 62. Rosman, *op.cit.* (noot 42) en Nöggerath, *op.cit.* (noot 1).
 63. Historiografische problemen ten aanzien van vroege non-fictie kwamen in 1993 aan de orde in een internationale workshop, georganiseerd door het Studiecentrum van het Nederlands Filmmuseum: Daan Hertogs en Nico de Klerk, *Non-Fiction from the Teens*, Amsterdam 1994; zie ook ibidem (eds.), *Uncharted Territory. Essays on early nonfiction film*, Amsterdam 1997.
 64. M. Brusse, 'Onder de Menschen. Bioscope IV. "Een volkszaak"', *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 24 april 1914.
 65. Een 'kennis' van Brusse, door hem opgevoerd in 'Onder de menschen: Bioscope I. "Zes centen afsnijsel"', *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 11 april 1914.
 66. M.C. Nieuwbarn, *Het dreigend gevaar*, Amsterdam 1912.
 67. 'De Bioscoop als Volksvermaak', *Tooneel en Bioscoop. Inlichtingen voor Rooms-Katholieken*, 1 (1915-1916) 4, p. 1.
 68. *Bloesem en Vrucht*, 2 (1912/1913), p. 116.
 69. C.W.D., 'De Bioscoop', *Bloesem en Vrucht*, 3 (1913/1914), pp. 661-675. Hij citeert Lorenz Pieper, A. Dijkgraaf, M.A. Nieuwbarn, Simon B. Stokvis en politiebeambten om de verschillende standpunten te belichten.

70. Het citaat vertoont een opvallende overeenkomst met de wijze waarop de calvinistische uitgever Claes Jansz. Visscher omstreeks 1612 de eerste prentreeks met topografische Nederlandse landschappen aanpreeft:
 'Plaisante Plaetsen hier, meught ghij aenschouwen radt./
 Liefhebbers die geen tijt en hebt om veer te reijsen,/ /
 Ghelegghen buiten de ghenoechelijcke Stadt,/ /
 Haerlem of daer ontrent, koopt zonder lang te peijsen.' H. Leeftang, 'Het landschap in boek en prent. Perceptie en interpretatie van vroeg zeventiende-eeuwse Nederlandse landschapsprenten', B. Bakker, H. Leeftang, *Nederland naar 't leven. Landschapsprenten uit de Gouden Eeuw*, tent. cat. Het Rembrandthuis Amsterdam, Zwolle 1993, p. 20.
71. A. Kuyper, *De Standaard*, 15 oktober 1913, geciteerd in Orno de Wit, *Van Bioscoopverordening naar bioscoopwet: de acceptatie van het medium film in Nederland in de jaren tien en twintig op gemeentelijk en nationaal niveau*, Doctoraalscriptie Erasmus Universiteit Rotterdam 1989, p. 24, 35.
72. Het weekblad *De Wereld* bestond van september 1911 tot januari 1914.
73. Joost Vermoolen, 'Simon B. Stokvis (1883-1941). De strijd van een omstreden film-keurder', *Jaarboek Mediageschiedenis*, 6 (1995), pp. 258-278.
74. Na een eerste ronde langs twee Amsterdamse bioscopen, de Witte Bioscoop op het Damrak en het Pathé-theater in de Kalverstraat, ging hij helaas niet meer zo uitgebreid in op de toestand per theater. Dat hij de theaters wel degelijk bezocht blijkt uit zijn concluderende aanbevelingen doorspekt met voorbeelden uit diverse theaters in Amsterdam. Zijn sympathie ging het meest uit naar het Bioscope-Theater van Nöggerath.
75. Simon B. Stokvis, 'Bioscoop enquette', *De Wereld*, 2 (1912) 22, p. 9.
76. Simon B. Stokvis, *Het Amsterdamsche schoolkind en de bioscoop*, Amsterdam 1913.
77. Tussen 5 en 8 jaar gingen daarvan 43% nooit, en van de overige 57% ging er 86% af en toe en 14% vaak en 19% alleen s'avonds.
78. Stokvis, *op.cit.* (noot 76), p. 53.
79. De Wit, *op.cit.* (noot 58), p. 19.
80. Stokvis, *op.cit.* (noot 76), p. 59.
81. *Ibidem*, p. 68.
82. Anoniem, 'Overzicht der brochure S.B.Stokvis', *De Hollandsche Revue*, (1914), p. 401.
83. L. Simons, 'De Bioscoop', *De Ploeg*, 6 (1913), pp. 244-246.
84. Oprichter: J.G.Ehrenfeldt, *De Bioscoop-Courant*, 1 (1912) 1. Dit eerste nummer verscheen op 27 september 1912.
85. C. W., *De Kinematograaf*, 1 (1913) 1, p. 1. Het eerste nummer verscheen op 24 januari 1913. Met dank aan Rob du Mée, die deze jaargang heeft bewaard.
86. Anoniem, 'Cinema-praatjes van Oom Jaap', *De Bioscoop-Courant*, 1 (1913) 21, p. 2.
87. *Op.cit.* (noot 84), p. 1.
88. Geciteerd in: Ad Fransen, 'De eerste Nederlandse filmbladen en de rol van Pier Westerbaan', *Jaarboek Film 1984*, Bussum 1984, p. 32.
89. Z. P. Bouman, 'De beelden van de bioscoop', *De Natuur*, 30 (1910), pp. 85-87; J.E. Rombouts, 'De kinematograaf', *De Natuur*, 33 (1913), pp. 139-145, 211-217; D.S.S., 'Een nieuwigheid op bioscoopgebied: De Kinoplastikon', *De Natuur* 34 (1914), pp. 176-178; Anoniem, 'De bioscoop in Amerika', *Wetenschappelijke bladen*, (1912) 11, pp. 315-317; Anoniem, 'De cinematograaf', *Lux*, 25 (1914), p. 384; Anoniem, 'De kinetofoon', *Lux*, 25 (1914), pp. 275-276; I. Veershijm, 'Optisch bedrog bij cinematografische opnamen', *Lux*, 25 (1914), p. 523.
90. V.W.Cr., 'De Kinomatograaf als hervormer', *De Amsterdammer*, i oktober 1911, p. 3.
91. A. Dijkgraaf, 'Ingezonden brief: De kinematograaf als hervormer', *De Amsterdammer*, 8 oktober 1911, p. 10.
92. *Idem*, 'Nogmaals: "De kinematograaf als hervormer"', *De Amsterdammer*, 19 november 1911, p. 3.
93. *Idem*, 'Het Bioscoopvraagstuk', *Vragen des Tijds*, 38 (1912) II, pp. 111-127.
94. Aanwezig op deze vergadering waren: Dr. J. H. Gunning, J. W. Gerhard, K. F. J. Brands, Henri van Booven, dr. E. J. Abrahams, dr. A. Kropveld, C. Th. M. Ketelaar, mevr. Esther de Boer-Van Rijk, mr. Z. v. d. Bergh, J. H. Varenkamp, mevr. de Vries-de Beer, P. J.

- Otto; Simon B. Stokvis, 'Tegen de prikkelbioscoop', *De Wereld*, 2 (1912) 33, p. 11. Een paar namen zullen we later nog tegenkomen in verband met de film.
95. Dit is het eerste experiment dat vooruitliep op de Filmliga en soortgelijke publieksorganisaties. om de film buiten de gewone bioscoop te vertonen.
96. Simon. B. Stokvis, 'Bioscoopervaringen', *De Wereld*, 2 (1912) 44, p. 9.
97. Idem, 'Septembervervmaak. De revue in Flora', *De Wereld*, 2 (1912) 51, p. 9.
98. Idem, 'Bioscoopliteratuur', *De Wereld*, 2 (1912) 37, p. 9.
99. Scott Curtis, 'The taste of a nation: Training the senses and sensibility of cinema audiences in Imperial Germany', *Film History*, 6 (1994), pp. 445-469.
100. Ibidem, pp. 462-463.
101. Geciteerd in: Bert Hogenkamp, 'De documentaire film in opkomst', in: Dibbets en Van der Maden (red.), *op.cit.* (noot 15), p. 159.
102. 'Roode bioscoop', *Algemeen Handelsblad*, 25 augustus 1913.
103. *Nieuws van den Dag*, 28 augustus 1913.
104. 'Een Roode Bioscoop', *Het Centrum*, 24 augustus 13.
105. Pim Slot, 'Een vloek en een zegen: De katholieken en film in Nederland tot 1940', *Kunst en beleid in Nederland* 5, Amsterdam 1991, p. 216.
106. Ibidem, p. 219.
107. P. Goedhart, 'Bioscoop-bedreiging', *De Nieuwe Courant*, opgenomen in: *Het Kind*, 15 (1914) 5, p. 36; J. H. G(unning), 'Bioscoop of Poppenkast?', *Het Kind*, 15 (1914) 10, p. 76; H.T.R., 'Bioscoopgevaar', *De Padvinder*, opgenomen in: *Het Kind*, 15 (1914) 4, p. 31; Ida Heijermans, *De Amsterdammer*, 32 (1914) 3 mei, opgenomen in: *Het Kind*, 15 (1914) 10, p. 77.
108. Müller, *op.cit.* (noot 5), p. 191.
109. *De Kunst* is vanaf begin augustus tot oktober 1912 grotendeels in beslag genomen door de futuristen: de openingsrede van Herwarth Walden (redacteur van *Der Sturm*, die de Futuristen in Duitsland geïntroduceerd had), manifesten van de schilders en de dichter Marinetti, persreacties en afbeeldingen. Wolf had er tevens persoonlijk voor gezorgd dat de tentoonstelling in Amsterdam te zien was.
110. L.v.d. Broeke, *De Tijd*, 30 augustus 1912.
111. Henri Dekking, *Rotterdamsch Nieuwsblad*, 26 september 1912.
112. Catalogustekst bij Severini, 'Rustlooze danseres', geciteerd in: N.H.Wolf, 'De Futuristen', *De Kunst*, 4 (1912) 237, p. 711.
113. C. K. Elout, *Algemeen Handelsblad*, 8 juli 1912.
114. Van de futuristische filmexperimenten was in Nederland in 1912 niets bekend.
115. Wat Yuri Tsivian schrijft over 'Russian Endings', gaat niet alleen op voor Russische films maar voor de meeste Europese film drama's in de jaren tien. Yuri Tsivian, 'Some preparatory remarks on Russian cinema', *Testimoni Silenziosi Film russi 1908-1919 / Silent witnesses Russian Films 1908-1919*, Pordenone 1989, p. 24.
116. 'Allerlei', *Algemeen Handelsblad*, 3 oktober 1911.
117. *Algemeen Handelsblad*, 7 mei 1914.
118. Geciteerd in: *De Kinematograaf*, 1 (1913) 42, p. 351.
119. G. Bulten, *Katholiek Sociaal Weekblad*, (1911), p. 308.
120. Is.P. de Vooy, 'De Kinematograaf in de literatuur', *De Beweging*, 6 (1910) 1, pp. 1-13.
121. N.H.Wolf, 'Bioscopisme en Tooneel', *De Kunst*, 5 (1913) 274, p. 465.
122. Herman Heijermans, geciteerd in: *De Kinematograaf*, 1 (1913) 16, p. 98.
123. Herman Heijermans, 'Voorwoord Het Zevende gebod' (maart 1900), *Toneelwerken II*, Amsterdam 1965, pp. 290-291. Zie voorts de Ahaverus-affaire, waarin Heijermans uit wraak vanwege de slechte ontvangst van zijn *Dora Kremer* een stuk onder een Russisch pseudoniem, Ivan Jelakowitch, opvoerde dat de hemel in werd geprezen door de kritiek, Ibidem, pp. 85-93; Hans Goedkoop, *Geluk. Het leven van Herman Heijermans*, Amsterdam/Antwerpen 1996, pp. 72-76.
124. Simon B. Stokvis, 'Een schreeuwend onrecht', *De Wereld*, 2 (1912) 66, p. 9.
125. Idem, 'Het Tooneel als volksbelang', *De Wereld*, 1 (1911) 5, p. 10.
126. Idem, 'Iets over Bioscope-Theaters', *De Wereld*, 1 (1911) 10, p. 9.
127. Idem, 'Bioscoop-énquete', *De Wereld*, 2 (1912) 28, p. 10.

128. Idem, 'Septembervermaak, Sophokles Koning Oedipus....in den bioscoop', *De Wereld*, 2 (1912) 53, p. 10.
129. Idem, 'Quo Vadis', *De Wereld*, 3 (1913) 80, p. 11.
130. Recent onderzoek naar het gebruik van kleur in de zwijgende film roept vooral veel vragen op over toepassingen van verschillende technieken, kleur als narratief element, geografische verschillen in toepassingen, enzovoort, zoals duidelijk werd tijdens de internationale conferentie *Il Colore nel cinema muto* in Udine in maart 1995 en de tweede internationale workshop georganiseerd door het Studiecentrum van het Nederlands Filmmuseum in juli 1995: Daan Hertogs en Nico de Klerk (eds.), 'Disorderly order'. *Colours in silent film*, Amsterdam 1996.
131. Simon B. Stokvis, 'De film "Het Mirakel"', *De Wereld*, 3 (1913) 86, p. 12.
132. Idem, *op.cit.* (noot 76), p. 47.
133. Ibidem, p. 60.
134. N.H. Wolf, 'Kinematografie. Nöggerath's opnamen', *De Kunst*, 4 (1912) 239, p. 748.
135. Idem, 'Nöggerath's Bioscope-park bij Amsterdam', *De Kunst*, 4 (1911) 193, p. 10.
136. Idem, *op.cit.* (noot 134), p. 748.
137. Idem, 'Nög meer Zedelijkheid!', *De Kunst*, 4 (1912) 212, p. 308.
138. Idem, 'Een idioot stukje', *De Kunst*, 5 (1913) 266, p. 337.
139. Idem, 'Bioskopen en Tooneeldirecties', *De Kunst*, 5 (1912) 255, p. 161.
140. Ibidem, p. 162.
141. Idem, 'Kinematograaf en Theater', *De Kunst*, 4 (1912) 219, p. 422.
142. Idem, 'Het Programma in Cinema Palace', *De Kunst*, 5 (1913) 265, p. 334.
143. Idem, 'Programma's', *De Kunst*, 5 (1913) 287, p. 686.
144. Idem, 'Film-Mimodrama', *De Kunst*, 6 (1914) 335, p. 601.
145. Idem, 'Het Film-Mimodrama. "De Geschiedenis van een Pierrot"', *De Kunst*, 6 (1914) 336, p. 619.
146. Idem, 'Explicatie' I en II, *De Kunst*, 5 (1912) 256, pp. 221-223; 258, pp. 255-256. Zie ook: Ansje van Beusekom, 'The Rise and fall of the Lecturer as Entertainer in the Netherlands. Exhibition-Practices in Transition Related to Local Circumstances', *Iris*, (1996) 22, pp. 131-144; Ivo Blom and Ine van Dooren, 'Ladies and Gentlemen, Hats off, Please! Dutch Film Lecturing and the case of Cor Schuring', *Iris*, (1996) 22, pp. 81-102.
147. Van onzen correspondent, 'Uit de Residentie II', *De Kinematograaf*, 1 (1913) 6, p. 34.
148. 'Het Film-Gevaar', *De Kinematograaf*, 1 (1913) 43, p. 359.
149. Johan Gildemeijer, *Koningin Kino: wetenswaardigheden op kinematografisch gebied en biografiën der voornaamste kino-artisten: met vele illustraties en portretten*, Amsterdam 1914.
150. Pierre Bourdieu, 'Enkele eigenschappen van velden', *Opstellen over smaak, habitus en veldbegrip gekozen door Dick Pels*, Amsterdam 1989, p. 175.
151. 'Muziek en Film', (vanaf 15 augustus) *De Kinematograaf*, 1 (1913) 30, p. 192.
152. De eerste was: 'Filmtitels', *De Kinematograaf*, 1 (1913) 23, p. 137.
153. Van onzen correspondent, 'Uit de Residentie IV. Het Mirakel', *De Kinematograaf*, 1 (1913) 12, p. 69.
154. Filmhistorici van deze periode geven naslagwerken titels die de grootschalige verandering weerspiegelt, zoals Eileen Bowser, *The Transformation of Cinema 1907-1915*, New York 1990.
155. 'Responses to Cultural Crisis: Political Domination and Hegemony', bevat een aanzienlijk aantal formuleringen van gelijke strekking in: W. Uricchio en R.E. Pearson, *Reframing Culture. The Case of the Vitagraph Quality Films*, Princeton 1993. Zie ook Curtis, *op.cit.* (noot 99) over de argumenten van de Duitse Kino-Reform beweging. Een kaleidoscopisch beeld van culturele reacties op de komst van de film biedt: Roland Cosandey, André Gaudreault, Tom Gunning (eds.), *Une invention du diable? Cinéma des premiers temps et religion*, Lausanne 1992; Roland Cosandey, *Réception du cinéma en Suisse 1894-1921. Bibliographie de travail*, (niet gepubliceerd); Thomas Hausmanniger, *Kritik der Medien-ethischen Vernunft. Die ethische Diskussion über den film in Deutschland im 20. Jahrhundert*, München 1993, p. 248.
156. 'De vooruitzichten der Cinema-Industrie', *De Kinematograaf*, 1 (1913) 4,

pp. 22,23; 5, pp. 25,26.

157. Zie bijvoorbeeld: Anton Kaes, *Kino Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929*, Tübingen 1979. Fritz Güttinger (hers.), *Kein Tag ohne Kino*, Frankfurt 1984. Sabine Hake, *The Third Machine. Writing on film in Germany*, Nebraska 1993.

158. Emilie Altenloh, *Zur Soziologie des Kino: Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher*, Jena 1914, was de eerste. Zie Hake, *op.cit.* (noot 157), p. 45.

159. Richard Abel, *French Film Theory and Criticism. A History/Anthology*, Princeton 1988. Vol. I, p. 8.

160. V.W.Cr., *op.cit.* (noot 90), p. 3.

161. Frans Coenen, 'Fotografie als Kunst', *De Telegraaf*, 15 augustus 1905, overgenomen in *Lux*, 17 (1905), p. 381.

Hoofdstuk 3.

1. Ph.Kohnstamm, 'Bioscoop en Volksontwikkeling', *Volksontwikkeling*, 3 (1922) 11/12, p. 470.

2. Zie voor deze films: Kevin Brownlow en David Gill (eds.), *The other Hollywood*, T.V.documentaire in 6 delen, 1995.

3. Kristin Thompson, 'Cashing in on Europe's war', in: *Exporting Entertainment: America in the World Film Market 1907-1934*, London 1985, pp. 61-99.

4. Michel Hommel, 'Al meer dan zestig jaar te wapen. Enkele historiografische en theoretische overpeinzingen bij de geschiedenis van de Nederlandsche Filmliga', *Jaarboek Mediageschiedenis*, 5 (1993), pp. 103-130.

5. L.J.Jordaan, 'De Filmliga en de 'avant-garde' in: *Vijftig jaar bioscoopfauteuil*, Amsterdam 1958, pp. 124-155; Henrik Scholte, *Nederlandsche Filmkunst*, Rotterdam 1933.

6. Geoffrey, N. Donaldson, 'Wie is wie in de Nederlandse film tot 1930', (biografische serie) in: *Skrien*, vanaf nr. 119/120-162 (1982-1988); Idem, *Of Joy and Sorrow. A Filmography of Dutch Silent Fiction Film*, Amsterdam 1997; Bert Hogenkamp, *De Nederlandse documentaire film 1920-1940*, Amsterdam 1988; Ruud Bishoff, *Hollywood in Holland. De geschiedenis van de Filmfabriek Hollandia 1912-1923*, Amsterdam 1988; *Jaarboek Mediageschiedenis*, vanaf 1989 tot en met 1997; *NFM-Themareeks*, Nederlands Filmmuseum 6, 16 en 22.

7. Nico Brederoo, 'De invloed van de Filmliga' in: Karel Dibbets en Frank van der Maden (red.), *Geschiedenis van de Nederlandse film en bioscoop tot 1940*, Weesp 1986, pp. 183-224; Idem, 'Nederland en de kunstfilm' in: *Film en beeldende kunst 1900-1930*, tent. cat. Centraal Museum Utrecht 1979, pp. 4-8; Egbert Barten, *Schrijven voor de prullemand. Geschiedenis van de Nederlandse filmkritiek*, Doctoraalscriptie Geschiedenis Vrije Universiteit Amsterdam, 1988.

8. Brederoo, 'Nederland en de kunstfilm', *op.cit.* (noot 7), p. 4.

9. De relatie tussen film en de Eerste Wereldoorlog is vanuit verschillende perspectieven belicht op de International IAMHIST-Conference *Film and the First World War* in juli 1993 te Amsterdam. Een selectie uit de gepresenteerde papers is uitgegeven in: Karel Dibbets en Bert Hogenkamp (eds.), *Film and the First World War*, Amsterdam 1995.

10. C.B., 'Onze verboden Filmuitvoer', *De Film, waarin opgenomen "De Kinomatograaf"*, 1 (1919) 7, p. 59; 'De algemeene toestand', *De Film*, 1 (1919) 17, 18, pp. 467, 493.

11. In eerste instantie waren de gevolgen nog niet duidelijk voor de situatie in Nederland, maar met betrekking tot de filmmarkt in Nederlands-Indië constateerde *De Film* dat Indië voor de Nederlandse filmhandel verloren was. 'De algemene toestand (slot)', *op.cit.* (noot 10) 18, p. 493.

12. Z.v.P., 'Bioskoop-pret', *De Amsterdammer*, 33 (1915) 1958, p. 10.

13. Michel Hommel, 'De wind uit het zuiden: Nederland en de Italiaanse film', in: *Hartstocht en Heldendom, de vroege Italiaanse speelfilm*, Amsterdam 1988.

14. Pas in de jaren zeventig zouden de bezoekersaantallen voor Nederlandse films in Nederlandse bioscopen soms weer die van buitenlandse films overtreffen.

15. Ruud Bishoff, 'De zwijgende speelfilm', in: Dibbets en Van der Maden (red.), *op.cit.* (noot 7), pp. 67-104.

16. Marguerite Engberg, 'Nordisk in Denmark', in: Dibbets en Hogenkamp, *op.cit.* (noot 9), p. 43.
17. *De Filmwereld*, 1 (1918) 47, p. 2, geciteerd in: Bishoff, *op. cit.* (noot 6), p. 81.
18. Karel Dibbets, 'Het bioscoopbedrijf tussen twee wereldoorlogen', in: Dibbets en Van der Maden, *op.cit.* (noot 7), p. 231.
19. J.H.Rössing, 'De Filmwereld', *Op de Hoogte*, 15 (1918), pp. 354-360. Rotterdam en Den Haag moeten omstreeks 1920 veel meer bioscopen gehad hebben dan de vier resp. vijf bioscopen die Bordewijk en Moes vermelden. Cobi Bordewijk en Jaap Moes, *Van bioscoopkwaad tot cultuurgoed. Honderd jaar film in Leiden*, Utrecht 1995, p. 23.
20. J.P.M.(Mieras), 'Stadsverminking te Amsterdam', *Bouwkundig Weekblad*, 42 (1921) 34, p. 224.
21. Paul Broers, *Het Nederlandse bioscoopgebouw 1912-1922*, Doctoraalscriptie Kunstgeschiedenis Vrije Universiteit Amsterdam 1989.
22. *Bioscoop-Courant*, 4 (1916) 45; 'Smaak', *De Film*, 1 (1919) 11, titelblad z.p.
23. "'Caligari" en Reclame', *Kunst en Amusement*, 1 (1920) 32, z.p.
24. 'Verscheidenheid in het programma', *De Film*, 1 (1919) 45, p. 1201.
25. André Gaudreault, 'Showing and Telling: Image and Word in Early Cinema', in: Thomas Elsaesser (ed.), *Early Cinema. Space - Frame - Narrative*, London 1990, pp. 274-285.
26. Ansj van Beusekom, 'Louis Hartlooper, explicateur in Utrecht', *Jaarboek Mediageschiedenis*, 6 (1994), p. 189; Idem, 'The Rise and fall of the Lecturer as Entertainer in the Netherlands. Exhibition-Practices in Transition Related to Local Circumstances', *Iris*, (1996) 22, pp. 131-144; 'Max Nabarro, explicateur, Een stem voor het doek', *NFM themareeks*, 1992, 6, pp. 28-33.
27. Augustijnken, 'De Rethorijkers der Bioscoop I', *De Kinematograaf*, 3 (1916) 156, p. 2156. Dit was de eerste aflevering van een lange reeks aanvallen op de explicateur in 1916.
28. Max van Wesel, 'De Explicateur', *De Film-Wereld*, 1 (1918) 19, p. 7. Zie ook: Felix Hageman, 'De Explicateur', *De Film-Wereld*, 2 (1919) 22, p. 6.
29. Van Beusekom, 'Louis Hartlooper..', *op. cit.* (noot 26), p. 191, zie ook: Felix Hageman, 'Nogmaals Explicatie', *De Film-Wereld*, 2 (1919) 26, p. 2.
30. L. Meulmeester, *Van Kinematograaf tot Cinema Luxor. Film en bioscoop in Oosterhout van 1898 tot en met 1930*, Doctoraalscriptie Theaterwetenschap Universiteit van Amsterdam 1992, pp. 59-61, 73.
31. John. Prent, 'Bioscoop moet Bioscoop blijven', *De Film*, 1 (1919) 23, p. 635.
32. Max van Wesel, 'Muzikale Illustratie', *De Filmwereld*, 1 (1918) 17, p. 6.
33. Theodore van Houten, *Silent Cinema Music in the Netherlands*, Buren 1992. Deze inventaris is gebaseerd op het archief van Ido Eyl dat zich in het Nederlands Filmmuseum bevindt.
34. 'Nog eens Speenhoff en de bioscoop', *De Film-Wereld*, 2 (1919) 43, p. 2.
35. Max van Wesel, 'Londensche filmkiekjes', *De Film-Wereld*, 3 (1920) 36, p. 2.
36. 'De strijdkreet om vrede', *Nieuwe Rotterdamse Courant*, 23 november 1917.
37. *Nieuwe Rotterdamse Courant*, *De Telegraaf*, *De Courant*, *Het Volk*, *De Maasbode*, *Nieuws van de dag*, *Algemeen Handelsblad*, 26 september 1916. *Haagsche Courant*, 4 oktober 1916, *Het Vaderland*, 3 oktober 1916.
38. 'Stookfilm', geciteerd in: *De Kinematograaf*, 5 (1918) 300, pp. 4075, 4079.
39. Onno de Wit, *Van Bioscoopverordening naar Bioscoopwet: de acceptatie van het medium film in Nederland in de jaren tien en twintig op gemeentelijk en nationaal niveau*, Doctoraalscriptie Maatschappijgeschiedenis, Erasmus Universiteit Rotterdam 1989, p. 35. *Maandblad voor bioscoopcommissies*, 1 (1918) 13.
40. De Wit, *op.cit.* (noot 39); Pim Slot, *Een vloek en een zegen. De katholieken en film in Nederland 1912-1942*, Doctoraalscriptie Geschiedenis, Universiteit van Amsterdam 1989; Jos van der Burg, *De Centrale Commissie voor de Filmkeuring en de Russische film, 1928-1940*, Doctoraalscriptie Geschiedenis, Rijksuniversiteit Leiden 1986; Idem en J.H.J van den Heuvel, *Film en overheidsbeleid: van censuur naar zelfregulering*, s'Gravenhage 1991.
41. Notulen Staatscommissie, 1919, Openingsrede Mr. Ledeboer. Staatscommissie inzake het bioscoopvraagstuk 1918-1927. inv.nr. 2-04-34. geciteerd in: Johan de Haas, *Schoolbioscoop en Filmkeuring. Ongeschikt voor kinderen! De pedagogische bemoeienis met de film*

- en de bioscoop in de jaren 1910-1928, Doctoraalscriptie Universiteit van Amsterdam 1986, p. 28.
42. Over de bioscoopwet in 1923: *Verslag Handelingen der Staten Generaal, Tweede Kamer 1922-1923*, pp.1491-1520.
43. 'Onze recensies. 4° Bioscoopfilms', *Tooneel en Bioscoop*, 1 (1916) 28, titelpagina.
44. Pim Slot, 'Een vloek en een zegen: De katholieken en film in Nederland tot 1940', *Kunst en beleid in Nederland* 5, Amsterdam 1991; P.M.H.Cuypers, "'Met ernstig voorbehoud'", aspecten van de nakeuring door de Katholieke Film Centrale', *Jaarboek van het Katholiek Documentatie Centrum* 1972, Nijmegen 1973.
45. Zie voor zijn biografie en belangrijkste werken: *Feest en Strijd. Uit de geschriften van Mr. A. de Graaf 1867-17 mei 1937*, Amsterdam 1937.
46. A. de Graaf, *Bijbelsche Opvoeding*, Hoenderloo 1925.
47. A. de Graaf, 'Het Wezen van de bioscoop', *De Gids*, 83 (1919) I, pp. 311-327.
48. A. de Graaf, 'Het Wezen van de Bioscoop' in: De Graaf, *op.cit.* (noot 45), aanvulling op het artikel in *De Gids*, pp. 389-405.
49. W.W. van der Meulen, 'Overheidstoezicht op de bioscopen', *Vragen des Tijds*, 47 (1921) I, pp. 436-451.
50. *Op.cit.* (noot 42), pp. 1491-1520.
51. J.Hofker, 'Kerk en Bioscoop. Feuilleton', *Bergopwaarts Weekblad voor Christendom en cultuur*, 5 (1922), resp. 1 en 8 juli, pp. 2,3 en pp. 2-4.
52. P. Oosterlee, *Jonge-Oudemantjes* in: J.E. Schröder (red.), *Bibliotheek voor Bijbelsche Opvoedkunde*, 2 (1917).
53. *Ibidem*, p. 5.
54. *Ibidem*, p. 13.
55. Geciteerd in *Kunst en Amusement*, 1 (1920) 1, z.p.
56. 'Mejuffrouw Edith Pijper contra de moderne beeldende kunst', *De Stijl*, 1 (1918) 6, pp. 62-65.
57. Theo van Doesburg, 'Antwoord aan Mejuffrouw Edith Pijpers en allen, die haar standpunt innemen', *De Stijl*, 1 (1918) 6, p. 67.
58. B.C., 'Kapitaal, Kunst en Zedenbedrijf', *De Tribune*, geciteerd in: *Kunst en Amusement*, 1 (1920) 15, z.p.
59. J. Huizinga, *Mensch en menigte in Amerika. Vier essays over moderne beschavingsgeschiedenis*, Haarlem 1918, pp. 104-106.
60. Ph. Kohnstamm, 'Bioscoop en Volksontwikkeling', *Volksontwikkeling*, 3 (1922) 11/12, p. 490.
61. David van Staveren, *De bioscoop en het onderwijs*, Leiden 1919.
62. Bert Hogenkamp, *De Nederlandse documentaire film 1920-1940*, Amsterdam 1988, p. 16.
63. *Volksontwikkeling*, opgericht in 1919, onder redactie van: Prof. Dr. Ph. Kohnstamm, L.C.T. Bigot, Prof. R. Casimir, W. Emmens, A.H. Gerhard, Dr. J.H. Gunning Wz., Ida Heijermans. Medewerkster was o.a. E.C. Knappert die in het vierde hoofdstuk uitvoerig aan de orde zal komen.
64. R. Miedema, 'Bioscoop en Volksontwikkeling', *Volksontwikkeling*, 3 (1922) 9, pp.128-133; Ph. Kohnstamm, 'Bioscoop en Volksontwikkeling', *Volksontwikkeling*, 3 (1922) 11/12, pp. 457-493; B.P.B. Plantenga, 'Schoolbioscoop en grootstadsleven', *Haagsch Maandblad*, (1924) II, pp. 453-466.
65. J.W. Smeelen, *De schoolbioscoop onmisbaar??*; Idem, *De schoolbioscoop en de ethische zijde van het bioscoopvraagstuk*, resp. nrs 2 en 3 in: Fr.Sig. Rombouts (red.), *Opvoedkundige brochuren reeks*, Tilburg / Antwerpen z.j.(1922).
66. Van Staveren, *op.cit.* (noot 61), p. 3.
67. Hogenkamp, *op.cit.* (noot 62), p. 16.
68. Van Staveren, *op.cit.* (noot 61), p. 23.
69. Hogenkamp, *op.cit.* (noot 62), p. 135.
70. Smeelen, *op.cit.* (noot 65) nr. 2, p. 14.
71. *Ibidem*, nr.3, p. 7.
72. *Ibidem*, nr.2, p. 20.
73. *Ibidem*, p. 8.

74. Ibidem, nr.3, p. 36.
75. Ibidem, p. 37.
76. Ibidem, p. 43.
77. Ibidem, p. 45.
78. Kohnstamm, *op.cit.* (noot 64), p. 462.
79. Ibidem, p. 463.
80. Ibidem, p. 464.
81. Ibidem, p. 470.
82. Ibidem, p. 475.
83. Ibidem, p. 476.
84. Ibidem, p. 480.
85. Ibidem, p. 481.
86. Ibidem, pp. 482, 485. Na de Tweede Wereldoorlog zou Kohnstamm evenwel nauw betrokken worden bij film in het onderwijs, getuige Bert Hogenkamp: "De onderwijsfilm is geen Duitse uitvinding", A.A.Schoevers, Ph.A. Kohnstamm en de Nederlandsche Onderwijsfilm, 1941-1949', *Jaarboek Stichting Film en Wetenschap* 1996, Amsterdam 1997, pp. 56-75.
87. David van Staveren, 'Over Bioscoop en Onderwijs. (Naar aanleiding van Prof.Kohnstamm's artikel in No. 11/12 3de Jaargang)', *Volksontwikkeling*, 4 (1922/1923) 3, p. 99.
88. Plantenga, *op.cit.* (noot 64).
89. Ibidem, p. 466.
90. Geciteerd uit *Elseviers Maandschrift* in: 'Don Quichotterie', *De Film-Wereld*, 2 (1919) 42, p. 2.
91. N.H.Wolf, 'Die Vermaledijde Bioskoop!', *De Kunst*, 13 (1921) 692, p. 361.
92. 'Objektief en Subjektief. Wat is goede kunst?', *De Kunst*, 11 (1919) 574, pp. 195-197.
93. Henri Borel, 'Bioscoopvermaak', *De Kroniek. Geïllustreerd Maandschrift voor Nederland en België*, 4 (1918), pp. 106-109.
94. Joh. Gildemeijer in *De Kinematograaf* november 1917, geciteerd in: *Tooneel en Bioscoop*, 3 (1917) 2, p. 6.
95. Bishoff, *op.cit.* (noot 6), pp. 87-92.
96. 'Films. Een deskundige schrijft ons...', *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 27 november 1917. 'Reactie Tuschinski', *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 9 december 1917.
97. Dibbets, *op.cit.* (noot 18), pp. 227, 290 noot 29.
98. J. Gildemeijer, 'Van de redactie', *Kunst en Amusement*, 1 (1920) 1, z.p. De ondertitel van het blad luidde: 'Geïllustreerd Weekblad gewijd aan de belangen der cinematografie en de daarbij betrokkenen, waarin opgenomen 'De Bioscoop-Courant'.
99. Filmkunst, 'Open brief', *Kunst en Amusement*, 1 (1920) 9, z.p.
100. Maurits Dekker, 'De Artistieke waarde van de film', *De Filmwereld*, 1 (1918) resp. 6, p. 4; 7, p. 6; 8, p. 4; 10, p. 2; 11, p. 6.
101. J.F.M., 'Het drama-scenario', *Kunst en Amusement*, 1 (1920) 14, z.p.
102. Commentaar door J.F. Mournier bij W.C. van Meurs, 'Bioscoopgevaar en kunst', *De Loods. Orgaan van den Economischen Bond*, geciteerd in: *Kunst en Amusement*, 1 (1920) 7, z.p.
103. Joh. Gildemeijer, *De Kinematograaf*, 5 (1917) 250, p. 3292.
104. 'De Internationale (?) Kino-Tentoonstelling te Parijs', *De Film*, 1 (1919) 19, p. 519.
105. J.Gildemeijer, 'Waarom een Internationale Kinotentoonstelling in Amsterdam?', *Kunst en Amusement*, 1 (1920) 2, z.p.; Idem, 'Waarom?', *Kunst en Amusement*, 1 (1920) 16, z.p.; André de Jong, 'De Internationale Kino Tentoonstelling en de Vermaaksbioscoop', *Kunst en Amusement*, 1 (1920) 32, z.p.; Zie ook: 'De Internationale Kino Tentoonstelling', *De Film-Wereld*, 3 (1920) 27, p.2, 28, p.2, 29, p.2.
106. Joh. Gildemeijer, 'De Filmwedstrijd op de I.K.T.', *De Film-Wereld*, 3 (1920) 36, p. 3. De kunstenaars die in de jury zaten waren: de beeldhouwers mevrouw Schreve-IJzermans en A. Hesselink en de kunstschilder Simon Maris. Voorts bestond de jury uit de 'vaklui', Willem van de Veer (filmacteur/regisseur), Joh. Gildemeijer (bioscoopexploitant/filmregisseur). Een paar 'geregelden bezoekersters van den bioscoop' vertegenwoordigden de publieke opinie.

107. 'Het Haagsche Belastingbesluit', *De Film-Wereld*, 3(1920) 33, pp. 3-4.
108. Filmkunst, 'Open Brief', *Kunst en Amusement*, 1 (1920) 39, z.p.
109. Max van Wesel, 'De Amerikaansche filmkunst', *De Film-Wereld*, 3 (1920) 17, p. 4.
110. Idem, 'Model-Filmvoorstellingen', *De Film-Wereld*, 2 (1919) 29, p. 7.
111. Idem, 'Het Sociale Drama', *De Film-Wereld*, 2 (1919) 24, p. 3.
112. Max van Wesel, 'Romantiek', *De Film-Wereld*, 3 (1920) 51, p. 2.
113. N.H. Wolf, 'Het Tuschinski-Theater', *De Kunst*, 14 (1921) 719, p. 67.
114. Leo, *De Telegraaf*, 7 december 1919.
115. Leo, 'Intolerance', *De Telegraaf*, ? februari 1919, knipsel in: *Programma's en Recentiën van 10 oct. 1916-15 nov. 1923 (Flora en Bioscoop-Theater Nöggerath)*, p. 73. Collectie Rob du Mée.
116. Geheimzinnige advertentie van 12 pagina's: in paarse grote houtblokkletters staat diagonaal over de pagina's: 'Caligari. Wie is Caligari. U moet Caligari worden. u zult Caligari nooit vergeten. Caligari' enz. en een week later de *Nebima* advertentie waarin het mysterie wordt opgelost, *Kunst en Amusement*, 1 (1920) 21, 22, z.p.
117. "Caligari", *Kunst en Amusement*, 1 (1920) 22, z.p.
118. L.J. Jordaan, 'Stijl', *De Groene Amsterdammer*, 7 februari 1925, p. 21.
119. L.J. Jordaan, *Vijftig jaar bioscoopfauteuil*, Amsterdam 1958, p. 32.
120. Max van Wesel, 'De Karakterteekening', *De Film-Wereld*, 3 (1920) 28, p. 12.
121. J.H. Rössing, 'De Filmwereld', *Op de Hoogte*, 15 (1918), pp. 354-360. De burgemeester van Amsterdam, Tellegen, kondigde in april 1918 maatregelen tegen het bioscoopkwaad aan. Hiertoe behoorden de instelling van een leeftijdsgrens van 18 jaar en van een keuringsdienst. Stokvis had hem daarbij van advies gediend en werd in 1919 als voorzitter van de keuringsdienst benoemd.
122. Carel Blotkamp, *Mondriaan. Destructie als kunst*, Zwolle 1994, p. 135.
123. Han Esser, 'J.J.P. Oud', in: Carel Blotkamp e.a., *De beginjaren van De Stijl 1917-1922*, Utrecht 1982, p. 134.
124. Theo van Doesburg, 'Abstracte filmbeelding', *De Stijl*, 4 (1921) 5, pp. 71-75; Idem, 'Licht en tijdsbeelding (Film)', *De Stijl*, 6 (1923) 5, pp. 58-62.
125. Idem, 'Der Wille zum Stil (Neugestaltung von Leben, Kunst und Technik)', *De Stijl*, 5 (1922) 2, pp. 23-32; 3, pp. 33-41; 7, pp. 79-84; (1927) 55/56.
126. Voor het eerst in Parijs waar Mondriaan en Van Doesburg zich op een nieuwe literatuur concentreerden, hetgeen leidde tot het agressieve literaire manifest in *De Stijl* van mei 1920, waarin de literatuur dood werd verklaard. Volgens Blotkamp heeft de kennismaking met het dadaïsme en futurisme hierin een 'katalyserende rol' gespeeld. Blotkamp, *op. cit.* (noot 122), p. 132.
127. Carel Blotkamp, 'Inleiding', in: *op.cit.* (noot 123), p. 10.
128. Informatie over Dada uit: *Dada. Eine internationale bewegung 1916-1925*, tent. cat. Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München, Sprengel Museum Hannover, Kunsthau Zürich, 1993/1994; Nico J. Brederoo, 'Dada' in: Hoos Blotkamp en Nico J. Brederoo, *Film en beeldende kunst 1900-1930*, tent. cat. Centraal Museum Utrecht 1979/1980, pp. 29-43; Rudolf Kuenzli (ed.), *Dada and Surrealist Film*, New York 1987.
129. Raymund Meyer, 'Dada? Dada! Ein Panorama', in: *op.cit.* (noot 128 tent. cat. *Dada. Eine internationale bewegung 1916-1925*), p. 30.
130. Blotkamp, *op.cit.* (noot 122), p. 132.
131. Van Doesburg, 'Licht en tijdsbeelding', in: *op.cit.* (noot 124), p. 61, 62.
132. Blotkamp, *op.cit.* (noot 122), pp. 148, 149.
133. Zie voor een overzicht van films en filmmakers van de avant-garde: Blotkamp en Brederoo, *op.cit.* (noot 128) en Rudolf E. Kuenzli, 'III. Bibliography: Dada and Surrealist film', in: Kuenzli (ed.), *op.cit.* (noot 128), pp. 220-254.
134. Leids Bioscopenproject, database van bioscoop advertenties uit Leidse kranten 1908-1950, opgezet door Cobi Bordewijk en Jaap Moes, Rijks Universiteit Leiden, 1995.
135. Brief Van Doesburg aan Oud, 11 juni 1918, in Evert van Straaten, *Theo van Doesburg 1883 - 1931 'een documentaire op basis van materiaal uit de schenking van Moorsel'*, s'Gravenhage 1983, p. 85. Over de problematiek van de vierde dimensie in de ideeën van Van Doesburg, zie: H.J. Vink, 'Ruimte en Tijd in de geschriften van Severini, Van Tongerloo, Mondriaan en van Doesburg', *Jong Holland*, 6 (1990) 3, p. 9.

136. Blotkamp, *op.cit.* (noot 122), p. 97.
137. Van Doesburg, *op.cit.* (noot 135).
138. Carel Blotkamp, 'Theo van Doesburg', in: *op.cit.* (noot 123), pp. 24-28.
139. Van Doesburg, geciteerd in: *ibidem*, pp. 31,32; beschouwing Blotkamp, p. 31.
140. Piet Mondriaan, 'Natuurlijke en abstracte realiteit', *De Stijl*, 2 (1919) 12, p. 135.
141. *Ibidem*, p. 448.
142. Eerdere exemplaren, die wel bewaard gebleven zijn, hebben betrekking op de balkan-oorlog of een historische veldslag zoals LA BATAILLE D'AUSTERLITZ (1909), Donald Crafton, *Emile Cohl, caricature, and film*, Princeton 1988, p. 143.
143. N.H. Wolf, 'Filmspel', *De Kunst*, 7 (1914) 355, p. 81. Er bestond ook een beweeglijke 'oorlogskaart' van het oostelijk front, die twee weken later bij Pathé draaide; vermeld in: *idem*, "'Max Linder als Militair'", *De Kunst*, 7 (1914) 356, p. 104.
144. 'Uitgaan. Bioscoop-Pathé', *Algemeen Handelsblad*, 30 januari 1915.
145. Van Doesburg, 'Abstracte filmbeelding', *op.cit.* (noot 124), p. 72.
146. Volgens de Russische constructivist El Lissitski was het hier niet bij gebleven: behalve zijn ideeën zou Richter ook de vrouw en de geslachtsziekte van Eggeling hebben overgenomen, in: Carel Blotkamp, 'Liebe Tiltel. Brieven van el Lissizky en Kurt Schwitters aan Til Brugman, 1923-1926 (vervolg)', *Jong Holland* 13(1997)4, p.44.
147. Hans Richter, 'Prinzipielles zur Bewegungskunst', *De Stijl*, 4 (1921) 7, pp. 109-112.
148. Hans Richter, 'Film', *De Stijl*, 5 (1922) 6, p. 92.
149. Henk A. Klomp, *De relativiteitstheorie in Nederland. breekijzer voor democratisering in het interbellum*, Utrecht 1997.
150. Blotkamp, *op.cit.* (noot 138), p. 40.
151. Van Doesburg, *op.cit.* (noot 125), p. 40.
152. Van Doesburg, 'Licht en tijdsbeelding', *op.cit.* (noot 124), p. 62.
153. Van Doesburg, 'Abstracte filmbeelding', *op.cit.* (noot 124), p. 72.
154. *Ibidem*.
155. Sjarel Ex, 'Vilmos Huszár', in: *op.cit.* (noot 123) pp. 100-116.
156. Van Doesburg, 'Der Wille zum Stil', *op.cit.* (noot 125), 5 (1922) 3, p. 40.
157. Moholy-Nagy, 'Produktion-Reproduktion', *De Stijl*, 5 (1922) 7, pp. 98-100.
158. Douglas Riblet, 'International Influences on "California Slapstick"', in: Roland Cosandey, François Albera (eds.), *Cinéma sans frontières 1896-1918/Imagés Across Borders. Aspects de l'internationalité dans le cinéma mondial: représentations, marchés, influences et réception/Internationality in World Cinema: Representations, Markets, Influences and Reception*, Lausanne/Québec 1995, pp. 287-299.
159. Yuri Tsivian, 'Russia, 1913 Cinema in the Cultural Landscape', *Griffithiana*, 17 (1994) 50, p. 131.
160. Geciteerd in: Nico J. Brederoo, 'Dada', in: Blotkamp en Brederoo, *op.cit.* (noot 128), p. 30.
161. Raoul Hausmann, 'PRé sentismus Gegen den Puffkeismus der teutschen Seele', *De Stijl*, 4 (1921) 9, p. 139.
162. Moholy-Nagy, *op.cit.* (noot 157), p. 98-100.
163. Eva Züchner, 'Die Erste Internationale Dada-Messe'in: *Berlin Moskau 1900-1950*, tent.cat. Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur, im Martin-Gropius-Bau Berlin/Staatliches Puschkin-Museum für Bildende Künste Moskau 1995/1996, p. 121.
164. Bernd Finkeldey, 'Im Zeichen des Quadrates. Konstruktivisten in Berlin', *op.cit.* (noot 163), p. 158.
165. *Ibidem*, p. 161. Hans Arp, Tristan Tzara en Christoph Spengemann waren mede-ondertekenaars.
166. *Ibidem*.
167. Théo van Doesburg, 'Anti-Tendenzkunst', *De Stijl*, 6 (1923) 2, pp. 17-19.
168. *Ibidem*, p. 19.
169. L.J. Jordaan, 'Dada in Amsterdam', *Het Leven*, 18 (1923), pp 146-148. Zijn afkeer van moderne kunst was ook al te merken in 1912, toen hij op eenzelfde neerbuigende toon schreef over de tentoonstelling van de Futuristen.

170. Jef Bogman, 'Poetry as a Filmic and Historical Document: Occupied City', in: Dibbets en Hogenkamp (eds.), *op.cit.* (noot 9), pp. 179-187, Zie ook: idem, *De stad als tekst. Over de compositie van Paul van Ostaijens Bezette Stad*, Rotterdam 1991.
171. In deze paragraaf ontleen ik wederom veel aan Sabine Hake, *The Cinema's Third Machine. Writing on Film in Germany 1907-1933*, Lincoln/London 1993.
172. Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*. 2. Band, München 1923, p. 122. geciteerd in: Anton Kaes, *Kino-Debatte*, Tübingen 1979, p. 4.
173. Sabine Hake, *op.cit.* (noot 171), p. 81.
174. *Ibidem*, p. 152.
175. Richard Abel, 'Photogénie and Compagny', in: *French Film Theory and Criticism 1907-1939*, Vol. I, Princeton 1988, p. 96. Ik baseer me in deze paragraaf op zijn onderzoek.
176. *Ibidem*, p. 101.
177. Hij was zeker niet de enige: Jean Cocteau, Louis Aragon, Pierre Reverdy, Marcel Gromaire en Colette waren aanhangers van het idee van de 'photogénie'.
178. Abel, *op.cit.* (noot 175), p. 110.
179. Louis Aragon in: Abel, *op.cit.* (noot 175), p.111. Misschien was het wel andersom: inspireerden de vroege films van Méliès bijvoorbeeld deze kunstenaars tot de deconstructie van ruimte en tijd die aan kubisme en de collage-kunst ten grondslag lag.
180. Ik denk hierbij vooral aan de artikelen van Jean-Louis Baudry uit het begin van de jaren zeventig, herdrukt als 'Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus' en 'The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in the Cinema' in: Philip Rosen (ed.), *Narrative, Apparatus, Ideology*, New York 1986, pp. 286-298, en pp. 299-318.
181. M.H. van Wesel, 'Proefdraaien en programmamakers', *De Filmwereld*, 1 (1918) 7, p. 4.
182. Een correctie in de Nederlandse geschiedschrijving is hier dus ook op zijn plaats: te vaak is Jordaan's hoogstpersoonlijke visie, waarin het publiekssucces van belangrijke kunstfilms van vòòr zijn tijd werd doodgezwegen of gebagatelliseerd, aangehaald.
183. 'Het Louis Bouwmeester-Theater Flora-Bioskoop', *De Kunst*, 11 (1919) 608, p. 611.

Hoofdstuk 4.

1. 'Vox Populi. Antwoord aan G. te L.', *De Rolprent*, 1 (1925) 3, p. 69.
2. Anje van Beusekom, 'Film als kunst? Opvattingen over film en filmkunst in Nederland 1918-1927', *Jaarboek Mediageschiedenis*, 1 (1989), pp. 73-97; Egbert Barten, *Schrijven voor de prullemand*, Doctoraalscriptie Geschiedenis Vrije Universiteit Amsterdam 1987; Joost Vermoolen, *L.J. Jordaan. Film als cultuurfactor*, Doctoraalscriptie Geschiedenis Rijksuniversiteit Groningen 1989; Nico Brederoo, 'De filmtheorie van Menno ter Braak', *Bzzlletin*, (1978) 54, pp. 32-39; Léon Hanssen, 'Menno ter Braak (1902-1940). Voorvechter van de kunstfilm', *Jaarboek Mediageschiedenis*, 6 (1995), pp. 30-41.
3. Michel Hommel, 'Al meer dan zestig jaar te wapen! Enkele historiografische en theoretische overpeinzingen bij de geschiedenis van de Nederlandsche Filmliga', *Jaarboek Mediageschiedenis*, 5 (1993). Bibliografie: pp. 129-130.
4. Pim Slot, 'Een vloek en een zegen: De katholieken en film in Nederland tot 1940', *Kunst en beleid in Nederland* 5, Amsterdam 1991. pp. 216-246; Bert Hogenkamp, 'Hier met de film' Het gebruik van het medium film door de communistische beweging in de jaren twintig en dertig', in: Idem en Peter Mol, *Van beeld tot beeld. De films en televisieuitzendingen van de CPN, 1928-1986*, Amsterdam 1993, pp. 13-64; Gert Jan Kuiper, *De goede zeden van de Nederlandse Filmkeuring: de rol van de verzuiling binnen de Nederlandse filmkeuring voor de Tweede Wereldoorlog*, Doctoraalscriptie Erasmus Universiteit Rotterdam 1988.
5. Van Beusekom, *op.cit.* (noot 2); Rob Kroes, 'The Reception of American films in the Netherlands: the interwar years', *American Studies International*, 28 (1990) 2, pp. 37-51; Idem, herziene versie in: 'Between rejection and reception: Hollywood in Holland', *Hollywood in Europe. Experiences of a Cultural Hegemony*, Amsterdam 1994, pp. 21-44.

6. L.J. Jordaan, '6 jaar te wapen! 'n Geschreven Film der Nederlandsche Filmliiga-beweging (1927-1933) I.II.III', *Filmliiga*, 6 (1933) 9, 10, 11; Idem, 'In memoriam de "oude filmliiga"', *Filmforum*, 2 (1953) 2, pp. 24-28; Idem, 'Grepren uit de oude doos. verspreide herinneringen van een veteraan', *Filmforum*, 5 (1956) 2, pp. 24-28; Idem, *Vijftig jaar bioscoopfauteuil*, Amsterdam 1958; Idem, 'Omzien zonder wrok', *Het Parool*, 3 februari, 3, 22 maart, 1, 29 juni, 5 oktober 1962, 10 mei, 21 oktober 1963; A. van Domburg, 'Voor het forum', *Filmforum*, 1 (1952) 0, p.1; Idem, 'Walter Ruttmann', *Filmforum*, 2 (1953) 4, pp. 73-74; Idem, 'Poedowkin overleden', *Filmforum*, 2 (1953) 7, pp. 121-122; Idem, 'De film zestig jaar en reeds een kunstvorm', *Filmforum*, 4 (1955) 8, pp. 137-140; Idem, 'L.J. Jordaan 70 jaar', *Filmforum*, 4 (1955) 12, pp. 217-218; Idem, *Walter Ruttmann en het beginsel*, (Cinegrafia 1) Purmerend 1956; Idem, 'Uitkijken', *Critisch Filmforum*, 3 (1967) 2, p. 215; Charles Boost, "...de goede films komen er toch" (Met een voorwoord van A. van Domburg), Baarn 1947. 47 p; Idem, 'Hans Richter in ons land', *Filmforum*, 1 (1952) 6, z.p.; Idem, '25 jaar De Uitkijk', *Filmforum*, 3 (1954) 11; Idem, '25 jaren filmcritiek' (over Van Domburg), *Filmforum*, 4 (1955) 2, pp. 21-22; Idem, 'De bevordering van begrip voor de filmkunst in de afgelopen 60 jaar', *Filmforum*, 4 (1955) 7, pp. 122-123; Idem, 'De Uitkijk bestaat 35 jaar', *Filmforum*, 13 (1964) 12, pp. 212-213; Idem, *Uitkijken*, Amsterdam 1967; Idem, 'Veertig jaar De Uitkijk', *Skoop*, 6 (1969) 2, pp. 3-5; Idem, *Van Cinéclub tot filmhuis. Tien jaren die de filmindustrie deden wankelen*, Amsterdam 1979; Idem, 'Pionier Filmkritiek in Nederland L.J.Jordaan overleden', *Skoop*, 16 (1980) 4, p. 5; Idem, 'Ter Braak over film', (boekbespreking herdruk *Cinema Militans*), *Skoop*, 16 (1980) 7, p. 37; Idem, 'In memoriam Janus van Domburg', *Skoop*, 19 (1983) 5, p. 4.
7. Willy Mullens, 'De evolutie van de film (1896-1924)', *Spel en Dans*, 1 (1924) 1, p. 20.
8. A. Kuyle, 'Het Filmprobleem I', *De Maasbode*, 27 augustus 1925.
9. Anon., 'De voorprogramma's der bioscooptheaters' (ingezonden brief), *Het Vaderland*, 17 oktober 1924.
10. Karel Dibbets, *Sprekende films. De komst van de geluidsfilm in Nederland 1928-1933*, Amsterdam 1993, p. 334.
11. Jan Blokker, 'Carrosserie zonder motor', *De Volkskrant*, 13 februari 1993.
12. Programma Theater Tuschinski, 21 februari 1925. Zie voor een aardig overzicht van het Joodse aandeel in het variété: Hetty Berg en Joost Groeneboer (red.), *Dat is de kleine man...: 100 jaar Joden in het Amsterdamse amusement 1840-1940*, tent.cat. Joods Historisch Museum Amsterdam, Zwolle 1995.
13. Zie voor een literatuuroverzicht van lokaal onderzoek naar bioscopen: Cobi Bordewijk en Jaap Moes, *Van bioscoopkwaad tot cultuurgoed. Honderd jaar film in Leiden*, (Leidse Historische Reeks 11) Utrecht 1995. p. 107.
14. L.J.Jordaan, 'Dante's Inferno', *De Groene Amsterdammer*, 31 januari 1925, p. 17.
15. Roland Cosandey, 'Un film est un film: historiographie du cinéma et conservation du film', *Revue suisse d'art et d'archéologie*, 42 (1985) 1, 35-46; Paolo Cherchi Usai, 'Un INTOLERANCE così non lo avete mai visto', *Segnocinema*, 10 (1990), pp. 55-56; Idem, 'Geschiedenis en esthetiek van de 'originele' kopie. Een model voor analyse', *Versus*, (1987) pp. 75-105; André Gaudreault et Germaine Lacasse, 'Editorial', *Iris*, (1996) 22, pp. 3-16.
16. Kristin Thompson, David Bordwell, *Filmhistory: an introduction*, New York/ Londen 1994, p.158. Douglas Gomery, *Shared Pleasures: A History of Movie Presentation in the United States*, Madison 1992.
17. Simon van Collem, 'Abraham Tuschinski, de schepper van theater-atmosfeer', *Uit de oude draaidoos*, Amsterdam 1959, pp. 74-89. Zie ook: Henk van Gelder, *Abraham Tuschinski*, Amsterdam 1996.
18. Tijdens *Le Giornate del Cinema Muto* van 1994 in Pordenone vulden deze comedies een hoofdprogramma en werd een uitgebreide catalogus samengesteld in *Griffithiana*, (1994) 51/52.
19. Ansje van Beusekom, 'Bioscoopamusement als oorzaak van het succes van de Nederlandsche Filmliiga', *Kunstlicht*, 11 (1990) 2/3, p. 10.
20. M. ter Braak, 'Film', *Propria Cures*, 36 (1925) 17, Dbg. (A. van Domburg), 'Het publiek', *De Nieuwe Eeuw*, 9 (1925) 429, p. 218.
21. Van Domburg, *ibid.*

22. *Kunst en Amusement*, 6 (1925) 3, p. 34.
23. Voor het titeloverzicht heb ik naast Nederlandse publicaties gebruik gemaakt van Thompson en Bordwell, *op.cit.* (noot 16) en Robert Sklar, *Film an International History of the Medium*. New York 1993.
24. Van Collem, 'Tom Mix veroveret Amsterdam', in: *op.cit.* (noot 17), pp. 65-74.
25. Sabine Hake, *The Cinema's Third Machine. Writing on film in Germany 1907-1933*, Lincoln/London 1993, p. 109.
26. Bijschrift foto: 'Rembrandttheater in feestverlichting vanwege 100e voorstelling van Madame Dubarry', *Het Leven*, 18 (1923) 23.
27. Geciteerd in *Het Volk*, 8 april 1926.
28. Zie voor documentatie over Mannus Franken: Fons Grasveld, *Mannus Franken, mens en kunstenaar. Een rapport*, Amsterdam 1976.
29. Vertoond op de bioscoopconferentie die werd georganiseerd door de *Vrijzinnig Christelijke Jongeren Bond* in het Oolgaardthuis te Arnhem van 8 april tot en met 11 april 1926.
30. Rembrandttheater Amsterdam, zondagochtend, 25 april 1926.
31. Fons Grasveld, *op.cit.* (noot 28), pp. 152, 153. In *De Spiegel* schreef Franken onder het pseudoniem Maurice Delhaye.
32. Respectievelijk op 9 april, 25 april en 1 mei 1926.
33. Anon., 'Bioscoop en immoraliteit', *De Maasbode*, 16 oktober 1925.
34. Rob Kroes, 'Between rejection and reception: Hollywood in Holland', *Hollywood in Europe. Experiences of a Cultural Hegemony*, Amsterdam 1994. pp. 21-44. Net als Ter Braak en Kroes schrijf ik 'Amerika' om te benadrukken dat het hier gaat om een idee, niet te verwarren met het echte Amerika, waar slechts een enkeling was geweest.
35. J. Huizinga, 'Woensdag 16 Juni', *Amerika Dagboek 14 april-19 juni 1926*, bezorgd door Anton van der Lem, Amsterdam/Antwerpen 1993, p. 111.
36. Joh. Huizinga, *Amerika levend en denkend*, Haarlem z.j. (1926), p. 170.
37. 'De bioscoopwet', *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie*, 4 (1925) 1, p. 1.
38. Anton Roek, *Filmcensuur in Nederland. Achtergronden, meningen en beleid van de centrale Commissie voor de filmkeuring: 1928-1940 en 1945-1977*, Doctoraalscriptie Geschiedenis (Universiteit van Amsterdam?) 198.., p. 18, noot 23.
39. A. Huizinga, *Nederlandse zegswijzen*, Amsterdam 1965, p. 304.
40. Kernkamp, 'De bioscoopwet', *De Amsterdammer*, 24 februari 1923, p. 1.
41. *Ibid.*
42. Joh. C. Franken, 'Veel Vragen, Eén Antwoord.', geciteerd in: A.C. de Gooyer (ed.), *Het beeld der vaderen. Een documentaire over het leven van het protestants-christelijk volksdeel in de twintiger en dertiger jaren*, Utrecht 1964, p. 70.
43. *Ibid.*, p. 72.
44. *Ibid.*
45. W.L., 'Het bioscoopvraagstuk', *De Nederlander. Dagblad tot verbreiding van de Christelijk Historische beginselen*, 14 oktober 1925, 27 oktober 1925.
46. Albert Kuyle, 'Het filmprobleem I', *De Maasbode*, 27 augustus 1925.
47. Barbara Low, 'Eenige psychische beschouwingen over den invloed der bioscoop ook op kinderen', vertaling van artikel uit *Contemporary Review*, (dec.1925) in: *Wetenschappelijke Bladen*, I (1926), pp. 156-166.
48. H.C. Verkrusen, *De cultureele betekenis van het lichtbeeld*, Amsterdam 1924.
49. *Ibid.*, p. 28.
50. *Ibid.*, p. 39.
51. *Ibid.*, pp. 99, 100.
52. *Kunst en Amusement*, 6 (1925) 3, p. 41, Luc. Willink, *Het Vaderland*, 28 maart 1925.
53. *Het Volk* deed hiervan uitvoerig verslag en het *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie*, 3 (1925) 28 en 29, nam er hele pagina's uit over.
54. E.C. Knappert, 'Gevaren en toekomstmogelijkheden van de bioscoop', *De Smidse*, 1 (1926), p. 266.
55. 'Enquête van "De Stem" over het filmvraagstuk-toelichting', *De Stem*, 5 (1925) I, p. 1, 'Antwoorden op de film-enquête van "De Stem"; *Ibid.*, pp. 363-369, 452-469, II, pp. 527-

- 542, 657-669, 827-838; Dirk Coster, 'De film-enquête (Slot)'; *Ibid.*, pp. 919-925.
56. 'Antwoorden op de film-enquête van "De Stem"', *De Stem*, 5 (1925) I, p. 466.
57. *Ibid.*, p. 539.
58. *Ibid.*, p. 543.
59. Huizinga, *op.cit.* (noot 36).
60. *Ibid.*, p. 48.
61. Geciteerd door Kernkamp in zijn bespreking van *Amerika levend en denkend*, in: *De Groene Amsterdammer*, 5 maart 1927, p. 1.
62. *Ibid.*
63. Het gedachtengoed van de zogenaamde Frankfurter Schule, waarin met name Adorno, Max Horkheimer hun cultuurpessimisme ten aanzien van de massa in een technocratie uiten, heeft vooral binnen literatuurwetenschappen en film- en televisiewetenschappen school gemaakt. Recentelijk heeft men zich ook op het gebied van de nieuwe media begeven: Hartmut Winkler, *Docuverse. Zur Medientheorie der Computer*, Bochum 1997.
64. *Kunst en Amusement*, 4 (1923) 49, p. 1.
65. Felix Salten, *De Telegraaf*, geciteerd in: *Kunst en Amusement*, 1 (1920) 53, z.p.
66. X.A.M. (Max van Wesel?), 'Quo Vadis?', *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie*, 2 (1924) 14, z.p. In 1931 zou Menno ter Braak in *Demasqué der Schoonheid* met een anagram van dit citaat van Stendhal afscheid nemen van zijn carrière als filmestheet: 'Tout genres sont ennuyeux, hors le bon'.
67. Max van Wesel, 'Filmkiekjes uit La ville Lumière. De toestand der huidige Fransche filmkunst', *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie*, 3 (1924) 1, z.p.
68. Max van Wesel, 'Amusementskunst als opvoedende kracht', *Ons Eigen Tijdschrift*, 1 (1922/23), p. 87.
69. J. Klopper, 'Het Nut van de film', *Kunst en Amusement*, 4 (1923) 26, z.p.
70. Piet Kloppers, 'Fransche films VI. Reacties op binnengekomen post', *Algemeen Handelsblad*, 21 december 1924.
71. *Ibid.*, 'Fransche films III', *Algemeen Handelsblad*, 30 november 1924.
72. De serie verscheen van 16 november tot 28 december 1924 op zondagochtend in de vaste rubriek 'De Rolprent' in het *Algemeen Handelsblad*. De laatste twee weken behandelde Kloppers de binnengekomen post.
73. 'Piet Kloppers en Fransche Films', *Kunst en Amusement*, 6 (1925) 1, p. 7.
74. N.H. Wolf, 'Het Tuschinski-Theater', *De Kunst*, 14 (1921) 719, p. 67. *Ibid.*, 'Het Tuschinski-Theater II', *De Kunst*, 14 (1921) 720.
75. Max van Wesel, 'Eenheid in de filmkunst', *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie*, 2 (1924) 52, z.p.
76. *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie*, 3 (1925) 14, z.p.
77. Ad Fransen, 'De eerste Nederlandse filmbladen en de rol van Pier Westerbaan', *Jaarboek Film 1984*, Weesp 1984, pp. 31-42.
78. M.F., 'Iets over Filmcritiek', *Rembrandt filmnieuws*, (red. A.M. Cohen) ter kennismaking als bijlage in *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie*, 3 (1925) 51, z.p.
79. 'Uit de Pers. Belangstelling voor Filmkunst', *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie*, 3 (1925) 21, z.p.
80. Dit geldt ook voor de hedendaagse historicus, die aan de hand van Nederlandse titels er nauwelijks achter kan komen welke film wordt bedoeld.
81. Luc. Willink, 'Het stomme toeval', *Het Vaderland*, geciteerd in: *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie*, 3 (1925) 48, titelpagina.
82. 'Goede Films', *Kunst en Amusement*, 5 (1924) 43, titelpagina.
83. 'Een Mijlpaal', *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie*, 3 (1924) 3, titelpagina.
84. Jules Suikerman, 'Het Intellect en de Toekomst der Film', *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie*, 4 (1926) 25, z.p.
85. *Kunst en Amusement*, 6 (1925) 3, p. 41.
86. 'Studio Gossip', *Kunst en Amusement*, 7 (1926) 26, p. 329.
87. *De Rolprent. Hollandsch Weekblad voor de Moderne film*, de oplage was volgens de opgave in het blad zelf enorm: 60.000, in ieder geval voor de eerste nummers.

88. Bram Reijnhoudt, 'De Rolprent. Het eerste Nederlandse filmblad en de strijd tegen het moralisme', *Skoop*, 20 (1984) 1/2, pp. 52-56. Ook Bert Hogenkamp noemt *De Rolprent* in verband met de oprichter Max de Haas die later zelf films ging maken, 'Max de Haas en Visie Film: opdracht in vrijheid', in: Bert Hogenkamp, *De Nederlandse documentaire film 1920-1940*, Amsterdam 1988, p. 81.
89. Reijnhoudt noemt deze verschuiving essentieel en verbindt haar met de latere auteurspolitiek van de filmcritici. *Ibid.*, p. 55.
90. Ch. Muratti, 'Onze tijd en de film', *De Rolprent*, 1 (1925) 1, p. 6; Max de Haas, 'Aan den Schijnwerper', *Ibid.*, p. 4.
91. Eddie Manuel, 'Is kunst de quintessence van de film?', *Onze Filmclub, Officieel orgaan van de club van vrienden van de Rolprent*, 1 (1926) 12, z.p. Redactie: Max van Wesel. Bijlage bij *De Rolprent*, 2 (1926) 28.
92. *Onze Filmclub*, 1 (1926) 5, z.p.
93. Max de Haas, 'Europa-Amerika, Verval of Evolutie?', *De Rolprent*, 1 (1926) 21, p. 484.
94. Max de Haas, 'En Hollywood moet verwoest worden', *Onze Filmclub*, 1 (1926) 15, z.p.
95. Menno ter Braak, 'Grondslagen der filmaesthetiek', *Internationale Revue* 10, 1 (1927), p. 194.
96. Léon Hanssen, 'Menno ter Braak (1902-1940). Voorvechter van de kunstfilm', *Jaarboek Mediageschiedenis*, 6 (1995), pp. 30-40.
97. *Ibid.*, pp. 37-38.
98. Willy Haas, 'Waarom wij van de film houden', *De Rolprent*, 1 (1926) 45, pp. 1032, 1040 en 1295. Vertaling van: 'Warum wir den Film lieben' (1926), herdrukt in: Fritz Güttinger (ed.), *Kein Tag ohne Kino. Schriftsteller über den Stummfilm*, Frankfurt 1984, pp. 456-460.
99. Max de Haas, bij *Ibidem*: p. 1032.
100. 'Internationale Rolprent Rondvraag', *De Rolprent*, 1 (1926) 30, p. 700.
101. 'Het antwoord van Lodewijk van Deijssel', *De Rolprent*, 1 (1926) 44, p. 10.
102. 'Het antwoord van Felix Salten, de bekende Weenske novelist, tooneelschrijver en criticus', *De Rolprent*, 1 (1926) 35, p. 8.
103. Antwoorden Willy Haas, *De Rolprent*, 1 (1926) 44, p. 10.
104. Antwoorden Maximilian Harden, *De Rolprent*, 1 (1926) 45.
105. Van Deijssel, *op.cit.* (noot 101).
106. 'Welke films wilt U nog eens zien? Een oproep aan alle Rolprentlezers', *De Rolprent*, 1 (1926) 32, p. 766. De films mochten niet ouder dan twee jaar zijn; om mee te dingen moesten er minstens 100 stemmen op gezet zijn en de titels moesten voor de redactie herkenbaar zijn.
107. 'De Uitspraak van het Publiek', *De Rolprent*, 1 (1926) 35, p. 846.
108. Max de Haas, 'Rythme! De nieuwe stille kunst', *De Rolprent*, 1 (1926) 26, p. 604.
109. Van Domburg geciteerd uit *De Residentiebode* van 2 mei 1925, in: 'Een manifestatie van haat en jalouzie', *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie*, 3 (1925) 33, z.p.
110. V.D. 'Over Film-Schoonheid', *De Residentiebode*, 20 mei 1925, gereproduceerd in: *Kunst en Amusement*, 6 (1925) 22, p. 318.
111. *Ibidem*.
112. Kuyle, *op.cit.* (noot 8).
113. Vanaf oktober 1925, en niet zoals Pim Slot beweert pas in 1928. Pim Slot, 'Janus van Domburg (1895-1983) Filmpaus in Nederland', *Jaarboek Mediageschiedenis* 6, Amsterdam 1995, p. 100.
114. V.D., 'Die Freudlose Gasse', *De Nieuwe Eeuw*, 9 (1925) 433, p. 345.
115. Tussen juni en oktober 1926 werd de rubriek van Van Domburg waargenomen door N.v.Wijk. N. v. Wijk, 'Een vakblad en de veredeling van de Film', *De Nieuwe Eeuw*, 9 (1926) 470, p. 1511.
116. V.D., 'De Rolprent', *De Nieuwe Eeuw*, 9 (1925) 425, p.
117. Bert Hogenkamp, "'Hier met de film" Het gebruik van het medium film door de communistische beweging in de jaren twintig en dertig' in: Bert Hogenkamp en Peter Mol, *Van beeld tot beeld. De films en televisieuitzendingen van de CPN, 1928-1986*, Amsterdam 1993, pp. 17-63.

118. Sander Rewogen, 'Filmschouw XI', *De Tribune*, 15 november 1924, p. 2.
119. De H., 'Derde Filmbriefje aan J.V. -Z.', *De Tribune*, 6 juni 1925, p. 2. Zie ook: Hogenkamp, *op.cit.* (noot 117), pp. 16-17.
120. Antwoorden van Simon Koster, *De Stem*, 5 (1925) I, pp. 366-369.
121. Antwoorden Just Havelaar, *De Stem*, 5 (1925) I, pp. 458-461.
122. Antwoorden Jan Jacob Slauerhoff, *De Stem*, 5 (1925) I, pp. 453-455.
123. Antwoorden Johan Christiaan van Schagen, *De Stem*, 5 (1925) II, pp. 530-535.
124. Antwoorden Johannes Franciscus Otten, *De Stem*, 5 (1925) II, pp. 665-669.
125. Antwoorden G. Krans en P.H. Burgers, *De Stem*, 5 (1925) II, pp. 830, 831-838.
126. Antwoorden Elisabeth de Roos, *De Stem*, 5 (1925) II, pp. 923-924.
127. Antwoorden W.Kerremans, *De Stem*, 5 (1925) II, pp. 827-829.
128. Antwoorden Achilles Mussche, *De Stem*, 5 (1925) I, pp. 455-458.
129. Antwoorden Gerard van Duyn, *De Stem*, 5 (1925) II, pp. 661-665.
130. Dirk Coster, 'De film-enquête (Slot)', *De Stem*, 5 (1925) II, pp. 919-922.
131. L.J. Jordaan, 'Het Intellect spreekt', *De Groene Amsterdammer*, 27 juni 1925, p. 16; Idem, 11 juli 1925, p. 17; Idem, 25 juli 1925, p. 16; Ibid., 'Het Intellect repliceert', 26 september 1925; p. 16; Anoniem, 'Jordaan over de Enquête van "De Stem"', *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie*, 2 (1925) 44, z.p.
132. G. van Duyn, 'Beschouwingen over wezen en geschiedenis der filmkunst', *Vragen van de dag*, 39 (1925), pp. 841-849.
133. Gerard van Duyn, *Psychologische beschouwingen over film en bioscoopbezoeker*, (brochure in de reeks Levensvragen XII, deel 7) Baarn 1926, p. 24.
134. L.J. Jordaan, 'Film-Litteratuur', *De Groene Amsterdammer*, 17 juli 1926, p. 13.
135. J.H.W. van Ophuysen, 'Psychoanalyse en film', *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 28 maart 1926.
136. Hugo von Hofmannstahl, 'Der Ersatz für die Träume', 1921; Rudolf Arnheim, 'Der Seele in der Silberschicht', *Die Weltbühne*, (1925) 21, pp. 141-143.
137. Ilse Bulhof, *Freud in Nederland. De interpretatie en invloed van zijn ideeën*, Baarn 1983. p. 306. Gerard van Duyn schreef in 1927 nog één artikel: 'De noodzaak van een keerpunt in de geschiedenis der cinematografie', *De Stem*, 7 (1927) II, pp.807-810. Daarin benadrukte hij nogmaals de verschillende richtingen die volks- en kunstfilm zouden moeten gaan.
138. Menno ter Braak in *Propria Cures*, Simon Koster in *Spel en Dans*, Max de Haas in *De Rolprent*.
139. Zie publicaties van Jordaan zelf, Scholte, Boost, Bibeb, Barten, Brederoo, Dittrich, Heijs, en Vermoolen.
140. "'Het Leven" over "Bioscopy"', *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie*, 2 (1924) 22, z.p.
141. L.J. Jordaan, 'Over Film-Critiek', *Het Leven*, 19 (1924) 11, p. 343.
142. Joost Vermoolen, 'Simon B. Stokvis (1883-1941). De strijd van een omstreden film-keurder', *Jaarboek Mediageschiedenis* 6 (1995), pp. 258-278.
143. Max van Wesel, 'Filmkunst Volkskunst', *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie*, 2 (1924) 22, z.p.
144. Jordaan, *op.cit.* (noot 141).
145. L.J. Jordaan, 'Napoleon op de film', *Het Leven*, 18 (1923) 40, p. 1302; Idem, 'Film-Amerikanisme', *Het Leven*, 18 (1923) 42, p. 1363; Idem, 'De Historische film', *Het Leven*, 18 (1923) 44, pp. 1427/1428.
146. Jordaan, 'Film-Amerikanisme', *op.cit.* (noot 145).
147. L.J. Jordaan, 'Het Scenario', *Het Leven*, 19 (1924) 15, p. 464.
148. Jordaan, 'Film-Amerikanisme', *op.cit.* (noot 145).
149. L.J. Jordaan, 'Smaakmisleiding. "Kismet"', *De Groene Amsterdammer*, 19 juli 1924, p. 22.
150. Zoals bijvoorbeeld door Wolf die lovend over KISMET schreef in: "De Groene" en de bioscoop', *Kunst en Amusement*, 5 (1924), p. 361.
151. L.J. Jordaan, 'Charles Spencer Chaplin', *De Groene Amsterdammer*, 24 april 1926, p. 13; Idem, 'U.F.A. débaclé. 'n Kerstfilm', *De Groene Amsterdammer*, 26 december 1925, p. 17.

152. Jordaan, 'Dada in Amsterdam', *Het Leven*, 18 (1923) 5, pp. 146-148.
153. Idem, 'De Futuristententoonstelling', *Het Leven*, 7 (1912) 34, p. 1087.
154. L.J. Jordaan, 'Dante's Inferno', *De Groene Amsterdammer*, 31 januari 1925, p. 17.
155. L.J. Jordaan, 'Een merkwaardig artikel', *De Groene Amsterdammer*, 23 mei 1925, p. 20.
156. L.J. Jordaan, 'Het Intellect spreekt II', *De Groene Amsterdammer*, 11 juli 1925, p. 17.
157. L.J. Jordaan, 'Natuur en film', *De Groene Amsterdammer*, 4 april 1925, p. 20.
158. Albert Kuyle, 'Het filmprobleem III (slot)', *De Maasbode*, 29 augustus 1925.
159. M.t.B., 'Rembrandt-theater. De Nibelungen (Siegfried)', *Propria Cures*, 18 oktober 1924, p. 84. Ook opgenomen in: Menno ter Braak, *De Propria Cures-artikelen 1923-1925*, s'Gravenhage 1978. p. 140.
160. Ibid., 'Die Nibelungen.(Kriemhilde's wraak)', *Propria Cures*, 13 december 1924, p. 189. Ook opgenomen in: *op.cit.* (noot 159) p. 191.
161. Ibid., 'Filmexploitant en filmkritiek', *Propria Cures*, 27 november 1926, pp. 137-139.
162. Ter Braak, *op.cit.* (noot 95), p. 194.
163. M. ter Braak, 'De Film als dramatisch verschijnsel', *De Vrije Bladen*, 2 (1925) 6, pp. 164-167.
164. L.J. Jordaan, 'Van Film tot Filmkunst', lezing gehouden op 23 maart 1926 te Amsterdam. Los verschenen.
165. Menno ter Braak, 'Problemen eener filmaesthetiek', *De Groene Amsterdammer*, 10 april 1926, p. 16.
166. L.J. Jordaan, 'Problemen eener film-aesthetiek', *De Groene Amsterdammer*, 1 mei 1926, p. 17.
167. L.J. Jordaan, 'Charles Spencer Chaplin', *De Groene Amsterdammer*, 24 april 1926, p. 13.
168. J.A. Bletz, R. Korthals-Altes en anderen die onder pseudoniemen schreven zoals ENAFCA. Hun bijdragen waren slechts incidenteel en namen de ideeën van Jordaan en Ter Braak voetstoots over.
169. Henrik Scholte, 'Emil Jannings', *Propria Cures*, 14 maart 1925, p. 283.
170. 'De Kino-Tentoonstelling in Parijs', *Het Vaderland*, 21 januari 1925, geciteerd in: *Kunst en Amusement*, 6 (1925)5, p. 73.
171. 'Een tentoonstelling te Parijs', *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie*, 3 (1925) 19, z.p.
172. 'Over en Uit', *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie*, 3 (1925) 14, z.p.
173. Achilles J. Mussche, 'Het wezen van de film', *Spel en Dans*, 2 (1926) 14, p. 149.
174. Luc. Willink, 'Over filmkritiek', *Spel en Dans*, 1 (1925) 5, p. 81.
175. Achilles Mussche, 'Charlie Chaplin', *Spel en Dans*, 1 (1925) 9, pp. 174-176; Simon Koster, 'Charlie Chaplin en "The Goldrush"', *Spel en Dans*, 2 (1926) 13, p. 134.
176. Luc. Willink, 'Tooneel en film', *Spel en Dans*, 1 (1925) 10, p. 193.
177. Ibid., p. 192.
178. Simon Koster, 'Vrijheid (Feu Matthias Pascal)', *Spel en Dans*, 2 (1926) 11, pp. 117-118.
179. Ibid., p. 118.
180. Jhr. W.F.A. Roëll, 'Het Zweedsche ballet te Parijs', *Spel en Dans*, 1 (1925) 5, p. 96.
181. M.H.K. Franken, 'De Film', *De Smidse*, 1 (1926), p. 333.
182. Ibid, p. 338.
183. Mannus Franken, 'Een Nieuwe Russische Film', *De Haagsche Post*, 2 april 1927, p. 551.
184. L.J. Jordaan, 'De Fransche Film', *De Groene Amsterdammer*, 8 mei 1926, p. 16.
185. L.J. Jordaan, 'Een bezoek aan de Parijsche "Avant-Garde"', *De Groene Amsterdammer*, 19 juni 1926, p. 16.
186. L.J. Jordaan, 'Wapenschouw', *De Groene Amsterdammer*, 13 november 1926, p. 13.
187. Henrik Scholte in *Propria Cures*, 29 september 1923. Geciteerd in: Léon Hanssen, 'Menno ter Braak (1902-1940). Voorvechter van de kunstfilm', *Jaarboek Mediageschiedenis*, 6 (1995), p. 36.
188. Net als in de voorafgaande hoofdstukken heb ik daarvoor vooral gebruik gemaakt van de studies van Richard Abel en Sabine Hake: Richard Abel, *French filmtheory and criticism 1907-1939 A history/anthology. Vol.I 1907-1929*, Princeton 1988. Voor dit hoofdstuk vooral: 'Part Three: 1920-1924. Cinégraphie and the Search for Specificity', pp. 195-321. Sabine Hake, *The Cinema's Third Machine. Writing on Film in Germany 1907-1933*,

Lincoln/London 1993. Voor dit hoofdstuk vooral: 'Part two. Writing on film in the Weimar Republic, 1918-1933', pp. 107-211.

189. Abel, *op.cit.* (noot 188), pp. 201 e.v.

190. *Ibid.*, p. 215.

191. Hake, *op.cit.* (noot 188), p. 119.

192. *Ibid.*, p. 123.

Hoofdstuk 5.

1. Michel Hommel, 'Al meer dan zestig jaar te wapen. Enkele historiografische en theoretische overpeinzingen bij de geschiedenis van de Nederlandsche Filmliga', *Jaarboek Mediageschiedenis*, 5 (1993), p. 106.

2. Zie voor de belangrijkste literatuur over de Filmliga, *Ibid.*, pp. 129-130. De ontvangst van de Sovjet-film kreeg voornamelijk aandacht in de geschiedschrijving van de communistische beweging in Nederland, zie: Bert Hogenkamp, "'Hier met de film" Het gebruik van het medium film door de communistische beweging in de jaren twintig en dertig', in: Bert Hogenkamp, Peter Mol, *Van beeld tot beeld. De films en televisieuitzendingen van de CPN, 1928-1986*, Amsterdam 1993.

3. Nico J. Brederoo, 'De filmtheorie van Menno ter Braak', *Bzzlletin*, nr. 54 (1978), pp. 32-39.

4. Zie voor een uitgebreide studie naar reacties in Nederland op de komst van de geluidsfilm: Karel Dibbets, *Sprekende films. De komst van de geluidsfilm in Nederland 1928-1933*, Amsterdam 1993.

5. Joost Groeneboer, 'Hugo de Groot (1897-1986). Een muzikaal leven in de film', *Jaarboek Mediageschiedenis*, 6 (1995), pp. 144-164. Idem, 'Het orkest van Cinema Royal', *Versus*, (1988) 2, pp. 73-96.

6. Wat betreft veranderingen in het bioscoopbedrijf in deze paragraaf heb ik mij gebaseerd op: Karel Dibbets, 'Het bioscoopbedrijf tussen twee wereldoorlogen', Karel Dibbets en Frank van der Maden (eds.), *Geschiedenis van de Nederlandse film en bioscoop tot 1940*, Weesp 1986, pp. 229-271.

7. Tussen 1914 en 1924 waren maar liefst 82 speelfilms gemaakt volgens Ruud Bishoff in: 'Overzicht van speelfilms tot en met 1940', in Dibbets en Van der Maden (red.) *op.cit.* (n. 6), pp. 272-278. In deze filmografie zijn alleen titels opgenomen van films met een speelduur van 40 minuten of langer. Donaldson noemt overigens nog 20 korte films en 6 lange, merendeels internationale co-producties, uit de periode tussen 1924 en 1933.

8. Mark Adang, "'Breng me in uw huis, laat me uw woonkamer zien en ik zal zeggen wie jij zijt!'", *Kunst en Kunstbedrijf in Nederland 1914-1940. Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 28 (1977), p. 288.

9. Hogenkamp, *op.cit.* (noot 2), pp. 17-25.

10. Hommel, *op.cit.* (noot 1), p. 116.

11. De Nederlandsche Filmliga gaf het hoofdbestuur op 12 september 1931 over aan het bestuur van de Rotterdamsche Filmliga nadat deze had geprotesteerd tegen de opheffing. Het blad *Filmliga* bleef onafhankelijk van de vereniging bestaan tot 1936.

12. Zie voor de stand van zaken artikel van Hommel: *op.cit.* (noot 1).

13. Gelanceerd door advocaat Georges Levêque in *L'Ecran*.

14. Redactioneel, *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie*, 5 (1926) 12. z.p.

15. Kristin Thompson, *Exporting Entertainment: America in the World Film Market. 1907-1934*, Londen 1985, pp. 114-116.

16. Max de Haas, 'De eerste taak van "Film"', *Film*, 1 (1927) 1, p. 10.

17. Brief Eisenstein aan Max de Haas: 'Voorzitter van den hollandsche Propaganda-Club voor Filmkunst', *Film*, 1 (1927) 2, p. 23.

18. J.C.K., 'De grootste uitvinding aller eeuwen', *Film*, 1 (1927) 3, pp. 34-36.

19. N.H. Wolf, 'Storm over Azië', *De Kunst*, 22 (1929). Zie over Pudovkin: Amy Sargeant, *Pudovkin and Pavlov's Dog*, Dissertation Bristol University Press 1997.

20. Oksana Bulgakowa, 'Russische Filme in Berlin', *Die ungewöhnlichen Abenteuer des Dr.*

Mabuse im Lande der Bolschewiki, Berlin 1995, p. 90.

21. Max van Wesel, 'Een Nederlandsch film-studio-theater en utopie', *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie*, 5 (1927) 36, z.p.

22. 'Bondsnieuws', *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie*, 5 (1927) 34, z.p.

23. Egbert Barten, 'Pers en Commercie', *Skrien*, (1988) 163, pp. 52-55. Commentaar Karel Dibbets, *Skrien*, (1988) 165, p. 5.

24. C.J. Graadt van Roggen, *Nieuwe Rotterdamse Courant*, 7 september 1929.

25. *Manifest Filmliga Amsterdam* (1927), herdrukt in: *Filmliga 1927-1931*, Nijmegen 1982, p. 34.

26. L.J. Jordaan, 'Het Americanisme en de film', *Nu*, 1 (1928), pp. 418-421.

27. Menno ter Braak, 'Grondslagen der Filmaesthetiek', *i10*, 1 (1927) 5, 6, pp. 193-200, 201-203. Herdrukt in: *Cinema Militans*, Utrecht 1929, pp. 22-41. Ongewijzigde herdruk: Utrecht 1980.

28. Dit standpunt is opnieuw zeer actueel in de theorie van filmhistorisch onderzoek naar receptie, zoals door Yuri Tsivian en Charles Musser. Ook vanuit de archieven die geconfronteerd worden met daadwerkelijk in bioscopen vertoonde filmkopieën die zeer kunnen afwijken van de 'ideale' originelen (de film tussen studio en bioscoop) die vooral op papier bestaan. Het feit dat het NFM als eerste deze discrepantie problematiseerde, stelt haar in directe verbinding met Ter Braak, waardoor men zou kunnen spreken van een aandachtsgebied dat in Nederland goed is vertegenwoordigd: namelijk dat van het standpunt van de beschouwer.

29. Ter Braak, *op.cit* (noot 27), p. 194.

30. *Ibid.*, p. 198, Ter Braak citeert uit: O. Spengler, *Untergang des Abendlandes*, München 1924 (2e druk), pp. 285, 286.

31. *Ibid.*, p. 195, Ter Braak noemt: L. Moholy-Nagy, *Malerei, Photographie, Film*, München 1925 (2e druk), pp. 5, 6.

32. *Ibid.*, p. 196.

33. *Ibid.*, p. 194.

34. Hoofdbestuur, 'Officieel communiqué', *Filmliga*, 3 (1929) 2, p. 20; Henrik Scholte, 'Contra', *Filmliga*, 3 (1929) 2, p. 21.

35. Menno ter Braak, 'Cinema Militans', *De Vrije Bladen* (speciaal filmnummer), 3 (1926) 8/9/10, pp. 183-191. Citaat: p. 184.

36. I.K. Bonset, 'Symptomen eener reconstitutie der dichtkunst in Holland. Populaire inleiding tot inpopulaire poëzie', *De Stijl*, 6 (1923) 3/4, pp. 55-56.

37. Joris Ivens, 'Filmtechniek'; 'Filmtechniek II'; 'Technische opmerkingen over de Ik-film' resp. in: *Filmliga*, 1 (1927) 1, p. 6; 3, p. 8; 1(1928) 9, p. 6; Joris Ivens, Programma 'De Brug', *Filmliga*, 1 (1928) 11, z.p.; Programma 'Branding', *Filmliga*, 2 (1929) 5, z.p.

38. Joris Ivens, 'Uit Berlijn', *Filmliga*, 1 (1927) 2, p. 6; *Ibidem*, 'Mijn russiese reis', *Filmliga*, 3 (1930) 5, p. 58.

39. M.K.H. Franken, 'De opkomst der Zweedsche en Fransche filmkunst. Louis Delluc', *Nieuwe Rotterdamse Courant*, 14 januari 1927; *Ibid.*, 'De Film. 5. Het werk van Louis Delluc. Spel en scenario', *Nieuwe Rotterdamse Courant*, 6 februari 1927; *Ibid.*, 'Niet-Commercieele Films', *Haagsche Post*, 23 oktober 1926, p. 11.

40. *Idem*, 'De Film. 3. De opkomst der Amerikaansche filmindustrie', *Nieuwe Rotterdamse Courant*, 10 december 1926.

41. *Idem*, 'De franse avant-garde', *Filmliga*, 1 (1927) 1, p. 7; *Idem*, 'Objectief of subjectief', *Filmliga*, 1 (1928) 9, p. 5.

42. *Idem*, 'Russische filmregisseurs', *Filmliga*, 1 (1928) 11, p. 3.

43. Menno ter Braak, 'Josef von Sternberg: De dokken van New-York', *Filmliga*, 3 (1929) 2, p. 28.

44. De grote schat aan publicaties van Bert Hogenkamp over de linkse film in Nederland is bijvoorbeeld gericht op internationale arbeiders-filmorganisaties of verbindingen met politieke partijen, in plaats van op een filmesthetische benadering. Karel Dibbets heeft zich vooral gericht op de bedrijfspolitiek in verband met de geluidsfilm en volstaat met het noemen van verzet tegen de geluidsfilm door vast te houden aan 'de esthetiek van de zwijgende film', zonder de achtergrond van die esthetiek te belichten.

45. Zie bijvoorbeeld: Evert van Straaten, 'Theo van Doesburg'; Sjarel Ex, 'De blik naar het oosten: De Stijl in Duitsland en Oost-Europa'; Marijke Kuper, 'Gerrit Rietveld'; Manfred Bock, 'Cornelis van Eesteren' in: Carel Blotkamp (red.), *De vervolgers van De Stijl*, Amsterdam/ Antwerpen 1996, pp. 15-66; 67-112; 195-240; 241-294.
46. Op theoretisch niveau waren de disciplines soms zeer verstrengd, zie bijv: Oksana Bulgakowa, *Sergej Eisenstein - drei Utopien. Architekturentwürfe zur Filmtheorie*, Berlin 1996.
47. Hans Schoots, 'Dagelijks nieuwe ontdekkingen', *Gevaarlijk leven. Een biografie van Joris Ivens*, Amsterdam 1995, pp. 47-67.
48. John Steen, 'Realistische tendensen in de Nederlandse schilderkunst, 1915-1930', *Berlijn - Amsterdam 1920-1940 Wisselwerkingen*, Amsterdam 1982, p. 282.
49. Ben Knapen, *De lange weg naar Moskou. De Nederlandse relatie tot de Sovjet-Unie, 1917-1942*, Amsterdam 1985, p. 142.
50. L.J. Jordaan, 'Zes jaar te wapen ! 'n Geschreven Film der Nederlandsche Filmliga-beweging (1927-1933) I', *Filmiga*, 6 (1933) 9, p. 243.
51. Henrik Scholte, aantekening in dagboek 11 mei 1927, geciteerd in: Jan Heijs, 'Inleiding' in: *op. cit.* (noot 25), p. 24 n. 46.
52. Bert Hogenkamp, 'De Russen komen. Poedowkin, Eisenstein en Wertow in Nederland', *Skrien*, (1985) 144, pp. 46-49.
53. Bulgakowa, *op. cit.* (noot 20), p. 92, n. 16.
54. Kristin Thompson, 'Eisenstein's early films abroad', in: Ian Christie en Richard Taylor (eds.), *Eisenstein Rediscovered* London/New York 1993, pp. 53-63. Vgl. Helmut Kresse, *Pantzerkreuzer Potemkin. Siegeslauf eines Films*, Berlin DDR 1979.
55. *Ibid.*, pp. 87, 88.
56. 'De Potemkin', *De Tribune*, 14 augustus 1926.
57. Hogenkamp, *op. cit.* (noot 2), p. 19.
58. Eleanore Doppenberg heeft de populariteit van de Russische film in de gewone bioscoop nader onder de loep genomen tijdens een stage onder mijn begeleiding, t.b.v. de vakgroep Film- en televisiewetenschappen aan de Universiteit van Amsterdam. Zij onderzocht hoe lang de films draaiden en hoe vaak ze terugkwamen in de bioscoop. De uitspraken over Sovjet-films in Nederland zijn deels op haar onderzoek gebaseerd. Eleanore Doppenberg, *Er draait toch wel een Russische film vanavond? Enkele kanttekeningen bij de populariteit van Russische films in de jaren twintig*, (stageverslag, ongepubliceerd, UVA) Amsterdam 1995.
59. Bulgakowa, *op. cit.* (noot 20), p. 86.
60. Eckard John, 'Vexierbild "Politische Musik"' in: *Berlin-Moskau 1900-1950*, Berlin/Moskau 1995, p. 240.
61. Luc. Willink, 'Pantserkruiser Potemkin' en foto Eisenstein, *De Rolprent*, 1 (1926) 36, p. 862; 32, p. 843, 844. Deze cijfers komen overeen met die van Kristin Thompson: de film draaide half mei in 22 bioscopen tegelijk en in Berlijn waren in totaal 342 tot 382 bioscopen. Kristin Thompson, *op. cit.* (noot 54), p. 56.
62. Beieren, Wurtemberg, Hessen en Thüringen. In Pruisen was de film alleen voor de "Rijksweer" verboden.
63. 'De Potemkinfilm', *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie*, 4 (1926) 43, z.p.
64. *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie*, 4 (1926) 48, z.p.
65. Max Tak, 'De Muziek door Meisel bij de Potemkinfilm gecomponeerd', *De Rolprent*, 2 (1926) 54, p. 1186.
66. Advertentie Cinema Palace, *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie*, 5 (1926) 1, z.p.
67. Thompson, *op. cit.* (noot 54), p. 56. 'Difficult though it is to imagine from a modern perspective that POTEMKIN could be a hit comparable to BEN HUR, [...] Dit 'modern perspective' is m.i. vooral een Amerikaans filmhistoriografisch perspectief!
68. *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie*, 5 (1926) 5, 7, z.p.
69. Geciteerd in: *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie*, 5 (1926) 1, z.p.
70. Hoofdstuk V Rijksbegroting (Binnenlandsche Zaken en Landbouw), geciteerd in *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie*, 5 (1926) 5, z.p.
71. Jekaterina Chochlowa, 'Meschrabpom Zwischen Kunst und Politik', in: *op. cit.* (noot

- 60), pp. 193-197.
72. Idem, p. 195.
73. MAT' (Moskovskij Kinokomitte, S.U. 1920, reg. Aleksandr Razumnyj) volgens Yuri Tsivian de enige film uitgebracht in een ambitieus opgezette reeks literatuurverfilmingen t.b.v. het ongeletterde Russische volk. *Calendario delle Giornate del Cinema Muto 1996*, p. 20.
74. In Vlissingen had men n.a.v. het verbod op POTEMKIN de 'Vereeniging Artikel 188 der Gemeentewet' opgericht die later door de rechter ongeldig werd verklaard. *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie*, 5 (1927) 30, z.p.
75. Deze gebeurtenis, is door geen schrijver over de Filmliga onvermeld gebleven, Hommel, *op.cit.* (noot 1).
76. 'Bondsnieuws', *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie*, 5 (1927) 34, z.p.
77. *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie*, 5 (1927) 25, z.p.
78. Conclusie gebaseerd op het onderzoek van Doppenberg, *op.cit.* (noot 58).
79. Hogenkamp, *op.cit.* (noot 52), p. 47.
80. Ansje van Beusekom, 'Bioscoopamusement als oorzaak van het succes van de Nederlandsche Filmliga', *Kunstlicht*, 11 (1990) 2/3, pp. 9-13.
81. Van de laatste film is het overigens niet zeker is of hij in Berlijn wel te zien is geweest. 'Moskwa/Moskau', *Die ubgewöhnliche Abenteuer des Dr.Mabuse im lande der Bolschewiki*, Berlin 1995, p. 25.
82. Jan Heijs, 'Inleiding', in: *Reprint Filmliga 1927-1931*, Nijmegen 1982. p. 16; Nico Brederoo 'Nederland en de kunstfilm' in: *Film en beeldende kunst 1900-1930*, tent.cat. Centraal Museum Utrecht 1979, p. 6; Idem, 'De invloed van de Filmliga' in: Dibbets en V.d. Maden, *op.cit.* (noot 6), p. 193.
83. Dibbets, *op.cit.* (noot 4), pp. 87-89.
84. Hogenkamp, *op.cit.* (noot 2), p. 16.
85. *Het Volk*, 22 september 1926.
86. De VVVC telde, volgens *De Tribune*, op het hoogtepunt van haar succes meer dan 5000 leden, dat is vele malen hoger dan het aantal leden van de Nederlandsche Filmliga.
87. "'Potemkin" verboden in Nijmegen', *De Tribune*, 17 september 1926.
88. 'De film "De Moeder" vertoond', *De Tribune*, 14 mei 1927.
89. J., 'De Hollandsche Filmliga. Een belangrijke vereeniging zonder politieke richting', *De Tribune*, 14 augustus 1928.
90. Chochlowa, *op.cit.* (noot 71), p. 195.
91. Denise Youngblood, *Movies for the Masses: Popular Cinema and Soviet Society in the 1920s*, Cambridge 1992, pp. 51, 73, 88.
92. Advertentie Tuschinski voor DE WOLGABOOTSMAN in: *De Tribune*, 21 april 1927. De film werd twee dagen later besproken, in *De Tribune*, 23 april 1927.
93. *Op.cit.* (noot 88).
94. Naar aanleiding van het programmaonderdeel 'In the land of the Soviets, 1918-1924' vertoond tijdens *Le Giornate del cinema muto in Pordenone 1996*, werd geconstateerd dat dit proces ongeveer zes jaar heeft geduurd. Zie ook: Yuri Tsivian, 'Between the old and the new: Soviet Film Culture in 1918-1924', *Griffithiana*, (1996) 55/56, pp. 15-64.
95. Chochlowa, *op.cit.* (noot 71), p. 196.
96. N. van Wijk, 'De Potemkin-klucht "Is dät nou alles!"', *De Nieuwe Eeuw*, 9 (1926) 482, pp. 214-215.
97. A. Lapiner, 'De Russische cinematografie tijdens het oorlogscommunisme en de N.E.P.', *De Rolprent*, 1 (1926) 25.
98. *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie*, 4 (1926) 38, z.p.
99. "'Moeder", verboden in de Hoofdsteden', *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie*, 5 (1927) 34, z.p.
100. Geciteerd uit *Het Volk* door het *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie*, 5 (1927) 34, z.p.
101. Knapen, *op.cit.* (noot 49), p. 146.
102. Pater Hyacinth Hermans in *De Maasbode*, geciteerd in: *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie*, 4 (1926) 50, z.p.

103. Van Wijk, *op.cit.* (noot 96).
104. Herluf van Merlet, *De Eembode*, 26 november 1926.
105. Close Up [= A. van Domburg], 'Een nieuwe Fransche film', *De Nieuwe Eeuw*, 9 (1926) 487, p. 363.
106. Menno ter Braak, 'Pantserkruiser Potemkin', *i10*, 1 (1927) 1, p. 39.
107. *De Tijd*, geciteerd in: *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie* 5 (1927) 35, z.p.
108. 'O, O, dat slimme Patertje', *De Tribune*, 14 augustus 1928.
109. 'De laatste dagen van St. Petersburg', *De Tribune*, 9 mei 1928.
110. Geciteerd in: *Het Nieuw Weekblad voor de Cinematografie*, 6 (1928) 24, z.p.
111. Geciteerd in: *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie*, 7 (1928) 6, z.p.
112. Menno ter Braak, "'De Moeder". Een cinematografische mijlpaal', *De Stem*, 7 (1927) II, pp. 653-656, citaat: 654. Ook opgenomen in: *Cinema Militans*, Utrecht 1929.
113. Geciteerd in: *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie*, 5 (1927) 40, z.p.
114. Dirk Coster, 'De Potemkinfilm en andere te verwachten Sovjet-films. Een ditmaal niet aesthetischen aantekening', *De Stem*, 7 (1927) II, p. 625.
115. Arthur Müller Lehning, 'Waarheen gaat Coster', *i10*, 1 (1927) 10, pp. 364-365.
116. *Ibidem*, p. 365.
117. Zie over verband avant-garde en politiek in de kunstgeschiedschrijving: Paul Wood, 'The Politics of the Avant-garde', in: tent.cat.*De grote Utopie De Russische avant-garde 1915-1932*, tent. cat. (Stedelijk Museum) Amsterdam 1992, pp. 353-380.
118. Correspondent uit Berlijn in *La Cinematographie Francaise* die de film in het Phoebe Palast aldaar gezien had, geciteerd in: *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie*, 5 (1927) 23, z.p.
119. *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie*, 5 (1927) 28, z.p.
120. Luc. Willink, 'Een gevaarlijke film?', *Het Vaderland*, 13 augustus 1926; *Idem*, 'Pantserkruiser Potemkin', *De Rolprent*, 1 (1926) 38, p. 862.
121. L.J. Jordaan, 'Nog eens Potemkin', *De Groene Amsterdammer*, 2 oktober 1926, p. 13.
122. Bulgakowa, *op.cit.* (noot 20), p. 85.
123. Bob Bertina, 'Filmkritiek in Nederland na de Tweede Wereldoorlog', Lezing bij Studium Generale Rijksuniversiteit Utrecht in maart 1988, gepubliceerd in: *Versus*, (1988) 2, pp. 141-152.
124. Menno ter Braak, 'Russische Filmcultuur', *i10*, 1 (1927) 3, pp. 118-120; Menno ter Braak verbleef in het voorjaar van 1927 enige tijd in Berlijn en zag daar behalve POTEMKIN de volgende Russische films: STAKING, MATROZENREGIMENT NO. 17 en MOEDER. Ik weet niet of hij een van de filmlezingen van Franken heeft bijgewoond, maar dat hij in het najaar van 1926 in ieder geval kennis had genomen van de Franse theorieën blijkt uit zijn bijdrage aan *De Vrije Bladen*. Zie ook: Francis Bulhof, 'Van Tien geboden tot de Tien dagen. Menno ter Braak en *i10*', Toke van Helmond (red.), *i10. Sporen van de Avant-garde*, Heerlen 1994, pp. 135-139.
125. Menno ter Braak, *op.cit.* (noot 35), p. 190.
126. *Ibidem*.
127. Ter Braak, *op. cit.* (noot 27).
128. *Ibid.*, Zie ook: Menno ter Braak, *De absolute film*, Rotterdam 1931.
129. Menno ter Braak, *op. cit.* (noot 112), p. 653.
130. *Ibid.*, p. 654.
131. Zie voor Ter Braaks 'ventisme' in de literatuur: J.J. Oversteegen, 'Schisma: de Prisma-polemiek' en 'Menno ter Braak 1901-1940' in: *Vorm en Vent*, Amsterdam 1968, pp. 261-284; 411-445.
132. Menno ter Braak, 'Pantserkruiser Potemkin', *i10*, 1 (1927) 1, p. 39.
133. *Ibid.*, *op.cit.* (noot 27), p. 199.
134. Menno ter Braak, 'Metropolis', *i10*, 1 (1927) 2, p. 78.
135. *Idem*, 'Russische filmcultuur', *i10*, 1 (1927) 3, p. 118.
136. *Ibid.*, in herziene versie in *Cinema Militans*, Utrecht 1929, p. 68.
137. *Ibid.*, 'De zin van rytme en vorm in de film', *i10*, 1 (1927) 11, 454-459, citaat: p. 458.
138. Lieske Tibbe, *R.N.Roland Holst 1868-1938. Arbeid en schoonheid vereend. Opvattingen over Gemeenschapskunst*, (dissertatie Vrije Universiteit 1994) Amsterdam 1994, p. 10.

139. Ter Braak, 'Is de film een gemeenschapskunst?', *Filmliga*, 1 (1927) 3, p. 7.
140. *Ibid.*, p. 8.
141. Johan Huijts, 'Film als Gemeenschapskunst', *Filmliga*, 1 (1928) 6, p. 10.
142. Jef Last, 'Jamben of anapesten', *Filmliga*, 2 (1929) 8, p. 97.
143. Geciteerd in: Jan van Adrichem, 'Wally Elenbaas', *Metropolis M*, (1994) 2, p. 25.
144. Last, *op.cit.* (noot 142).
145. Brief 54, *Briefwisseling M. ter Braak en E. du Perron*, deel 1, Amsterdam 1965, p. 84.
146. L.J. Jordaan, 'Russisch?', *De Groene Amsterdammer*, 6 oktober 1928, p. 11.
147. L.J. Jordaan, 'De een-en-veertigste', *De Groene Amsterdammer*, 8 december 1928, p. 12.
148. Ter Braak, *op.cit.* (noot 134), p. 79.
149. Menno ter Braak, 'Abel Gance: Napoleon', *Filmliga*, 2 (1929) 7, p. 89.
150. Kevin Brownlow, David Gill, 'The Music of Light', *The other Hollywood*, deel 4, (T.V. serie, Photoplay Productions) 1995.
151. L.J. Jordaan, 'Walter Ruttmann: Berlin', *Filmliga*, 1 (1928) 9, p. 213.
152. E. de Roos, 'Erich von Stroheim', *Filmliga*, 3 (1930) 5, p. 53. Menno ter Braak, 'Erich von Stroheim: Wedding March', *Filmliga*, 3 (1930) 8, p. 110.
153. M.t.B., 'Kantteekening' (bij Willem Bon: 'Een oordeel over Poedowkin's "De Moeder"'), *Filmliga*, 3 (1929) 1, p. 10.
154. L.J. Jordaan, 'Het geval Rusland', *De Groene Amsterdammer*, 2 november 1929, p. 12.
155. *Ibidem.*
156. Menno ter Braak, *op.cit.* (noot 137), in *Cinema Militans* opgenomen onder de titel: "'Rhythme" en "vorm"', pp. 41-53.
157. *Ibid.*, p. 455.
158. Ter Braak, *op.cit.* (noot 132), p. 38.
159. Yuri Tsivian, 'Dziga Vertov's Frozen Music. Cue sheets and a Music Scenario for The man with the movie camera', *Griffithiana*, (1995) 54, p. 93. Wertovs THE MAN WITH THE MOVIE-CAMERA, met zijn muziek uitgevoerd door het Alloy Ensemble, is in 1996 uitgebracht op laserdisc.
160. Martin van Duynhoven die met zijn eigen ritmische syntheses van zien en horen dit principe in praktijk brengt, heeft mij laten ervaren hoe dit werkt. In 'De Uitkrant in concert' zegt hij over zijn dubbeltalent: 'Het gebeurt allemaal in één hoofd. Ik kan de Uitkrant vormgeven, maar ik kan hem ook drummen', *Uitkrant*, 31 (1996) 1, p. 3.
161. [Edmund Meisel, 'Brieftje'] in: Werner Sudendorf (ed.), 'Der Stummfilmmusiker Edmund Meisel', *Kinomatograph*, (1984) 1, Frankfurt, p. 86.
162. 'Van de redactie', *De Gids*, 93 (1930), p. 147.
163. Tsivian, *op.cit.* (noot 159), p. 95. Tijdens *Le Giornate del Cinema Muto 1995* in Pordenone is Wertovs muziek voor het eerst weer gereconstrueerd aan de hand van door Tsivian ontdekte notaties door het Alloy-ensemble uit Boston, met hulp van Paolo Cherchi Usai.
164. Volgens Ben Stroman, geciteerd in: H. Blotkamp en N.J. Brederoo, *Film en beeldende kunst, 1900-1930. tent.cat.* Centraal Museum, Utrecht 1979, p. 7.
165. Ter Braak, *op.cit.* (noot 153), p. 10.
166. J.W.F. Werumeus Buning, 'Jeanne d'Arc', *De Telegraaf*, 12 oktober 1929.
167. Henri Bruning, 'Carl Dreyer's Jeanne d'Arc', *Roeping*, 8 (1930) 4, p. 195.
168. Programma's De Uitkijk, (verklaring voor vertoning in drie delen) 11 december 1931; 18 december; 25 december.
169. Bart in 't Hout, 'Ilja Trauberg: De Blaue Express', *Eigen haard*, 57 (1931) 25, pp. 584.
170. P.v. Olst Jr., 'Theater Tuschinsky. Het legioen der verdoemden', *Propria Cures*, 23 maart 1929, p. 284.
171. "Istoschna", '21.30/23.30', *Propria Cures*, 15 november 1930, p. 135.
172. *De Telegraaf*, 8 november 1930.
173. D.A.M. Binnendijk, 'Een epos zonder heldendom', *De Vrije Bladen*, 7 (1930) 6, p. 187.
174. Herluf van Merlet, 'De Film', *Roeping*, 9 (1930) 1, p. 34.
175. H., 'De Filmschool van het Kremlin', *Filmgids*, 1 (1930) 3, p. 41.
176. Dbg., 'Film als culturfactor', *De Tijd*, overgenomen in: *Filmgids*, 1 (1930) 22, p. 328.
177. E.B., 'Katholieke Filmkunst', *Filmgids*, 1 (1930) 23, pp. 341-345.

178. Ibid., p. 341.
179. Ibid., p. 343.
180. Hyacinth Hermans, 'Nu of nooit meer....een prachtkans voor een katholiek filmkartel', *De Maasbode*, 1 februari 1931.
181. In deze paragraaf dank ik veel aan Dibbets, 'Hoofdstuk 8, Een Katholiek geluid', in: *op.cit.* (noot 4), pp. 279-296.
182. Dibbets, 'Hoofdstuk 9. Kritische opvattingen over film en geluid', in: *op.cit.* (noot 4), pp. 299-325.
183. Luc. Willink, 'Het doode punt in de cinematografie', *Haagsch Maandblad*, 16 (1928) II, p. 390.
184. Th.B.F. Hoyer, 'Hanns Schwarz: Melodie des Herzens', *Filmliga*, 3 (1930) 3/4, p. 43.
185. Th.B.F.Hoyer, 'De driedimensionale film en het tweedimensionaal tooneel', *Filmliga*, 3 (1930) 7, p. 91.
186. Menno ter Braak, 'A.E. Dupont Atlantic', *Filmliga*, 3 (1930) 3/4, p. 44.
187. Dibbets, *op.cit.* (noot 4), p. 326.
188. G. A. van Klinkenberg, 'Onze houding naar aanleiding van "de sprekende film"', *Filmliga*, 1 (1928) 6, p. 13.
189. Uitzonderingen zijn Joris Ivens en Lou Lichtveld met de PHILIPS RADIOFILM uit 1931.
190. Luc. Willink, 'Filmcrisis', *Haagsch Maandblad*, 17 (1929) II, pp. 551-557.
191. L.J.Jordaan, 'Een nieuw boek', *De Groene Amsterdammer*, 2 maart 1929, p. 13; E. de Roos, 'Boekbespreking', *De Stem*, 10 (1930) I, pp. 77-80; De Gr., 'Menno ter Braak: Cinema Militans, Uitgeverij De Gemeenschap Utrecht', *Algemeen Handelsblad*, 1 augustus 1929.
192. Dibbets, *op.cit.* (noot 4), pp. 326-327.
193. Richard Abel, 'TV The Great Debates, 1925-1929' en 'The Transition to Sound', *French Film Theory and Criticism. A History/Anthology*, Princeton 1988.
194. M.H.K.Franken, 'Het congres van den onafhankelijken film in La Sarraz', *Filmliga*, 2 (1929) 9/10, p. 116.
195. Geciteerd in: Ibidem. Zie over La Sarraz: *Stationen der Moderne im Film II*, Berlin 1989; *Travelling. Documents Cinémathèque suisse*, (1979/1980) 55-57.
196. Sabine Hake, *The Cinema's Third Machine. Writing on film in Germany 1907-1933*, Lincoln/London 1993.
197. Ibid., p. 235.
198. Ibid., p. 274.
199. Hogenkamp, *op.cit.* (noot 2), p. 19; Helmut Kresse, 'Pantzerkreuzer Potemkin. Siegeslauf eines Films', *Illustrierte historische Hefte* 18, Berlin-DDR 1979; Rudolf Schweigert, 'Der Film in der Weimarer Republik', in: *Weimarer Republik*, Berlin/Hamburg 1977, pp. 438-516.
200. Advertentie FIM-film, *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie*, 7 (1929) 18, z.p.
201. Thomas Tode, 'Ein Russe projiziert in die Planetariumskuppel. Dsiga Wertows Reise nach Deutschland 1929', in: Bulgakowa, *op.cit.* (noot 20), p. 147.
202. Hake, *op.cit.* (noot 196), p. 291.
203. Vooral de inleiding van Jan Heijs in de reprint van *Filmliga* geeft een nogal vertekend beeld en moet meer gezien worden in de context van de strijd van het Vrije Circuit tegen de monolithische NBB uit de jaren zeventig en tachtig. Zie hiervoor ook Michel Hommel, *op.cit.* (noot 1), pp. 110.

Hoofdstuk 6.

1. Kathinka Dittrich, *Achter het doek. Duitse emigranten in de Nederlandse speelfilm in de jaren dertig*, Houten 1987.
2. A.Defresne, 'Programma-inleiding van het stuk *Eindexamen* (Max Dreyer), 3 september 1932, geciteerd in: Hans Mulder, *Kunst in crisis en bezetting. Een onderzoek naar de houding van Nederlandse kunstenaars in de periode 1930-1945*, Utrecht/Antwerpen 1978, p. 101.
3. L.J. Jordaan, 'Zes jaar te wapen. Een geschreven film der Filmliga-beweging in Nederland (1927-1933)', *Filmliga*, 6 (1933) 9, p. 243.

4. In 1936 werd er zelfs een heel nummer van *De Vrije Bladen* aan gewijd door A.J.D. van Oosten, *De Vrije Bladen*, 13 (1936) 8.
5. Karel Dibbets, 'Bioscoopbedrijf tussen twee wereldoorlogen. Tabel 1.: Bioscopen en bioscoopbezoek in Amsterdam en Nederland, 1916-1939', in: Karel Dibbets en Frank van der Maden (red.), *De geschiedenis van de film en bioscoop tot 1940*, Weesp 1986, p. 245.
6. Emile Bruls en Ed Kerkman, 'Beeld, spraak en schrift. Ondertiteling van films en televisieprogramma's in Nederland', *Jaarboek Mediageschiedenis*, 1 (1989), pp. 168-169.
7. P. Kloppers, 'Negen genres', *Algemeen Handelsblad*, 27 november 1932.
8. A.den Doolaard, 'Greta Garbo', *De Stem*, 11 (1931) I, pp. 36-43; Idem, 'De mens Greta Garbo', *De Gemeenschap*, (1933) p.
9. L.J. Jordaan, 'Over de film als kunst', *Vragen des Tijds*, 56 (1930), p. 278.
10. Filmografie in Dittrich, *op.cit.* (noot 1), pp. 122-146.
11. M.K.H.Franken, Jan Hin, Jan Koelinga e.a. 'Manifest', *Filmliga*, 7 (1934) 3, pp. 72-73.
12. Piet Kloppers, *In het toverrijk der film*, Amsterdam 1932, p. 40.
13. Bert Hogenkamp, *De Nederlandse documentaire 1920-1940*, Amsterdam 1988.
14. Interview met Joh. Huijts in juni 1987 door Fons Grasveld en Ansje van Beusekom.
15. Bert Hogenkamp, 'De boycot van Duitse films in 1933. Ideologie, cultuur of koopwaar?', *GBG-Nieuws*, (1994) 29, pp. 22-35.
16. Leo Hanekroot, 'De Nieuwe Filmliga', *Kroniek van Kunst en Cultuur*, 1 (1936) 6, p. 188.
17. 'Indrukken van de vier Filmavonden, georganiseerd door "De Nieuwe Filmliga"', *Kroniek van Kunst en Cultuur*, 1 (1936) 6, p. 189.
18. Dick Vriesman, 'Filmliga, de geschiedenis eener idee' (de lezing was op 27 april 1936 te Amsterdam), *Kroniek van Kunst en Cultuur*, 1 (1936) 7, pp. 218-219.
19. Egbert Barten, *Schrijven voor de prullemand?*, Doctoraalscriptie Geschiedenis Vrije Universiteit Amsterdam 1987.
20. E. du Perron, 'Koek zand en grint. Bij een afgekeurde filmbespreking', *Forum*, 1 (1932) 3, pp. 303-313, citaat: p. 309.
21. *Ibid.*, p. 310.
22. *Ibid.*, p. 307.
23. Rudolf Arnheim, 'Der rebell', *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 28 januari 1933.
24. 'Morgenrot', *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 18 maart 1933.
25. Menno ter Braak, 'Een concertgebouw voor de filmkunst?', *Filmliga*, 5 (1932) 6, pp. 89-92.
26. Du Perron, *op.cit.* (noot 20), p. 312.
27. 'Brief van Ter Braak aan Du Perron', *Briefwisseling Ter Braak/Du Perron 1931-1940*, deel 1, Amsterdam 1965, p. 84. Ter Braak ontvouwde zijn theorie over 'le bon genre' in *Demasqué der schoonheid* (1932) dat in die periode in delen in *Forum* verscheen.
28. M.K.H. Franken, '40 jaar film', *De Groene Amsterdammer*, 12 oktober 1935.
29. Geciteerd in: 'Filmkunsthistorie over proefschrift J.G. van Gelder', *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 10 juni 1933.
30. *Ibidem*.
31. Karel Dibbets, *Sprekende films. De komst van de geluidsfilm in Nederland 1928-1933*, Amsterdam 1993, p. 316.
32. Elisabeth de Roos, *Het Essayistisch Werk van Jacques Rivière*, Amsterdam 1931. (los, z.p.)
33. P. Kloppers, 'De Rolprent, Russische Militaire films', *Algemeen Handelsblad*, 1 januari 1933.
34. De G., 'Kuhle Wampe', *Algemeen Handelsblad*, 30 oktober 1932.
35. Nico Brederoo, 'De invloed van de filmliga', in: Dibbets en Van der Maden (red.), *op.cit.* (noot 5), p. 193.
36. 'Ter aanbeveling', *Filmliga*, 5 (1932) 2, p. 35.
37. Rector v. Schaick, 'Veertig jaar oud', *De Nieuwe Gemeenschap*, 2 (1935) 10, pp. 436-440.
38. Molly Keizer Prins, 'Congres in Moskou', *Filmliga*, 8 (1935) 4, p. 110.
39. Menno ter Braak, 'Filmreflexen, Een jaar geluidsfilm', *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 31 mei 1930.
40. Red., 'Girls en Units', *Filmliga*, 8 (1935) 2, p. 36.
41. L.J.Jordaan, 'Robert Siodmak. "Abschied"', *De Groene Amsterdammer*, 4 april 1931.

42. L.J. Jordaan, 'Een avant-gardist bekeerd?', *De Groene Amsterdammer*, 24 augustus 1935, p. 6.
43. L.J. Jordaan, 'Nieuwe Wegen', *De Groene Amsterdammer*, 23 februari 1935, p. 7.
44. H. Scholte, 'De man die teveel wist', *Filmliga*, 8 (1935) 9, p. 290.
45. L.J. Jordaan, 'Iwan lacht', *De Groene Amsterdammer*, 14 september 1935, p. 11.
46. L.J. Jordaan, 'De sprong in het onbegrensde', *De Groene Amsterdammer*, 4 mei 1935, p. 8.
47. L.J. Jordaan, 'De Factor X', *De Groene Amsterdammer*, 13 juli 1935, p. 6.
48. L.J. Jordaan, 'Een Verrassing!', *De Groene Amsterdammer*, 24 april 1934.
49. L.J. Jordaan, 'Nieuwe koers', *De Groene Amsterdammer*, 3 maart 1934.
50. L.J. Jordaan, 'Een persoonlijkheid', *De Groene Amsterdammer*, 2 juni 1934, p. 11.
51. (J. Huijts) in: *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 4 juni 1933.
52. Leo Ott, 'Lof van den Kitsch', *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 20 mei 1933.
53. Jordaan, *op.cit.* (noot 43).
54. L.J. Jordaan, 'Een maiden-speech en een geloofsbekentenis van onzen nieuwen medewerker', geciteerd in: Theo Hoyer, 'Troonredes. De avantgarde op sloffen', *Filmfront*, 3 (1936) 5, p. 2.
55. Ibidem.
56. Red., 'Harakiri onvermijdelijk!', *Filmliga*, 8 (1935) 11/12, pp. 321-323.
57. Francis Musgrave, 'Quo vadis?', *Filmliga*, 8 (1935) 11/12, p. 325.
58. Arntzenius, 'Ruttmann's nieuwe klankfilm in Rembrandt', *De Telegraaf*, 15 februari 1930.
59. Close-Up, 'Wij vertrekken. Het front groeit aan', *Filmfront*, 1 (1933) 1, p. 2.
60. Bernard Verhoeven, 'Die voor ons denkt en fantaseert', *Filmfront*, 1 (1933) 1, p. 4.
61. Hans Richter, 'Film gisteren heden morgen. Bijdrage tot de aesthetiek van de film', *Filmliga*, 8 (1935) 7/8, pp. 94-255.
62. Hoyer, *op.cit.* (noot 51).
63. D.C. van de Poel, 'Defaitisme?', *De Groene Amsterdammer*, 23 mei 1935.
64. A. van Domburg, *Levende Schaduwen. Aanteekeningen over film*, Utrecht 1936, pp. 63-64.
65. Ibid., p. 44.
66. Dbg., 'De taak van de film', *De Tijd*, 2 april 1933.
67. Herluf van Merlet, 'Ontwakende Jeugd. Een film van Carl Froehlich', *Filmfront*, 1 (1933) 5, p. 8.
68. C.B. (Charles Boost), 'Einmal eine grosse Dame sein', *Filmfront*, 1 (1934) 12/13, p. 28.
69. A. van Domburg, *op.cit.* (noot 64), p. 45.
70. Ibid., p. 81.
71. F. Morlion, 'Godsdienstige film?', *Dietsche Warande en Belfort*, 34 (1934) 6, pp. 428-444. citaat: p. 440.
72. 'Het Communiqué van den bioscoopbond en het antwoord der katholieke bladen', *Filmfront*, 2 (1935) 4, p. 113.
73. Zie over de jonge katholieken en hun filmproductie: Bert Hogenkamp, *op.cit.* (noot 13), pp. 67-80.
74. Jan Hin, 'Een vakman over filmkunst. Aanteekeningen van Jan Hin', *Filmfront*, 1 (1934) 12/13, p. 3.
75. A.J.D. van Oosten, 'Film. Drie liederen over Lenin', *De Gemeenschap*, 11 (1931), p. 371.
76. Herluf van Merlet, 'De Film I', *Roeping*, 9 (1930) 1, p. 34.
77. Hogenkamp, *op.cit.* (noot 13), p. 73.
78. Hogenkamp, *op.cit.* (noot 13), p. 80.
79. A.J.D. van Oosten, 'De getemde draak', *De Gemeenschap*, (1934) I, p. 487.
80. Ad. S. (Sassen), 'Naar aanleiding van "Extase", regie Gustav machaty', *De Nieuwe Gemeenschap*, 1 (1934) 2, p. 103.
81. Ad. Sassen, 'Een Goebbels-film', *De Nieuwe Gemeenschap*, 2 (1935), p. 465.
82. A. van Domburg, 'Walter Ruttmann en zijn jongste film', *De Waag*, 1 (1937) 27, p. 244.
83. A. van Domburg, *Walter Ruttmann*, Enschede 1957.
84. A. van Domburg, 'Het leven van Emile Zola', *De Waag*, 2 (1938) 3, p. 66.

85. J.C.Bloem, 'Twee Italiaansche propagandafilms', *De Waag*, 2 (1938) 29, p. 655.
86. Pictorius, 'Ontaarde Kunst', *De Waag*, 2 (10 aug. 1939), pp. 526-527.
87. Marcel Linneman, 'Loet C. Barnstijn's Filmstad. Innovatief ondernemerschap en de opkomst van de Nederlandse geluidsfilmindustrie in de jaren dertig', *Jaarboek Mediageschiedenis*, 2 (1990), pp. 58-59.
88. Egbert Barten, 'Van gevierd avant-gardist tot paria. Leven en werk van Jan Teunissen 1898-1975', *Jaarboek Mediageschiedenis*, 3 (1991), p. 86.
89. H.Scholte, 'Met of zonder buitenlanders?', *Filmliga*, 8 (1935) 2, p. 33.
90. H.Scholte, 'Een Klasse Hooger', *Filmliga*, 8 (1935) 4, pp. 114-116.
91. Dittrich, 'De vakgenoten, de (vak)pers en de emigranten', *op.cit.* (noot 1), pp. 91-100.
92. J. Huizinga, *In de schaduwen van morgen. Een diagnose van het geestelijk lijden van onzen tijd*, Haarlem 1935, pp. 123-124.
93. L.J. Jordaan, 'Labberkoelte', *Filmliga*, 8 (1935) 3, p. 92.
94. H.G. Cannegieter, 'Marlène Diettrich', *De Socialistische Gids*, 16 (1931) 12, p. 888.
95. H.G. Cannegieter, 'Russische films', *De Socialistische Gids*, 16 (1931) 8/9, p. 616.
96. Thomas Hausmanning, *Kritik der Medien-ethischen Vernunft. Die ethische Diskussion über den Film in Deutschland im 20. Jahrhundert*, München 1993, p. 248.
97. Joseph Wulf, *Theater und Film im Dritten Reich. Eine Dokumentation*, Gütersloh 1964, p. 276, 274.
98. Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt 1963 (voor het eerst in Franse vertaling in 1936 verschenen), Martin Loiperdinger, *Rituale der Mobilmachung. Der Parteitagsfilm "Triumph des Willens" von Leni Riefenstahl*, Opladen 1987, pp. 15-29.
99. In het volgende heb ik vooral gebruik gemaakt van de Nederlandse vertaling van H.Hoeks: Walter Benjamin, *Het kunstwerk in de tijd van zijn mechanische reproduceerbaarheid*, Nijmegen 1985.
100. Loiperdinger, *op.cit.* (noot 98), p. 22.
101. Walter Benjamin, 'L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée', *Zeitschrift für Sozialforschung*, 5 (1936) 1.
102. Simon Koster, 'Simon Koster over Nazi-films', *Filmliga*, 6 (1933) 11, p. 306.
103. L.J.Jordaan, 'Een avant-gardist bekeerd?', *De Groene Amsterdammer*, 24 augustus 1935.

Conclusie.

1. P.H. van Gorkum, 'Verzuiling en Film', *Pacificatie en de Zuilen*, Meppel 1965, p. 171.
2. Ibidem, p. 187.
3. Thomas Elsaesser, "From sign to mind: a general introduction", in W. Buckland, *The Filmspectator. From Sign to Mind*, Amsterdam 1995, p. 16.
4. François Jost, 'De film als een (kunst)werk', *Versus*, (1992) 1, p. 37.
5. A. van Domburg, 'Een nieuw begin', *Filmfront. Tijdschrift voor filmcultuur in het kader van de Belgisch-Nederlandse samenwerking*, 1 (1948) 1, p. 3.
6. Jan Blokker, 'Bij de uitreiking van de Graadt van Roggenprijs', *Skoop*, 3 (1966) 8, p. 7.
7. Menno ter Braak, 'Naar een Concertgebouw voor de filmkunst? Ten afscheid', *Filmliga*, 5 (1932) 6, p. 90.

Geraadpleegde literatuur.

- Abel, Richard, *French Film Theory and Criticism 1907-1939, A History/Anthology*, Princeton 1988.
- , *The Ciné Goes to Town. French cinema 1896-1914*, Berkeley/Los Angeles/London 1994.
- Adang, Mark, "'Breng me in uw huis, laat me uw woonkamer zien en ik zal zeggen wie gij zijt!'", *Kunst en Kunstbedrijf in Nederland 1914-1940. Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, (1977) 28.
- Adrichem, Jan van, 'Wally Elenbaas', *Metropolis M*, (1994) 2.
- Allen, Robert C., Douglas Gomery, *Film history: theory and practice*, New York 1985.
- Allen, Robert C., 'Contra the Chaser Theory', *Wide Angle*, 3 (1979) 3, pp. 4-11.
- , 'Looking at 'Another look at the "Chaser Theory"', *Studies in Visual Communication*, 10 (1984) 4, pp. 45-50.
- Altenloh, Emilie, *Zur Soziologie des Kino: Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher*, Jena 1914.
- Anten, Hans, *Van Realisme naar zakelijkheid: prozaopvattingen tussen 1916 en 1932*, Utrecht 1982.
- Bächlin, Peter, *Der Film als Ware*, (diss.) Basel 1945. Nederlandse vertaling: *De economische geschiedenis van de film*, Nijmegen 1977.
- Arnheim, Rudolf, *Film als Kunst*, Berlin 1932.
- , *Film as art*, London 1983.
- Bakker, Boudewijn en Huigen Leeftang, *Nederland naar 't leven. Landschapsprenten uit de Gouden Eeuw*, tent.cat. Museum het Rembrandthuis Amsterdam, Zwolle 1993.
- Barten, Egbert, *Schrijven voor de prullemand. De geschiedenis van de filmkritiek in Nederland*, Doctoraalscriptie Geschiedenis Vrije Universiteit 1987.
- , 'Pers en Commerce', *Skrien*, (1988) 163, pp. 52-55. Commentaar Karel Dibbets, *Skrien*, (1988) 165, p. 5.
- , 'Van gevierd avant-gardist tot paria. Leven en werk van Jan Teunissen 1898-1975', *Jaarboek Mediageschiedenis*, 3 (1991), pp. 73-103.
- Baudry, Jean-Louis, 'Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus' in: Philip Rosen (ed.), *Narrative, Apparatus, Ideology*, New York 1986, pp. 286-298.
- , 'The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in the Cinema' in: Philip Rosen (ed.), *Narrative, Apparatus, Ideology*, New York 1986, pp. 299-318.
- Bavinck, *De Protestante kijk op film*, Doctoraalscriptie Geschiedenis Vrije Universiteit 1991.
- Becker, Howard S., *Artworlds*, Berkeley 1982.
- Bel, Jacqueline, *Nederlandse Literatuur in het Fin de siècle. Een receptie-historisch overzicht van het proza tussen 1885 en 1900*, Amsterdam 1993.
- Benjamin, Walter, 'L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée', *Zeitschrift für Sozialforschung*, 5 (1936) 1.
- , 'Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit', in: *Gesammelte Schriften*, I, 2, pp. 431-470. In Nederlandse vertaling van H. Hoeks: *Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid*, Nijmegen 1985.
- Berg, Hetty en Joost Groeneboer (red.), *Dat is de kleine man...: 100 jaar Joden in het Amsterdamse amusement 1840-1940*, tent.cat. Joods Historisch Museum Amsterdam, Zwolle 1995.
- Berlin Moskau 1900-1950*, tent. cat. Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur im Martin-Gropius-Bau/Staatliches Puschkin-Museum für Bildende Künste, Berlin/Moskau 1995/1996.
- Bertina, Bob, 'Filmkritiek in Nederland na de Tweede Wereldoorlog', Lezing bij Studium Generale Rijksuniversiteit Utrecht in maart 1988, gepubliceerd in: *Versus*, (1988) 2, pp. 141-152.
- Beurden, R.v., *Saturday night at the movies. Amsterdamse bioscopen van A tot Z*, (deel 1), Oss 1997.

- Beusekom, Ansjé van, 'Film als kunst? Opvattingen over film en filmkunst in Nederland 1918-1927', *Jaarboek Mediageschiedenis*, 1 (1989), pp. 73-97.
- , 'Bioscoopamusement als oorzaak van het succes van de Nederlandsche Filmliga', *Kunstlicht*, 11 (1990) 2/3, pp. 9-13.
- , 'Louis Hartlooper (1864-1922). Explicateur te Utrecht', *Jaarboek Mediageschiedenis*, 6 (1995), pp. 182-194.
- , 'The Rise and Fall of the Lecturer as Entertainer in the Netherlands. Exhibition-Practices in Transition Related to Local Circumstances', *Iris*, (1996) 22, pp. 131-144.
- , 'Dubbele salto tussen De Nieuwe Prikkel en De Jantjes. Het gebruik van film in de revue in Nederland tussen 1899 en 1934', *Jaarboek Mediageschiedenis*, 8 (1997), pp. 179-200.
- , 'Cinema Militans. Spectators and Authors in the Writings on Film of Theo van Doesburg and Menno ter Braak', *Prima dell' autore/Before the author*, Udine 1997, pp. 233-242.
- Birett, Herbert, *Das Filmangebot in Deutschland 1895-1911*, München 1991.
- Bionda, Richard en Carel Blotkamp, *Schilders van Tachtig*, tent.cat. Rijksmuseum Vincent van Gogh Amsterdam, Zwolle 1989.
- Bischoff, Ruud, *Hollywood in Holland: de geschiedenis van de Filmfabriek Hollandia 1912-1923*, Amsterdam 1988.
- Blokker, Jan, 'Bij de uitreiking van de Graadt van Roggenprijs', *Skoop*, 3 (1966) 8.
- Blom, Ivo, Michel Hommel e.a., *Hartstocht en Heldendom, de vroege Italiaanse speelfilm*, Amsterdam 1988.
- Blom, Ivo, and Ine van Dooren, 'Ladies and Gentlemen, Hats off, Please! Dutch Film Lecturing and the case of Cor Schuring', *Iris*, (1996) 22, pp. 81-102.
- Blom, Ivo, 'La vita cinematografica. Jean Desmet en de distributie en vertoning van de Italiaanse zwijgende film in Nederland', *Jaarboek Mediageschiedenis*, 5 (1993), pp. 39-65.
- , 'De eerste filmgigant in Nederland', *Jaarboek Mediageschiedenis*, 8 (1997), pp. 129-152.
- Blom, J.C.H., *De muiterij op de Zeven Provinciën: reacties en gevolgen in Nederland*, Bussum 1975.
- Blotkamp, Carel, e.a., *Kunstenaren der Idee: symbolistische tendenzen in Nederland*, tent.cat. Haags Gemeentemuseum, s'Gravenhage 1978.
- Blotkamp, Carel e.a., *De beginjaren van De Stijl 1917-1922*, Utrecht 1982.
- Blotkamp, Carel (red.), *De vervolgjaren van De Stijl*, Amsterdam/Antwerpen 1996.
- Blotkamp, Carel, *Mondriaan. Destructie als kunst*, Zwolle 1994.
- , 'Liebe Tilit. Brieven van El lissitzky en kurt Schwitters aan Til Brugman, 1923-1926', *Jong Holland*, 13 (1997) 1, 4, pp. 32-46, 27-47.
- Blotkamp, Hoos, Nico Brederoo e.a., *Film en beeldende kunst 1900-1930*, tent. cat. Centraal Museum Utrecht 1979.
- Boer, D. de, e.a., *Nederland rond 1900*, Bussum 1972.
- Bogman, Jef, *De stad als tekst. Over de compositie van Paul van Ostaijens Bezette Stad*, Rotterdam 1991.
- Boost, Charles, "...de goede films komen er toch" (Met een voorwoord van A. van Domburg), Baarn 1947
- , *Uitkijken*, Amsterdam 1967.
- , *Van Cinéclub tot filmhuis. Tien jaren die de filmindustrie deden wankelen*, Amsterdam 1979.
- Bordewijk, Cobi en Jaap Moes, *Van bioscoopkwaad tot cultuurgoed. Honderd jaar film in Leiden*, Utrecht 1995.
- Bordwell, David, *Making Meaning. Interference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Cambridge 1989.
- , *French Impressionist Cinema: Film Culture, Film Theory and Film Style*, New York 1980.
- Bordwell, David, Janet Staiger and Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*, London 1985.
- Bottomore, Stephen, *I want to see this Annie Mattygraph. A Cartoon History of the Coming of the Movies*, Pordenone 1995.
- Bourdieu, Pierre, *La Distinction, Critique sociale du jugement*, Paris 1979. In Engelse

- vertaling: *Distinction*, Cambridge 1985.
- , *Opstellen over smaak, habitus en veldbegrip gekozen door Dick Pels*, Amsterdam 1989.
- Bowser, Eileen, *The Transformation of Cinema 1907-1915*, New York 1990.
- Braak, Menno ter, en Eddy du Perron, *Briefwisseling, 1930-1940*, Amsterdam 1965.
- Braak, Menno ter, *Cinema Militans*, Utrecht 1929. Ongewijzigde herdruk: Utrecht 1980.
- , *Absolute film*, Rotterdam 1931.
- , *De Propria Curesartikelen, 1923-1925*, 's Gravenhage 1978.
- , *Demasqué der schoonheid*, Utrecht 1932.
- Brederoo, Nico, 'De avant-gardefilm en documentaire' in: Katinka Dittrich (ed.), *Berlijn-Amsterdam 1920-1940: wisselwerkingen*, Amsterdam 1982, pp. 224-236.
- , 'De avant-garde rond Joris Ivens', *Leids Kunsthistorisch Jaarboek*, 7 (1990) pp. 37-52.
- , 'De filmtheorie van Menno ter Braak', *Bzzlletin*, (1978) 54, pp. 32-39.
- , 'De invloed van de Filmliga', *Geschiedenis van de Nederlandse film en bioscoop tot 1940*, Weesp, 1986, pp. 183-224.
- Briels, Adriaan, *De intocht van de Levende Photographie in Amsterdam*, Amsterdam 1971.
- , *Komst en plaats van de Levende Photographie op de kermis: een filmhistorische verkenning*, Assen 1973.
- Broers, Paul, *Het Nederlandse bioscoopgebouw 1912-1922*, Doctoraalscriptie Kunstgeschiedenis Vrije Universiteit, Amsterdam 1989.
- Bruls, Emile en Ed Kerkman, 'Beeld, spraak en schrift. Ondertiteling van films en televisieprogramma's in Nederland', *Jaarboek Mediageschiedenis*, 1 (1989), pp. 165-182.
- Bulgakowa, Oksana, *Sergej Eisenstein - drei Utopien. Architekturentwürfe zur Filmtheorie*, Berlin 1996.
- Bulgakowa, (hrsg), *Die ungewöhnlichen Abenteuer des Dr. Mabuse im Lande der Bolschewiki*, Berlin 1995.
- Bulhof, Francis, 'Van Tien geboden tot de Tien dagen. Menno ter Braak en i10' in: Toke van Helmond (red.), *i10. Sporen van de Avant-garde*, Heerlen 1994, pp. 135-139.
- Bulhof, Ilse, *Freud in Nederland. De interpretatie en invloed van zijn ideeën*, Baarn 1983.
- Burch, Noël, 'Charles Baudelaire versus Doctor Frankenstein', *After Image*, (Spring 1981) 8/9.
- , *Life to those shadows*, London 1990.
- Burg, Jos van der, en J.H.J van den Heuvel, *Film en overheidsbeleid: van censuur naar zelfregulering*, s'Gravenhage 1991.
- Burg, Jos van der, *De Centrale Commissie voor de Filmkeuring en de Russische film, 1928-1940*, Doctoraalscriptie Geschiedenis, Rijksuniversiteit Leiden, Leiden 1986.
- Caroll, Noël, *Philosophical problems of classical filmtheory*, Princeton 1988.
- Charney, Leo, Vanessa R. Schwartz, *Cinema and the Invention of Modern Life*, Los Angeles/London 1995.
- Cherchi Usai, Paolo, (ed.), *Lo schermo incantato/ A trip to the Movies. Georges Méliès, Filmmaker and Magician (1861-1938)*, Rochester NY/Pordenone 1991.
- Chochlowa, Jekaterina, 'Meschrabpom Zwischen Kunst und Politik', in: *Berlin-Moskau 1900-1950*, Berlin/Moskau 1995, pp. 193-197.
- Collem, Simon van, *Uit de oude draaidoos*, Amsterdam 1959.
- Convents, Guido, 'Het geheim van Charles Schram. België en de Nederlandse filmexploitatie 1896-1900', *Jaarboek Mediageschiedenis*, 8 (1997), pp. 73-89.
- , 'Motion picture exhibitors on Belgian fairgrounds. Unknown aspects of travelling exhibition in a European country, 1896-1914', *Film History*, 6 (1994), pp. 239-249.
- Cosandey, *Réception du cinéma en Suisse 1894-1921. Bibliographie de travail*, (niet gepubliceerd).
- Cosandey, Roland, et François Albera (eds.), *Cinéma sans frontières 1896-1918/Images Across Borders. Aspects de l'internationalité dans le cinéma mondial: représentations, marchés, influences et réception/ Internationality in World Cinema: Representations, Markets, Influences and Reception*, Lausanne/Québec 1995.
- Cosandey, Roland, André Gaudreault, Tom Gunning (eds.), *Une invention du diable? Cinéma des premiers temps et religion*, Lausanne 1992.
- Crafton, Donald, *Emile Cohl, caricature, and film*, Princeton 1988.

- Curtis, Scott, 'The taste of a nation: Training the senses and sensibility of cinema audiences in Imperial Germany', *Film History*, 6 (1994), pp. 445-469.
- Cuypers, P.M.H., "'Met ernstig voorbehoud", aspecten van de nakeuring door de Katholieke Film Centrale', *Jaarboek van het Katholiek Documentatie Centrum 1972*, Nijmegen 1973.
- Dada. Eine internationale bewegung 1916-1925*, tent. cat. Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung/Sprengel Museum /Kunsthhaus,München/Hannover/Zürich 1993/1994.
- Dibbets, Karel, en Bert Hogenkamp (eds.), *Film and the First World War*, Amsterdam 1995.
- Dibbets, Karel, en Frank van der Maden (red.), *Geschiedenis van de Nederlandse film en bioscoop tot 1940*, Weesp/Antwerpen 1986 (2e, gewijzigde druk).
- Dibbets, Karel, *Sprekende films. De komst van de geluidsfilm in Nederland 1928-1933*, Amsterdam 1993.
- Diederichs, Helmut H., *Anfänge deutscher Filmkritik*, Stuttgart 1986.
- Dittrich, Kathinka, *Achter het doek: Duitse emigranten in de Nederlandse speelfilm in de jaren dertig*, Houten 1987.
- ,(red.), *Berlijn-Amsterdam 1920-1940: wisselwerkingen*, Amsterdam 1982.
- Domburg, A. van, *Levende Schaduwen. Aanteekeningen over film*, Utrecht 1936.
- , *Walter Ruttmann*, Enschede 1957.
- Donaldson, Geoffrey, 'De eerste Nederlandse speelfilms en de gebroeders Mullens', *Skrien*, (1972) 28, pp. 11-13.
- , 'Film in Rotterdam, de eerste jaren', *Skrien*, (1980) 98.
- , 'Wie is wie in de Nederlandse film tot 1930', (biografische serie) in: *Skrien*, vanaf nr. 119/120-162 (1982-1988).
- , *Of Joy and Sorrow. A Filmography of Dutch Silent Fiction*, Amsterdam 1997.
- Doppenberg, Eleanore, *Er draait toch wel een Russische film vanavond? Enkele kanttekeningen bij de populariteit van Russische films in de jaren twintig* (ongepubliceerd stageverslag Film- en Televisiewetenschap Universiteit van Amsterdam 1995).
- Drukker, W., en G. Donaldson, 'Puntjes op de kermis. geprolongerd: Carmine Riozzi', *Skrien*, (1980) 94, pp. 42-45.
- Drukker, J. W., 'Op de kermis', *Skrien*, (1979) 90, pp. 18-23 en 91, pp. 26-33
- Duyn, Gerard van, *Psychologische beschouwingen over film en bioscoopbezoeker*, (brochure in de reeks Levensvragen XII, deel 7) Baarn 1926.
- Duynhoven, Martin van, Interview met: 'De Uitkrant in concert', *Uitkrant*, 31 (1996) 1, p. 3.
- Elsaesser, Thomas (ed. with Michael Wedel), *Second Life: German Cinema's First Decades*, Amsterdam 1996.
- Elsaesser, Thomas, (ed. with Adam Barker), *Early cinema: space - frame - narrative*, London 1990.
- Elsaesser, Thomas, 'National subjects, international style: navigating early German cinema', *Prima di Caligari, Cinema Tedesco 1895-1920/Before Caligari, German Cinema 1895-1920*, Pordenone 1990, pp. 338-355.
- , "From sign to mind: a general introduction", in: W. Buckland (ed.), *The Filmspectator. From Sign to Mind*, Amsterdam 1995.
- Filmliga 1927-1931* (reprint met een inleiding van Jan Heijs), Nijmegen 1982.
- Fransen, Ad, 'De eerste Nederlandse filmbladen en de rol van Pier Westerbaan', *Jaarboek Film 1984*, Bussum 1984.
- Gaudreault, André, 'Showing and Telling: Image and Word in Early Cinema', in: Thomas Elsaesser (ed.), *Early Cinema. Space - Frame - Narrative*, London 1990, pp. 274-285.
- Gaudreault, André, 'Film, Narrative, Narration. The cinema of the Lumière Brothers', in: Elsaesser, *Early cinema*, London 1990. pp. 68-75.
- Gelder, Henk van, *Abraham Tuschinski*, Amsterdam 1996.
- Gildemeijer, Johan, *Koningin Kino: wetenswaardigheden op kinematografisch gebied en biografieën der voornaamste kino-artisten: met vele illustraties en portretten*, Amsterdam 1914.

- Goedkoop, Hans, *Geluk. Het leven van Herman Heijermans*, Amsterdam/Antwerpen 1996.
- Gombrich, E.H., *Ideals and Idols. Essays on values in history and in art*, Oxford 1979.
- Gomery, Douglas, *Shared Pleasures. A History of Movie Presentation in the United States*, Madison 1992.
- Gooyer, A.C. de, (ed.), *Het beeld der vad' ren. Een documentaire over het leven van het protestants-christelijk volksdeel in de twintiger en dertiger jaren*, Utrecht 1964.
- Gorkum, P.H. van, *Pacificatie en de Zuilen*, Meppel 1965.
- Graaf, *Bijbelsche Opvoeding*, Hoenderloo 1925.
- Graaf, A. de, *Feest en Strijd. Uit de geschriften van Mr. A. de Graaf 1867-17 mei 1937*, Amsterdam 1937.
- ,*Het Bioscoopvraagstuk*, Utrecht 1919.
- Grasveld, Fons, *Mannus Franken, mens en kunstenaar. Een rapport*, Amsterdam 1976.
- Groeneboer, Joost, 'Hugo de Groot (1897-1986). Een muzikaal leven in de film', *Jaarboek Mediageschiedenis*, 6 (1995), pp. 144-164.
- , 'Het orkest van Cinema Royal', *Versus*, (1988) 2, pp. 73-96.
- Grottle Strebel, Elizabeth, 'Imperialist Iconography of Anglo-Boer War Film Footage', in: John L. Fell (ed.), *Film Before Griffith*, Berkeley/Los Angeles/London 1983, pp. 264-271.
- Gunning, Tom, 'The Cinema of Attraction: Early Film its Spectator and the Avant-Garde', *Wide Angle*, 8 (1986) 3/4, pp. 63-70. Herdrukt in: Elsaesser, *Early cinema*, pp. 56-63.
- Güttinger, Fritz, (hrgs.), *Kein Tag ohne Kino. Schriftsteller über den Stummfilm*, Frankfurt am Main 1984.
- ,*Kein Tag ohne Kino. Schriftsteller über den Stummfilm*, Frankfurt 1984.
- Haas, Johan de, *Schoolbioscoop en Filmkeuring. Ongeschied voor kinderen! De pedagogische bemoeienis met de film en de bioscoop in de jaren 1910-1928*, Doctoraalscriptie Universiteit van Amsterdam 1986.
- Häfker, Herman, *Kino und Kunst*, München 1913.
- Hake, Sabine, *The Cinema's Third Machine. Writing on film in Germany 1907-1933*, Lincoln/London 1993.
- Hansen, Miriam, *Babel & Babylon. Spectatorship in American Silent Film*, Cambridge/London 1991.
- Hanssen, Léon, 'Menno ter Braak (1902-1940). Voorvechter van de kunstfilm', *Jaarboek Mediageschiedenis*, 6 (1995), pp. 30-41.
- Hausmanning, Thomas, *Kritik der Medien-ethischen Vernunft. Die ethische Diskussion über den Film in Deutschland im 20. Jahrhundert*, München 1993.
- Heijermans, Herman, *Toneelwerken II*, Amsterdam 1965.
- Heller, Heinz B., *Literarische Intelligenz und Film. Zu Veränderungen der ästhetischen Theorie und Praxis unter dem Eindruck des Films 1910-1930 in Deutschland*, Tübingen 1984.
- Hermans, H., *Erger dan 'Het papieren gevaar'*, Rotterdam 1912.
- Hertogs, Daan en Nico de Klerk (eds.), *Non-Fiction from the Teens*, Amsterdam 1995.
- , 'Disorderly order'. *Colours in silent film*, Amsterdam 1996.
- , *Uncharted Territory. Essays on early nonfiction film*, Amsterdam 1997.
- Hes, J.A., *In de ban van het beeld: een filmsociologisch-godsdiensociologische verkenning*, Assen 1972.
- 'Het leven van Emile Reynaud', *NFM Themareeks*, (1993) 21.
- Hogekamp, Bert en Peter Mol, *Van beeld tot beeld: de films en televisieuitzendingen van de CPN, 1928-1986*, Amsterdam 1993.
- Hogekamp, Bert, *De Nederlandse documentaire film, 1920-1940*, Amsterdam 1988.
- , 'De Russen komen! Poedowkin, Eisenstein en Wertow in Nederland', *Skrien*, (1985) 144, pp. 46-49.
- , 'De boycot van Duitse films in 1933. Ideologie, cultuur of koopwaar?', *GBG-Nieuws*, (1994) 29, pp. 22-35.
- '"De onderwijsfilm is geen Duitse uitvinding"', A.A.Schoevers, Ph.A. Kohnstamm

- en de Nederlandsche Onderwijsfilm, 1941-1949', *Jaarboek Stichting Film en Wetenschap* 1996, Amsterdam 1997, pp. 56-75.
- , 'Joris Ivens en het VVVC-journaal', *Skrien*, (1977) 64, pp. 23-25.
- , 'Film als agitprop, arbeidersfilmgroepen en smalfilm', *Skrien*, (1977) 64, pp. 27-28.
- , 'Het Nederlandsch Centraal Filmarchief', *Skrien*, (1984) 137, pp. 60-61.
- Hommel, Michel, 'Al meer dan zestig jaar te wapen. Enkele historiografische en theoretische overpeinzingen bij de geschiedenis van de Nederlandsche Filmliga', *Jaarboek Mediageschiedenis* 5 (1993), pp. 103-130.
- Houten, Theodore van, *Silent Cinema Music in the Netherlands*, Buren 1992.
- Huizinga, A., *Nederlandse zegswijzen*, Amsterdam 1965.
- Huizinga, Joh., *Amerika levend en denkend*, Haarlem z.j. (1926).
- , *Amerika Dagboek 14 april-19 juni 1926*, bezorgd door Anton van der Lem, Amsterdam/Antwerpen 1993.
- , *Mensch en menigte in Amerika. Vier essays over moderne beschavingsgeschiedenis*, Haarlem 1918.
- , *In de schaduwen van morgen. Een diagnose van het geestelijk lijden van onzen tijd*, Haarlem 1935.
- John, Eckard, 'Vexierbild "Politische Musik"' in: *Berlin-Moskau 1900-1950*, Berlin/Moskau 1995.
- Jordaan, L.J., *Vijftig jaar bioscoopfauteuil*, Amsterdam 1958.
- Jost, François, 'De film als een (kunst)werk', *Versus* (1992) 1, pp. 21-39.
- Kaes, Anton (hrsg.), *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929*, München/Tübingen 1978.
- Kam, Rob de, "Van een geestelijke aardappel", *Het ontstaan en de ontwikkeling van de film-vertoning en de reacties daarop in de stad Groningen*, Groningen 1982.
- Kermabon, Jacques, (ed.), *Pathé premier empire du cinéma*, tent.cat. Centre Georges Pompidou, Paris 1994.
- Keyser, Marja, *Komt dat Zien! De Amsterdamse Kermis in de negentiende eeuw*, Amsterdam/Rotterdam 1976.
- Kiss, Gábor, *Grundzüge und Entwicklung der Luhmannschen Systemtheorie*, Stuttgart 1990.
- Klomp, Henk A., *De relativiteitstheorie in Nederland. Breekijzer voor democratisering in het interbellum*, Utrecht 1997.
- Kloppers, Piet, *In het toverrijk der film*, Amsterdam 1932.
- Knappen, Ben, *De lange weg naar Moskou. De Nederlandse relatie tot de Sovjet-Unie, 1917-1942*, Amsterdam 1985.
- Koerber, Martin, 'Filmfabrikant Oskar Messter-Stationen einer Karriere', in: *Oskar Messter: Filmpionier der Kaiserzeit*, tent.cat. Filmmuseen Potsdam/Deutschen Museum München/ Museum Wiesbaden, 1994/1995.
- Kresse, Helmut, *Pantzerkreuzer Potemkin. Siegeslauf eines Films*, Berlin DDR 1979.
- Krijn, Dries, *Bonte pracht vederdracht, geschiedenis van de revue in Nederland*, Zutphen 1980.
- Kroes, Rob, 'Between rejection and reception: Hollywood in Holland', *Hollywood in Europe. Experiences of a Cultural Hegemony*, Amsterdam 1994.
- Kuenzli, Rudolf, (ed.), *Dada and Surrealist Film*, New York 1987.
- Kuiper, Gert Jan, *De goede zeden van de Nederlandse Filmkeuring: de rol van de verzuiling binnen de Nederlandse filmkeuring voor de Tweede Wereldoorlog*, Doctoraalscriptie Geschiedenis, Erasmus Universiteit, Rotterdam 1988.
- Kuyper, A., *Publiek Vermaak. Verzameling asterisken en artikelen*, Amsterdam z.j.
- Lichtveld, Lou, *De geluidsfilm*, Rotterdam 1933.
- Linneman, Marcel, 'Loet C. Barnstijn's Filmstad. Innovatief ondernemerschap en de opkomst van de Nederlandse geluidsfilmindustrie in de jaren dertig', *Jaarboek Mediageschiedenis*, 2 (1990).
- Loiperdinger, Martin, *Rituale der Mobilmachung. Der Parteitagfilm "Triumph des Willens" von Leni Riefenstahl*, Opladen 1987.
- '1896 The arrival in Germany of the Cinématographe Lumière', in: Paolo Cherchi Usai en Lorenzo Codelli (eds.), *Before Caligari. German Cinema, 1895-1920/ Prima di*

- Caligari. *Cinema tedesco, 1895-1920*, Pordenone 1990.
- ,'Kino der Kaiserfilm', in: Lisa Kosok/Mathilde Jamin (Hrsg.), *Viel Vergnügen. Öffentliche Lustbarkeiten im Ruhrgebiet der Jahrhundertwende*, Essen 1992.
- ,'Lumières Anknunft des Zugs. Grundungsmythos eines neuen Mediums', *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films*, 5 (1996), pp. 37-70.
- Luhmann, Niklas, *Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt am Main 1985.
- Maden, 'De komst van de film', in: Dobbets en Van der Maden, *Geschiedenis van de Nederlandse film en bioscoop tot 1940*.
- , *Mobiele filmexploitatie in Nederland 1895-1913, voorzover het mogelijk is deze te beschrijven en te analyseren aan de hand van de ontwikkelingen in Nijmegen*, Doctoraalscriptie Katholieke Universiteit Nijmegen 1981.
- , *Welte Komt!*, Arnhem 1989.
- , 'Bioscopen in Nijmegen 1895-1920', *Skrien*, (1980) 95, pp. 30-34.
- Mak, Geert, *Een kleine geschiedenis van Amsterdam*, Amsterdam 1994.
- Méliès, Georges, 'Les vues cinématographiques', *Annuaire Général et International de la Photographie*, Paris 1907. Nederlandse vertaling: 'De cinematografische opname' in: *Kunst en Vliegwerk, NFM-Themareeks*, (1993) 17.
- Meulmeester, L., *Van Kinematograaf tot Cinema Luxor. Film en bioscoop in Oosterhout van 1898 tot en met 1930*, Doctoraalscriptie Theaterwetenschap, Universiteit van Amsterdam, Amsterdam 1992.
- Moholy-Nagy, L., *Malerei, Photographie, Film*, München 1925 (2e druk).
- Mulder, Hans, *Kunst in crisis en bezetting. Een onderzoek naar de houding van Nederlandse kunstenaars in de periode 1930-1945*, Utrecht/Antwerpen 1978.
- Müller, Corinna, *Frühe deutsche Kinematographie: Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen 1907-1912*, Stuttgart/Weimar 1994.
- Musser, Charles, 'The Nickelodeon Era Begins: Establishing the Framework for Hollywood's Mode of Representation', in: Elsaesser, *Early Cinema*, pp. 256-273.
- , *The Emergence of Cinema: the American screen to 1907*, New York 1990.
- , 'The Eden musee in 1898: The Exhibitor as Creator', *Film and History*, (dec. 1981), pp. 73-83.
- , 'Another look at the "Chaser Period"', *Studies in Visual Communication*, 10 (1984) 4, pp. 24-44, 51-52.
- , *Before the Nickelodeon. Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*, Berkeley/Los Angeles/Oxford 1991.
- , *Edison Motion Pictures, 1890-1900. An Annotated Filmography*, Pordenone 1997.
- Nieuwbarn, M.C., *Het dreigend gevaar*, Amsterdam 1912.
- Nieuwstadt, Michel van, *De verschrikkingen van het denken. Over Menno ter Braak*, Groningen 1997.
- Nijboer, Harm, en Asing Walthaus, *George Christiaan Sliker (1861-1945): de eerste bioscoopondernemer in Nederland*, Leeuwarden 1995.
- Nöggerath, F.A., *Ons Bioscopisch bedrijf voorheen en thans*, Amsterdam 1911.
- Oosterlee, P., *Jonge-Oudemannetjes* in: J.E. Schröder (red.), *Bibliotheek voor Bijbelsche Opvoedkunde*, 2 (1917).
- Oversteegen, J.J., *Vorm en Vent*, Amsterdam 1968.
- Popper, K.R., *The Poverty of Historicism*, London 1957.
- Pinthus, Kurt, (hrsg) *Das Kinobuch*, Zürich 1913.
- Programma's en Recentiën van 10 oct. 1916-15 nov. 1923 (Flora en Bioscoop-Theater Nöggerath)*, Collectie Rob du Mée Amsterdam.
- Ras, Lennert, *Menno ter Braak. Van belijdend film-estheticus tot bestrijder van de 'poésie pure van het beeldvlak*, Doctoraalscriptie Nederlands Vrije Universiteit Amsterdam 1996.
- Recensies enz. betreffende de Voorstellingen in Variété Flora*, knipsel-plakboek van 16 november 1909 tot 1 oktober 1910. Collectie Rob du Mée, Amsterdam.
- Reijnhoudt, Bram, 'De Rolprent. Het eerste Nederlandse filmblad en de strijd tegen het moralisme', *Skoop*, 20 (1984) 1/2, pp. 52-56.
- Rijken, Hillegien, *Filmgeschiedenis van Hoorn. Beschrijving van de ontwikkeling die de film-*

vertoning in Hoorn doormaakte in de periode 1897-1917, Doctoraalscriptie Theater- film- en televisiewetenschap, Rijksuniversiteit Utrecht 1995.

Roek, Anton, *Filmcensuur in Nederland. Achtergronden, meningen en beleid van de centrale Commissie voor de filmkeuring: 1928-1940 en 1945-1977*, Doctoraalscriptie Geschiedenis Universiteit van Amsterdam? 198.??

Roos, Elisabeth de, *Fransche filmkunst*, Rotterdam 1931.

--, *Het Essayistisch Werk van Jacques Rivière*, Amsterdam 1931.

Rosman, L.A.S., *Kinematografie*, Amsterdam 1911.

Rossell, Deac, 'A Chronology of Cinema 1889-1896', *Film History*, 7 (1995) 2.

Sargeant, Amy, *Pudovkin and Pavlov's Dog*, (diss.) Bristol University 1997.

Scholte, Henrik, *Nederlandsche Filmkunst*, Rotterdam 1933.

Schoots, Hans, *Gevaarlijk leven. Een biografie van Joris Ivens*, Amsterdam 1995.

Schweigert, Rudolf, 'Der Film in der Weimarer Republik', in: *Weimarer Republik*, Berlin/Hamburg 1977, pp. 438-516.

Sehsucht. Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts, tent.cat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 1993.

Singer, Ben, 'Manhattan Nickelodeons: New Data on Audiences and Exhibitors', *Cinema Journal*, 34 (1995) 3. pp. 5-35.

Sklar, Robert, *Film. An international history of the medium*, New York 1993.

Slot, *Een vloek en een zegen. De katholieken en film in Nederland 1912-1942*, Doctoraalscriptie Geschiedenis Universiteit van Amsterdam 1989.

--, 'Janus van Domburg (1895-1983) Filmpaus in Nederland', *Jaarboek Mediageschiedenis* 6, Amsterdam 1995.

--, 'Een vloek en een zegen: de katholieken en film in Nederland tot 1940', *Kunst en kunstbeleid in Nederland* 5 (1991), pp. 216-246.

--, 'De katholieken en film in Nederland. Pogingen tot vorming van een katholieke filmzuil', *Jaarboek KDC*, 1991.

Smeelen, J.W., *De schoolbioscoop onmisbaar??*, nr.2 in Fr.Sig. Rombouts (red.), *Opvoedkundige brochuren reeks*, Tilburg/Antwerpen z.j.(1922).

--, *De schoolbioscoop en de ethische zijde van het bioscoopvraagstuk*, nr.3 in Fr.Sig. Rombouts (red.), *Opvoedkundige brochuren reeks*, Tilburg/Antwerpen z.j.(1922).

Spengler, Oswald, *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, 2. Band, München 1923.

Stábla, Zdenek, 'The First Cinema Shows in the Czech Lands', *Film History*, 3 (1989), pp. 203-221.

Staiger, Janet, *Interpreting Films. Studies in the Historical Reception of American Cinema*, Princeton 1992.

Stationen der Moderne im Film II, Berlin 1989.

Staveren, David van, *De bioscoop en het onderwijs*, Leiden 1919.

Steen, John, 'Realistische tendensen in de Nederlandse schilderkunst, 1915-1930', *Berlijn - Amsterdam 1920-1940 Wisselwerkingen*, Amsterdam 1982.

Stokvis, Simon B., *Het Amsterdamsche schoolkind en de bioscoop*, Amsterdam 1913.

Straaten, Evert van, *Theo van Doesburg 1883-1931 'een documentaire op basis van materiaal uit de schenking van Moorsel'*, s'Gravenhage 1983.

Sudendorf, Werner (ed.), 'Der Stummfilmusiker Edmund Meisel', *Kinomatograph*, (1984) 1, Frankfurt.

Tempel, Mark van den, "'En ik zie duizendmaal vergroot..." De Nederlandsche Biograaf- en Mutoscope Maatschappij en de films uit DE NIEUWE PRIKKEL REVUE', *Jaarboek Mediageschiedenis*, 5 (1993), pp. 21-38.

Thompson, Kristin, and David Bordwell, *Filmhistory: an introduction*, New York/ Londen 1994.

Thompson, Kristin, *Exporting Entertainment: America in the World Film Market 1907-1934*, London 1985.

--, 'Eisenstein's early films abroad', in: Ian Christie en Richard Taylor (eds.), *Eisenstein Rediscovered*, London/New York 1993, pp. 53-63.

Tibbe, Lieske, R.N.Roland Holst - *Arbeid en schoonheid vereend. Opvattingen over*

- Gemeenschapskunst*, Amsterdam 1994.
- Tode, Thomas, 'Ein Russe projiziert in die Planetariumskuppel. Dsiga Wertows Reise nach Deutschland 1929', in: Bulgakowa (hrsg), *Die ungewöhnlichen Abenteuer des Dr. Mabuse im Lande der Bolschewiki*, Berlin 1995.
- Toulet, Emmanuelle, 'Cinema at the Universal Exposition, Paris, 1900', *Persistence of Vision. The Journal of the Film Faculty of the City University of New York*, (1991) 9, pp. 11-36.
- Travelling. Documents Cinémathèque suisse*, (1979/1980) 55-57.
- Tsvian, Yuri, *Early Cinema in Russia and its Cultural Reception*, London/New York 1994.
- , 'Russia, 1913 Cinema in the Cultural Landscape', *Griffithiana*, 17 (1994) 50.
- , 'Two "Stylists" of the Teens: Franz Hofer and Yevgenii Bauer', in: Elsaesser, *A Second Life: German Cinema's First Decades*, Amsterdam 1996, pp. 264-276.
- , 'Some preparatory remarks on Russian cinema', *Testimoni Silenziosi Film russi 1908-1919 / Silent witnesses Russian Films 1908-1919*, Pordenone 1989.
- , 'Between the old and the new: Soviet Film Culture in 1918-1924', *Griffithiana*, (1996) 55/56, pp. 15-64.
- , 'Dziga Vertov's Frozen Music. Cue sheets and a Music Scenario for The man with the movie camera', *Griffithiana*, (1995) 54.
- Tuinder, Dick, 'Arthur Dauphin, Toetanchamon op celluloid. De tijdreiziger', *Skrien*, (1995) 203, pp. 46-48.
- Uricchio, William and Roberta E. Pearson, *Reframing Culture. The Case of the Vitagraph Quality Films*, Princeton 1993.
- Vaughan, Dai, 'Let there be Lumière', in: Elsaesser, *Early cinema*, pp. 63-68.
- Veldt, C.L.G., (uitg.), *Nederlandsche gids op de Parijsche Tentoonstelling in 1900*, Amsterdam z.j. (1900).
- Verkruysen, H.C., *De cultureele betekenis van het lichtbeeld*, Amsterdam 1924.
- Vermoolen, L.J.Jordaan. *Film als cultuurfactor*, Doctoraalscriptie Geschiedenis Rijksuniversiteit Groningen 1989.
- , 'Simon B. Stokvis (1883-1941). De strijd van een omstreden filmkeurder', *Jaarboek Mediageschiedenis*, 6 (1995), pp. 258-278.
- Vink, H.J., 'Ruimte en Tijd in de geschriften van Severini, Van Tongerloo, Mondriaan en van Doesburg', *Jong Holland*, 6 (1990) 3.
- Weisberg, Gabriel, *Beyond Impressionism. The Naturalist Impulse*, New York 1992.
- Winkler, Hartmut, *Docuverse. Zur Medientheorie der Computer*, Bochum 1997.
- Wit, Herman de, 'Van levende Photographieën tot Bioscoopsalon. Filmvertoning in Utrecht van 1895 tot 1915', *Jaarboek Mediageschiedenis* 1 (1989), pp. 19-40.
- Wit, Onno de, 'Pedagogen en zedenmeesters in de greep van het bioscoopkwaad. De Rotterdamse Bioscoopcommissie 1913-1928', *Jaarboek mediageschiedenis*, 3 (1991).
- , *Van Bioscoopverordening naar Bioscoopwet: de acceptatie van het medium film in Nederland in de jaren tien en twintig op gemeentelijk en nationaal niveau*, Doctoraalscriptie Maatschappijgeschiedenis Erasmus Universiteit Rotterdam 1989.
- Wood, Paul, 'The Politics of the Avant-garde', in: *De grote Utopie. De Russische avant-garde 1915-1932*, tent. cat. Stedelijk Museum, Amsterdam 1992, pp. 353-380.
- Wulf, Joseph, *Theater und Film im Dritten Reich. Eine Dokumentation*, Gütersloh 1964.
- Youngblood, Denise, *Movies for the Masses: Popular Cinema and Soviet Society in the 1920s*, Cambridge 1992.
- Yperen, Paul van, 'Passion! Sensation! Fate! The fascinating development of early film posters', *Affiche*, (1990) 8.
- Zijlmans, Kitty, *Kunst Geschiedenis Kunstgeschiedenis. Methode en praktijk van een kunst-historische aanpak op systeemtheoretische basis*, Leiden 1990.

Geraadpleegde primaire bronnen

Index op Nederlandse kranten en tijdschriften:

Nederlandse filmografie Studiecentrum NFM, samengesteld door Rommy Albers en Dorette Schootemeijer: Opmerkingen over film in *Algemeen Handelsblad* en *Nieuws van den Dag* en diverse andere kranten tot 1914.

Nijhof's Index op de Nederlandsche periodieken van algemeenen inhoud, samengesteld door Ed. A.J. van Huffel jr., Den Haag, 1909-1939.

Gids voor Nederlandse filmtijdschriften: van 1912 tot heden, samengesteld door Mirande de Jong, Amsterdam 1990.

Algemeen Handelsblad, 20,21,25,36,43,54-56,72,121,139,148,187,242,246,264.

Amsterdammer, De (Groene) [1924-], 23-24,38,66,78,90,140,142,146,149,163-164,170,176,180-181,187,191,216,242,251-252,255.

Asta Filmnieuws, 140,148,151.

Bergopwaarts, 102.

Beweging, De, 62,74.

Bioscoop-Courant, De [1912-1919] 48,57,64,66,87,96,111.

Bloesem en Vrucht, 61.

Boekzaal, 187,243.

Cinema en Theater, [1920-], 96,111,117,140,148,153,189,246,251.

Dietsche Warande en Belfort, 254.

Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift [1927-], 187,243,

Film, De [1913-1919] 111.

Film, [1927], 189,190.

Filmfront, [1934-] 236,242,252-255,263,264,273,275.

Filmgids [1936].

Filmgids, R.K. [1930] 221.

Filmliga [1927-1935], 15,183,186,187,191,193,209,215,216,223,225,231-232,236,239,242-243,247,248,253,255-256,262-264,267,273-275.

Film-Wereld, De, [1918-1920], 87,91,95,96,111,113,115,117.

Gelderlander, De, 204.

Gemeenschap, De, [1926-], 187,216,242,252,254,265.

Gids, De, 219.

Groei, 193.

Gulden Winckel, Den, 62,243.

Jonge Leven, Het. 66.

Haagsch Maandblad, 109,225.

Haagsche Post, De, 176, 193.

Hollandsche Revue, De, 64,243.

i10, [1927-1929], 209,211,215.

Katholiek Sociaal Weekblad, 61.

Kinematograaf, De, [1913-1919], 48,51,66,81,82,94,96,111.

Kind, Het, 105.

Kroniek van Kunst en Cultuur, [1936-] 241.

Kunst, De, [1908-1921,

1928],58,60,78,85,110-111,114,121,131,140,148,189.

Kunst en amusement, [1920-1927], 111,113,117,140,148,149,150,188,189,190.

Leven, Het, 140,163,168,180.

Limburgsch Dagblad, Het, 254.

Lux, 20,23,24,25.

Maasbode, De, 139,187,208,216.

Morks Magazijn, 243.

Natuur, De, 22-25,68.

Nieuwe Amsterdammer, De, 24.

Nieuw Weekblad voor de Cinematografie, [1922-1940], 111,117,140,148,152-153,166-167,187-188,190,198,206.

Nieuwe Courant, De, 68.

Nieuwe gemeenschap, De, 242,256,263,

Nieuwe Eeuw, De, [1925-]

139,145,160,187,206,216,252.

Nieuwe Gids, De, 27,73.

Nieuwe Rotterdamsche Courant, [1929-]

97,112,140,172,187,191,193-194,216,231,240,242-244,249-250,275.

Nieuwe School, De, 106.

Nieuws van den Dag, 32,34-

35,37,39,41,43,48.

Nijmeegsche Courant, 20,31,41.

Nu, 187.

Ons eigen tijdschrift, 242.

Ons Orgaan, 111-112.

Op de hoogte, 244.

Ploeg, De, 65.

Propria Cures, [1923-1933], 140,169-170,196,216,220-221,244.

Rembrandt Filmnieuws, 151.

Residentiebode, De. 159,187,207.

Rhythme, [1927],187.

Roeping, 187,221,252,254.

Rolprent, De, [1925-1927] 133,140,148,153-159,161,176,181,188-190,198,206,210,228.

Rotterdamsch Nieuwsblad, 24.

Smidse, De, 193.

Socialistische Gids, De, [1930-1934], 260,265.

Spel en Dans, [1924-1927].140,162-163,173-174,176,178.

Spiegel, De, 140.

Standaard, De, 44.
Stem, De, [1925-],
 141,145,162,181,191,201,208,244,272.
Stijl, De, [1917-1931] 87,103,118-127,129-
 130,162-163,178,193,196,209,227,267,269.
Telegraaf, De,
 187,195,204,206,220,221,246,249,252,264.
Tooneel en Bioscoop, 61,99.
Tribune, De, 139,161,187,204-
 205,208,229,232,240.
Tijd, De, 72,139,208,246,249.
Tuschinskiniëws, 148.
Utrechtsch Nieuwsblad, 24,35.

Utrechtsche Courant, 35,102.
Vaderland, Het,
 15,98,139,151,153,155,165,172-173,180,187.
Volk, Het, 139,208,217,264.
Volksontwikkeling, 105.
Vragen des Tijds, 242.
Vrije Bladen, De, [1925-],
 181,187,211,221,244.
Vrije Socialist, De, 70.
Waag, De, [1936-1940], 242,256.
Wereld, De, [1910-1913], 62,66,68-69,166.
Wetenschappelijke Bladen, De, 68.
Wil en Weg, 187.

Register van persoonsnamen

Aafjes, Cor, 186
 Aalberse, P.J.M., 98
 Abel, Richard, 11,17,44,83,127-129,177-
 178,226,229,261
 Abrahams, E.J., (II, n. 94)
 Abrassart, 43
 Adorno, Theodor, W., (IV, n. 63)
 Albert Frères, zie: Mullens, Albert en
 Willy
 Alexandra, Tsarina van Rusland, 36
 Alexandroff, Gregori W., 203,218,240,248
 Allen, Robert C., 35
 Annunzio, Gabrielle d', 57,189
 Anschütz, Ottomar, 23,25,44
 Antink, Margo, 74
 Antoine, André, 128
 Apollinaire, 128
 Aragon, Louis, (III, n. 177)
 Arbuckle, Fatty, 116
 Aristophanus Comicus, 155
 Arnheim, Rudolf, 16,165,192,227-
 228,230,243,248,261
 Arntzenius, W., 249,251
 Asagaroff, Georgi, 203
 Aurier, Albert, 28
 Bakst, Léon, 65
 Balász, Béla, 127,156,189,192,226-
 228,230,232,261
 Balzac, Honoré de, 74
 Bandy, Lou, 135
 Banks, Monty, 136,
 Barten, Egbert, 88,242
 Bassermann, Albert, 54,73,77
 Baudelaire, Charles, 26,129,251
 Bauer, Joseph, 248
 Bébé, 55
 Beery, Wallace, 247
 Beethoven, Ludwig van, 80
 Beets, Nicolaas, 62,74
 Bemelmans, 99

Benjamin, Walter, 15,17,124,232,262,276
 Benner, Alex, 39-41
 Benno, Alex, 185,239
 Benson, R.H., 221
 Bergh, Z. v.d., (II, n. 94)
 Berger, Ludwig, 239,256
 Bergson, Henri, (I, n. 57)
 Berkely, Busby, 237,247
 Berlioz, Hector, 77
 Bernard, ?, 172
 Bernardt, Sarah, 38,41, (I, n. 113),53,90
 Bertini, Francesca, 57,79,91,94
 Betty Boop, 249
 Bigot, L.C.T., (III, n. 63)
 Binger, Maurits, H., 58,68,(II, n.
 56),92,107,111-112
 Binnendijk, D.A.M., 221
 Bizet, Georges, 76
 Bloem, J.C., 241,257
 Blom, August, 56,57,80
 Blom, Ivo, (II, n. 40)
 Blokker, Jan, 134,273-274
 Blotkamp, Carel, 120
 Blumenfeld, Erwin, 119,124
 Boer-Van Rijk, Esther de, (II, n. 94), 92
 Bogman, Jef, 126
 Bol, 106
 Bol, Ferdinand, 245
 Bolland, G.J.P.J., 27-28
 Bon, Willem, 238
 Bonset, I.K., zie: Doesburg, Theo van
 Booven, Henri van, (II, n. 94)
 Bordwell, David, 17
 Borèl, Henri, 111,139
 Borelli, Lyda, 57,91,94
 Borzage, Frank, 185,256
 Bos, Annie, 57, 92,112
 Bosboom-Toussaint, Anna Louise
 Geertruida, 92
 Boss, Hugo, 262

Bourdieu, Pierre, 12-14, 130
 Bout-de-Zan, 55
 Bouwmeester, Louis, 56,75,77,79,83
 Braak, Menno ter,
 16,18,88,140,144,155,158,169-171,173,176,
 178,180-181,183,190-195,207-208,211-
 220,224-226,228,231-232, 241-
 245,247,252,259,261,263-264,272-273-
 276,(V, n. 28, n. 124)
 Brands, J.,(II, 94)
 Braque, Georges, 129
 Brederoo Nico, 16,88,184,246
 Bredow, Harald (Hans), 153,188
 Breitner, Hendrick, 27
 Bresser, 51
 Broedelet, Joh., 73
 Broeke, L. van den, 72
 Brommert jr., J., 204
 Broncho Billy, 57
 Brooks, Louise, 185
 Brownlow, Kevin, 216
 Brugmans, H., 170
 Bruning, Henri, 220
 Brunner, Karl, 70
 Brusse, M.J., 48,60-61,82
 Bulgakowa, Oksana, 189,211
 Bulten, G., 61,70,73
 Buning, Werumeus, 208,220
 Buñuel, Luis, 193, 227,233
 Bunny, John, 55
 Burch, Noël, 26,38
 'C.W.D.', 62, (II, n. 69)
 Cannegieter, H.J., 260,265
 Capra, Frank, 238
 Carné, Marcel, 238
 Cavalcanti, Alberto de, 186,226
 Casimir, R., (III, n. 63)
 Cerf, Camille, 20-21,29
 Cézanne, Paul, 121
 Chaney, Lon, 185
 Chaplin, Charles, 89,91-
 92,114,116,124,126,129,131,137,153,
 161,163,170,185,191,202,206,210,237
 Charoff, Peter, 197,233
 Chenal, Pierre, 256
 Cherchi Usai, Paolo (V, n. 163)
 Chevalier, Maurice, 185,220
 Chochlowa, Jekatarina, 199
 Chretienni, 38
 Chrispijn Sr., Louis H., 58,72
 Christians, Mady, 189
 Clair, René, 153, 186,233,238,248
 Cocteau, Jean, (III, n. 177)
 Coenen, Frans, 85
 Cohen-Barnstijn, Loet, 91,105,258
 Cohl, Emile, 121
 Colette, 128, (III, n. 177)
 Colijn, H., 142,235,252
 Colthof, B., 103
 Cooper, Gary, 237,247,
 Coquelin, Ernest, 38,41,(I, n. 113)
 Coster, Dirk, 140,208
 Crawford, Joan, 185,237,249
 Croiset, Hijman 70
 Cunegonde, 64
 Curtiz, Michael, 238
 Davids, Henriette (Heintje), 95,239
 Davids, Louis, 51,78,95,135
 Davidson, Max, 220
 Debussy, Claude, 218-219
 Decourcelle, Pierre, 47
 Defresne, A., 236
 Deijssel, Lodewijk van, 156-157
 Dekker, Maurits, 111,113
 Dekking, Henri, 72,145
 Delhay, Maurice, zie: Franken, Mannus
 Delluc, Louis, 128-129,168,172-
 174,177,180,193-194,230,232
 Demeny, George, 25,44
 DeMille, Cecil B., 137,169,185,202,205,216
 Derain, André, 121
 Deslys, Gaby, 90
 Desmet, Jean, 39,53
 Desnos, Robert, 177
 Diamant-Berger, Henri, 128-129
 Dibbets, Karel, 13,134,203,222-223,225-
 226,233,235,245
 Dickson, William K.L., 19-20,26
 Diederichs, Helmut, 17
 Dieterle, William, 256-257
 Dietrich, Marlène, 237,243,248,256,260,265
 Dijk, Chef, 153-154
 Dijkgraaf, A., 68-69, 77, (II, n. 69)
 Disney, Walt, 238
 Dittrich, Kathinka, 235,238,259
 Doesburg, Theo van, 16,87,97,103-104,118-
 126,129-132, (III, n.
 126),147,162,168,174,193,196,211,227
 Domburg, A. van, 18,136,159-161,178,206-
 207,211,221-222,232, 236,242,249,252-
 257,263-265,272-275
 Dood, C. de, 208
 Dostojewski, F.M., 189,198,272
 Donaldson, Geoffrey, 15,22,88
 Dongen, Kees van, 162
 Doppenberg, Eleanore (V, n. 58)
 Doublier, Francis, 20
 Dovsjenko, Alexander, 203,220
 Dreyer, Carl, 138,212-213,220,255,261
 Dreyfus, Alfred, 31,34,35,45,257
 Dreville, Jean, 247
 Duijn, Gerard van, 140,153,163-

165,181,193,277
 Duijnhoven, Martin van (V, n. 160)
 Dulac, Germaine, 177,186,193,224,235
 Dupont, E.A., 127,138,153,191,212,224
 Duse, Elenore, 80
 Duviver, Julien, 238
 Edison, Thomas, 19-20,22,24-29,31,36,44,72
 Eesteren, Cornelis, 196
 Eggeling, Viking, 118,121,123,126,127,(III, n. 146)
 Einstein, Albert,122
 Eisenstein, Sergej,175,183-186,189,197-208,210-212,214-221,226,228-229,231,232-233,248,252-253,259,261,264,274
 Eisner, Lotte, 127
 Elout, C.K., 72
 Elsaesser, Thomas, 14,48,124,125
 Emmens, W., (III, n. 63)
 Engelman, Jan, 254
 Epstein, Jean, 139,177
 Ermler, Friedrich, 203
 Eyl, Ido, 95,(III, n. 33)
 Fabricius, Jan, 145
 Fairbanks, Douglas, 91,185
 Fanck, Arnold, 185
 Faure, Emile, 177
 Favier, A., 43
 Feith, Jan, 48
 Fejos, Paul, 248
 Feld, Hans, 127
 Felix the Cat, 237,248
 Feuillade, 138,177
 Fey, H, 39, (I, n. 84)
 Feyder, Jacques, 139,150
 Fischinger, Oscar, 247
 Flaherty, Robert, 177
 Flaubert, Gustave, 149
 Fleischer, Max, 220,237,249
 Fönss, Olaf, 90
 Ford, John, 238
 Forest, Jean, 139
 Franken, Mannus, 139,140,151,153,172,174-176,178-179,181,(IV, n. 31),186,188-189,192-194,226-227,232,238-239,244,267,277,(V, n. 124)
 Franklin, Sidney, 256
 Franz Jozef, Keizer van Oostenrijk, 30
 Frenkel Sr., Theo, 92,185,239
 Freud, Sigmund, 164
 Fricot, 55
 Fritsch, Willy, 189
 Gable, Clark, 237
 Galeen, Hendrik, 138
 Gance, Abel, 114,128,131,138,177,212,216, 229,231,233
 Garbo, Greta, 137,185,211,237,248,265
 Gaudreault, André, 21
 Gelder, Jan van, 245
 Gerhard, A.H. (III, n. 63)
 Gerhard, J.W., (II, n. 94)
 Gerlach, Arthur von, 138
 Gerron, Kurt, 239
 Gershwin, George, 219
 Gilbert, John, 185
 Gildemeijer, Joh., 69,76,80,92,97,110-114,117,148
 Gish, Lilian, 91,185
 Goebbels, Josef, 253,255,259
 Goedhart, 71
 Gogol, N.V. 197
 Gombrich, Ernest H., 9,11-15
 Gorki, Maxim, 29-31,60,197,200-201
 Gorkum, P.H. van, 271
 Gounod, Charles, 38
 Graadt van Roggen, Coen, 187,190,240,244-245,273
 Graaf, A. de, 18,100-104,108-109,113,127,130-131,143,175,269,275
 Graaff, Chris de, 246
 Graeff, Werner, 118
 Grandais, Suzanne, 53,90
 Grant, Gary, 247
 Green, Howard, 249
 Gréville, Jean, 238
 Griffith, David Wark, 57,91,92,113,116-118,128,131,137,148,166,177,185,194,228-229,250,268
 Grierson, John, 241
 Grimoin-Sanson, 37
 Gris, Juan, 129
 Gromaire, Marcel, (III, n. 177)
 Groot, Hugo de, 95,184,199
 Grune, Karl, 138,189
 Grünkorn, 39
 Gunning, J.H., (II, n. 94),(III, n. 63)
 Gunning, Tom, 19
 Güttinger, Fritz, 17
 Gys, Leda, 57,79,91
 Haarlem, Frits, 21,38
 Haas, Willy, 127,155-156,179,189
 Haas, Max de, 140,153-156,158,171,179,181,(IV, n. 88),188,189,192-193,214,228,232,240,277
 Häfker, Hermann, 70
 Hagemans, Felix (Leo), 88,97,111,115,165
 Hake, Sabine, 11,17,127,138,179,227
 Hall, Henri ter, 110
 Hamburger, David, 246
 Hamilton, Lloyd, 136
 Hamp, Pierre, 149

Hanekroot, Leo, 241,254
 Hansen, Miriam, 59
 Hanssen, Léon, 155
 Harden, Maximilian, 156
 Hardy, Oliver, 237
 Harlow, Jean, 237
 Hart, William S., 91,129
 Hartlooper, Louis, 40,51,95
 Hathaway, Henry, 248
 Hausmann, Raoul, 118,124,126
 Hausmanninger, Thomas, 261
 Hawks, Howard, 238,248
 Hayakawa, Sessue, 91
 Hecht, Ben, 238, 248, 250-251
 Hegel, Georg W. F., 169
 Heijermans, Herman, 36,75,76,78,(II, n. 123),92,272
 Heijermans, Ida, (III, n. 63)
 Heijs, Jan (V, n. 203)
 Heller, Heinz, 17
 Hem, Piet van der, 72
 Hendrik, Prins der Nederlanden, 37,136
 Hennekeler, A. van, 22-24,27,37
 Hepburne, Katherine, 237
 Herbier, Marcel L', 138,139,158,173-174
 Hermans, Hyacinth, 59,139,208,221-222,253
 Hin, Jan, 239,254-255
 Hitchcock, Alfred, 195,238,247-248
 Hitler, Adolf, 243,257,274
 Hofker, J., 102
 Hofmannsthal, Hugo von, 165
 Hogenkamp, Bert, 88,255
 Hommel, Michel, 15,88,183
 Hommerson, 39
 Hoop, E. de, 200,254
 Horkheimer, Max, (IV, n. 63)
 Houdin, Robert, 41
 Hoyer, Th.B.F., 223-224,241,252,256
 Hugo, Victor, 80
 Huguenot van der Linden, C.A., 239
 Huijts, Johan, 203,214-215,240,244
 Huizinga, Johan, 103-104,110,142,145-146,154-155,259-260
 Humperdinck, Engelbert, 51,78
 Huszár, Vilmos, 123,126,168
 Ihering, Herbert, 179
 Ince, Thomas H., 194,229
 Ingram, Rex, 153
 Israëls, Jozef, 27,58
 Ivens, C.A.P., 20,24,26-27
 Ivens, Joris, 15,20,183,186,189,193,196,227,233,238,240,254,267,273
 Jacobs, Eduard, 51,78
 James, William, 146
 Jannings, Emil, 138,185
 Jelakowitch, Ivan zie: Heijermans,
 Herman
 Jong, André de, 113,117,148
 Jong, A.M. de, 156
 Jordaan, L.J., 16,18,88,116,126,135,139-140,144,155,163,165-168,170-171,173,175-176,178,180,183,190-191,195,197,202,210-211,217,227-228,236,242-243,247-253,255-260,263-264,273-274
 Jost, François, 272
 Juliana, Prinses, 136
 Jung, Carl, 164
 Kaes, Anton, 17
 Kandinsky, Wassily, 162
 Kant, Immanuel, 169
 Kaufman, Michail, 202
 Keaton, Buster, 136,137,191,237
 Keijzer, Frederik, 33
 Kernkamp, G.W., 142,146
 Kerremans, W., 163
 Kersten, G.H., 102
 Ketelaar, C. Th. M., (II, n. 94)
 King, Henry, 185
 Kirsanoff, A., 139,174,195
 Kleerekoper, A.B., 201
 Kleinman, Henk, 185
 Klinkenberg, G.A., 224
 Kloppers, Piet, 139,148-150,153,168,237,239,242,246
 Knapen, Ben, 197
 Knappert, Emilie, 120,(III, n. 63),143,144,164
 Knorowitsch, Professor, 189
 Koelinga, Jan, 239
 Kohnstamm, Ph.A., 87,105,107-110,120,127,130-132,(III, n. 63, 86),143,145,164,175,269,275
 Könemann, 222
 Konijnenburg, Willem van, 27
 Kopalín, Ilja, 202
 Korda, Alexander, 238
 Koster, Simon, 140,162,173-174,176,181,189,239,262
 Kracauer, Siegfried, 179,192,227-228,230-231,261
 Krauss, Werner, 91
 Kri Kri, 55
 Kroes, Rob, 141
 Kropveld, A. (II, n. 94)
 Kruger, Paul, 32,36
 Küchenmeister, 221
 Kuijle, Albert, (ps. van Louis Kuitenbrouwer), 134,139,143,147,160,169,242,254-255,275
 Kuitenbrouwer, Herman, 255

Kuitenbrouwer, Louis, zie: Albert Kuijle
 Kuleshov, Lev, 203,216,274
 Kuyper, Abraham, 44,62
 Laan, Dick, 239
 Labori, 31
 Laddé, M.H. 22
 'Lancet', 57
 Lancker-Van Dommelen, Caroline, 153
 Lang, Fritz,
 127,138,153,168,185,191,212,216,228,231,23
 8,248,256
 Langdon, Harry, 136,137
 Lange, Konrad, 70
 'Lapidoth', 68
 Lapiner, A., 153
 Last, Jef, 186,202,204,214-215
 Laurel, Stan, 237
 Laval, Pierre, 140
 Leck, Bart van der, 120
 Ledeboer, 98,100-101,113,114
 Léger, Fernand, 177,233
 Lehning Müller, Arthur, 196,208-209
 Leni, Paul, 138
 Lenin, 161,215,254
 Lensky, Boris, 95,184
 Leo XIII, Paus, 36
 Leonard, Rudolf, 127
 LeRoy, Mervyn, 238,249
 Lessing, Gotthold Ephraïm, 72
 Levalle, Pierre, zie: Mannus Franken
 Levin, 36
 Li Hung Chang, Onderkoning van China,
 23,30,36
 Li Ta Po, 155
 Lichtveld, Lou, (Albert Helman =ps.), 240
 Lier, Abraham van, 32,(I, n. 80)
 Ligthart, Jan, 105
 Lind, Alfred, 56
 Linder, Max, 65,90-91,124
 Lissitzky, El (Lasar), 125,(III, n. 146)
 [?Lissitsky]
 Litvak, Anatoli, 248
 Lohoff, 39
 Lloyd, Harold, 136,137,191,237
 Loiperdinger, Martin, 262
 Lubitch, Ernst, 91,92,
 112,116,137,138,148,166,185,189,228,238,
 243, 248, 263
 Luentos, de, 153
 Lumière, Antoine, 22,29
 Lumière, Auguste, 19-26,29-
 31,33,34,37,42,72
 Lumière, Louis, 19-26,29-
 31,33,34,37,39,42,72,246
 Lye, Len, 241
 Machin, Alfred, 57,(II, n. 52)
 Maciste, 91
 Maden, Frank van der, 49
 Majakowski, Vladimir, 205,213
 Mamoulian, Rouben, 252
 Mann-Bouwmeester, Theo, 77
 Manuel, Eddie, 154
 March, Mae, 91
 Mar, Fien de la, 239,246
 Marey, Etienne-Jules, 23,25,28,44,72
 Marinetti, Filippo Tomasso, (II, n. 109)
 Marquerite, Victor, 156-157
 Marx Brothers, The, 238
 Mascarille, 38
 May, Joe, 57
 May, Mia, 90-91
 McArthur, 238, 248
 Mée, Rob du, (II, n. 18)
 Meisel, Edmund, 198,204,211,218-219
 Méliès, Georges, 19,28,29,33,38,41-42
 Menicelli, Pina, 91
 Menjou, Adolphe, 185,189
 Merkelbach, J.W., 22
 Merlet, Herluf van, 221,253-254
 Mesdag, Willem, 27
 Messter, Oskar, 29,32,57
 Metz, Christiaan, 87
 Meulen, W.W. van der, 101-102
 Meyer, Rudolf, 239
 Mickey Mouse, 249
 Miedema, R., 105
 Milestone, Lewis, 236
 Miranda Rodrigues De, S., 204
 Mistinguette, 76,94
 Mix, Tom, 57,137
 Moerkerken, P.H. van, 145
 Moholy-Nagy, László, 118,122-
 125,189,192,227
 Mondriaan, Frits, 78
 Mondriaan, Piet, 78,118-121,125,(III, n.
 126)
 Montagu, Ivor, 226-227
 Montessori, Maria, 71,103
 Moorsel, Nelly van, 126
 Mounier, J.F., 110,112-113,117,148
 Mousjoukine, Iwan, 137,195
 Moussinac, Léon, 177,180,226,229-230,250
 Mozes, 161
 Mullens, Albert, 39-41,43,57,79,267
 Mullens, Willy, 39-41,43,45,57,79,92-
 93,106,112,134,140
 Müller, Corinna, 9,47,53,71,81
 Multatuli, 136
 Muratti, Ch., 153
 Murnau, F.W., 127,136,138,168,185,189,228
 Musil, Robert, 228
 Mussche, Achilles J., 140,163,173

Musser, Charles, 19-21,29,31,37,51,56,(V, n. 28)
 Muybridge, Edweard, 23,25,28,44,72
 Nansen, Bety, 94
 Napierkowska, 91,94
 Negri, Pola, 91,92,112,135-138,166,185
 Negroni, Baldassarre, 79
 Neijenhoff, Otto, 239
 Niblo, Fred, 185,210
 Nicolaas II, Tsaar van Rusland, 36
 Nielsen, Asta, 54,56,59,72,76,89-90,92-109,111,114
 Nieuwbarn, M.A., 61,(II, n. 69)
 Nieuwenhuis, Domela, 70
 Nöggerath Sr., Anton, 31-36,38,43,49,52
 Nöggerath, F.A., 52,55,57,59,77,78,79
 Normand, Mabel, 91
 Novarro, Ramon, 137,185
 Oberländer, Hans, 57
 Obey, André, 218
 Olsen, Ole, 92
 Olst jr., P. van, 220
 Onésime, 55
 Ophüls, Max, 239
 Ophuysen, J.H.W. van, 164-165
 Oosten, A.J.D. van, 255,260
 Oosterlee, P., 102-103
 Ostayen, Paul van, 126
 Oswald, Richard, 91,114
 Oswald, Ossi, 91
 Ott, Leo, 250
 Otten, J.F., 162
 Otto, H., 136
 Otto, P.J., (II, n. 94)
 Oud, J.J.P., 72,119-120,196
 Ozep, Fedor, 203
 Pabst, G.W., 138,165,185, 228,236,238,248-249
 Pastrone, Giovanni, 57
 Paul, Robert W., 22,29
 Pavlova, Anna, 197,233
 Pelster, Ed., 183,189,200
 Perret, Léonce, 52
 Perron, Eddy du, 215,226,242-244
 Pestalozzi, Johan Heinrich, 105,108,120
 Pfläging, Carl, 33
 Picabia, Francis, 174
 Picasso, Pablo, 121,129
 Pick, Lupu, 136
 Pickford, Mary, 91,92
 Picquart, 31
 Pieper, Lorenz, 69, (II, n. 69)
 Pijpers, Edith, 103
 Pinkhof, 69
 Pinthus, Kurt, 179
 Piscator, Erwin, 198
 Plantenga, D.P.B., 105,109
 Poel, D.C. van der, 251-252
 Poelhekke, 136
 Polaire, Emilie, 76
 Polidor, 55
 Pommer, Erich, 138
 Popper, Karl, 12-13
 Porten, Henny, 56,90,94
 Porter, Edwin S., 38,194
 Potter, Paulus, 245
 Powell, William, 185,247
 Preobazenskaja, Olga, 202
 Prikker, Thorn, 27
 Prince, 55, 91
 Protozanow, Yakov, 203
 Pruis, Kees, 135,
 Psylander, Valdemar, 90,111
 Pudovkin, Vsevolod, 183-186,199-213,215,217-218,220,221,224,229, 231-233, 244-245, 259, 261, 264, 273-274
 Putti, Lya de, 189
 Querido, Israël, 156
 Radboud, Koning der Friezen, 142
 Rains, Claude, 247
 Raismann, Yuli, 201-203
 Ray, Man, 122, 233
 Razumnyj, Aleksandr (V, n. 73)
 Reinhardt, Max, 77,81
 Réjanne, Gabrielle, (II, n. 113),53
 Rembrandt, 243
 Reverdy, Pierre, (III, n. 177)
 Reyding, Auguste, 32
 Reynaud, Emile, 23,44
 Richter, Hans, 118,121-123,127,(III, n. 146),162,186,189,228,233
 Rido, zie: Pinkhof
 Riefenstahl, Leni, 185,274
 Rietveld, Gerrit, 196
 Rigadin, 91
 Ritchi, Billie, 55,116
 Ritter jr., P.H., 145
 Robinet, 55, 64
 Robinne, 94
 Robbers, Herman, 74
 Roëll, W.A., 174
 Roland Holst, Richard N., 28
 Room, Abraham, 201-202,205,207-208
 Roos, Elizabeth de, 140,162,217,224,244-245
 Rosman, L.A.S., 55
 Rosse, H., 246
 Rössing, J.H., 92
 Roussel, Henry, 129
 Royaards, Willem, 78,79,136
 Russolo, Luigi, 72
 Rutten, Gerard, 239

Ruttmann, Walter, 123-127,186,212-213,226-227,251,256-259,261,264
 Rye, Stellan, 55
 Sacchetto, Rita, 94
 Salten, Felix, 148,156
 Sanin, Alexander, 204
 Sassen, Ad., 255-256
 Satie, Eric, 174
 Schaik, Rector van, 255
 Scharten, Carel, 74
 Schönberg, Arnold, 78
 Scholte, Henrik, 88,169,170,175,183,193,197,200,243-244,247-249,251,255,259,263-264,273-274
 Schröder, J.C. 153
 Schwitters, Kurt, 125,126,168
 Screener, Roy, 189
 Seeber, Guido, 122
 Sella, Vittorio, 55
 Sennett, Mack, 136
 Severini, Gino, 72
 Shackleton, Ernest, 55
 Shakespeare, Wiliam, 163
 Shearer, Norma, 185
 Sidney, Silvia, 237
 Sierck, Detlef, 239
 Silbermann, J., 199
 Sills, Milton, 189
 Simons, L., 73, 100
 Simpson, O.J., 31
 Singer, Ben, (II, n. 11)
 Siodmak, Robert, 238,245,247-248,263
 Sjöström (Seastrom), Viktor, 137,138,153,185,194
 Skladanowsky, Emil, 19,21-22,26,29,33
 Skladanowsky, Max, 19,21-22,26,29,33
 Slieker, Christiaan, 22,24,26
 Slot, Pim, 70
 Sluizer, Max, 214
 Smeelen, J.W., 105-108
 Soesman, 39
 Solser, Adriënne, 185,239
 Speenhoff, Koos, 51,95-96
 Speenhoff, Mie, 95
 Spek, van der, 39
 Spengler, Oswald, 127,192,
 Staal, J.F., 72
 Stalin, Jozef, 219,244
 Stam, Mart, 196
 Stanwyck, Barbara, 237,248
 Staveren, David van, 105-106,108-109,246
 Steinlen, Théophile-Alexandre, 170
 Stendhal, (IV, n. 66)
 Sternberg von, Josef, 212,237-238,242,248,263
 Sternheim, Jo, 204
 Stiller, Mauritz, 137,138,194
 Stokvis, Simon B., 18,48,61-71,75-85,(II, n. 69, 94),92,100,117,(III, n. 121),166
 Stone, Lewis, 189
 Strawinsky, Igor, 219
 Strindberg, August, 217
 Stroheim, Erich von, 137,212,217,261
 Strooband, Kees, 254
 Suchtelen, Nico van, 156
 Suikerman, Jules, 140,153,173,188
 Sullivan, Pat, 237,249
 Swanson, Gloria, 91,137,185
 Tak, Max, 95,136,153,184,188
 Tarisch, Yuri, 203
 Tedesco, Jean, 172
 Tellegen, (III, n. 121)
 Temple, Shirley, 238
 Teunissen, Jan, 238-239,258
 Thijssen, Theo, 106
 Thisse, Judith, (II, n. 11)
 Thompson, Kristin (V, n. 61)
 Tibbe, Lieske, 28,214
 Timmermans, Felix, 156
 Tolstoi, Leo N., 74,198
 Toorop, Jan, 27,162
 Tour, Willem du, zie: Roland Holst, Richard N.
 Tourneur, Jacques, 94,114
 Tracy, Spencer, 237,248
 Trauberg, Ilja, 203,220
 Trivas, Viktor, 236,249
 Trotzky, Leo, 161,215
 Tsivian, Yuri, 7-8,19,52,126,218,(V, n. 28, n. 73, n. 163)
 Tsjechov, A.P., 197
 Tucholsky, Kurt, 179
 Turin, V., 203
 Tuschinski, Abraham, 110-112,115,134-136,198,202,233,240
 Ucicky, G., 249,255
 Urban, Charles, 32,33
 Uricchio, William, (II, n. 11)
 Valentino, Rudolf, 91,137
 Varenkamp, J.H., (II, n. 94)
 Verberne, Peter, 257-258
 Verhoeven, Bernard, 145,254
 Verkruijsen, H.C., 140,143,144,152
 Veth, Cornelis, 110
 Victoria, Koningin van Engeland, 34,36
 Vidor, King, 185,238,251
 Vierhout, M., 63
 Vinci, Leonardo da, 162,243
 Visscher, Claes Jansz., (II, n. 70)
 Visser, 208
 Vlucht, de W., 198,204,210
 Volkoff, ?, 138,216

Vollmöller, Karl, 77
 Vondel, Joost van den, 107
 Vooy's, Is. P. de, 74,75
 Vriesman, Dick, 241
 Vuillermoz, Emile, 128-129,230
 'W.Cr. v.', 69,83
 Wagner, Richard, 76
 Walden, Herwarth, (II, n. 109)
 Walden, Martha, 94
 Walsh, Raoul, 137
 Wedekind, Frank, 217
 Wegener, Paul, 55,90,127,138,170-171
 Wegkamp, 39
 Weisse, Hanni, 94
 Weltevreden, A., 33
 Werner, 22
 Wertov, Dziga, 186,203,218-220,228-
 229,240,254,(V, n. 159, n. 163)
 Wesel, Max van, 18,88,94-97,111-112,115,
 131,140,148-151,153-154,159,165-
 166,171,177,188-189,206,251
 Westerbaan, Pier,113,117
 Whale, James, 256
 White, Pearl, 129
 Wiene, Robert, 91,116-117,127,131,138,
 168,191
 Wijk, N. van, 161,206-207
 Wijnkoop, David, 197
 Wilfred, Thomas, 123-124
 Wilhelmina, Koningin der Nederlanden,
 31,33-35,37,45,257
 Wilhelm II, Keizer van Duitsland, 36
 Willem III, Koning der Nederlanden, 31
 Willink, Luc., 15,139,140,144,151-
 153,155,165,173,176,180, 210,223-224,235
 Winkler, Hartmut (IV, n. 63)
 Winkler, Johan, 139
 Winter, Abraham, 50
 Wolf, Nardus H., 18,48,56,58-59,72,77-
 80,82,(II, n. 109),88,97,110,117,121,131-
 132,140,144,148,150,165,171,189, 273
 Wolf, B. de, 99
 Worringer, (Paul von Worringer), 57
 Youngblood, Denise, 205
 'Z.v.P.', 90
 Zecca, F, 38
 Zelnik, Friedrich, 239
 Ziener, Mani, 94
 Zola, Emile, 27,31,57,74, 77, 80,149
 Zukor, Adolph, 138
 Zwaaf, Isodor, 39