

Wij gelooven in den film

Een belijdenis van onze generatie

Constant van Wessem

bron

Constant van Wessem (red.), *Wij gelooven in den film*. De Branding, Utrecht z.j. [1926]

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/wess008wijg01_01/colofon.php

Let op: werken die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn.

Wij gelooven in den film

n'en déplaise dominee Kersten;
n'en déplaise de bioscoopwet;
n'en déplaise zekere 'Stem'-mers en
de kunstaesthetelingen;
n'en déplaise ook het feit van zijn eigen fouten, afdwalingen en
verwarringen;

omdat hij jong is;

omdat hij bewezen heeft een kracht te bezitten, die *bestaat* en die geen enkel
moreel of aesthetisch protest te niet kan doen, een kracht, die alleen zuiverder gericht
moet worden, niet vernietigd (wat ook niet zou gelukken);

omdat hij de jongere generatie ter harte gaat, uit de overtuiging, dat in den film
een specifiek 20ste-eeuwsche uitdrukingskunst aan het worden is, die aandacht,
toewijding en scheppingskracht verdient.

De belangstelling voor den film

I.

‘Naissance du cinéma’.
1895.

In het Grand Café te Parijs ‘draait’ de eerste film, uitvinding van het photographisch atelier ‘Lumière’: een ‘bewegende’ zee, de aankomst van een ‘rijdenden’ trein van Vincennes.

Na deze ‘levende fotografie’ (beschouwd als een photographische truc) verschijnt de film nog als nummer ‘de levende beelden’ in sommige variété’s (het gebouw Carré te Amsterdam!) en dan verdwijnt hij voorloopig in obscure bioscoopjes, rookerige lokaaltjes, ware ‘kiekkastjes’ waar de attractie der ‘levende fotografie’ wel aan haar eigen lepra van vlekkerige, gele, trillende plaatjes, doorregend met stippels en streepjes dreigt te gaan sterven. Geen mensch, die zich respecteert ging meer kijken naar deze wedrennen met vallende paarden, parades op feestdagen, reizen voorop een trein, onder tunnels door, flauwe grapjes van minnezangers, die kalkbakken op hun hoofd krijgen, schoonmoeders, die in vuilwateremmers vallen en een enkele maal een ‘heusche’ leeuwenjacht.

Doch in Amerika vond de film al spoedig een mentaliteit die de voordeelen van deze vinding met energie weet uit te buiten. De cow-boy-drama's doen hun intree in Europa. De idealen uit onze jongensjaren herleven. Wij gaan weer kijken. De films zijn spannend en duidelijk geworden. Een stoet ruiters te paard zwermt door het landschap, achtervolgt de Indianen, die zoo juist een postwagen aanvielen. Wij zien ontplooiingen op een groot plan. Ruimte. Beweging. Het landschap speelt mee in de sensaties. De eerste ‘artistieke’ voordeelen van de film-opname doen zich gelden. Er is wat te bereiken. Er zijn geheele verhalen, geheele tooneelen in scène te brengen en op het witte doek te vertoonen. Het witte doek wordt langzamerhand een magisch tooverscherm waarheen steeds meer het publiek wordt getrokken, quasi om zich te verstrooien, in het geheim echter om een honger naar sensatie en avonturen te bevredigen, waaraan men achter schrijfmachines en op kantoorrukken anders verkommert. Zoo gaat de film snel voort op zijn weg naar de verovering der wereld. Sinds de film eenmaal zijn groote troef in handen houdt

van het publiek te ‘trekken’ vindt hij meer handen en hoofden om zich van hem te bedienen dan momenteel goed voor hem is. 30 jaar zijn thans verlopen. De filmtheaters zijn talrijk als het zand der zee geworden. En de 20ste eeuw heeft haar eerste eigen ‘schouwspel’ gevonden.

II.

Voor de attractie, die de film op het publiek heeft zijn verscheidene psychologische verklaringen te vinden:

De *onmiddellijkheid* van zijn werking, door de door niets afgeleide concentratie op het lichtbeeld. De donkerte maakt ons van onszelf los; opengesteld ‘beleven’ wij slechts;

Het *zwijgende* van den film, dat een groote suggestie bezit (de muziek die men er bij speelt? In het beste geval begeleidt de muziek de ‘emotie’, die de beelden hebben opgewekt, en is geen daadwerkelijke uitdrukkingfactor bij dit geprojecteerd gebeuren in wit en zwart; een imaginair gebeuren vol affiniteiten met het leven der droomen, waarin dingen hun dagelijksch uiterlijk hebben en toch anders zijn: het idee van een ‘kleurenfilm’ of van een ‘sprekende film’ is als poging naar een betrekkelijke realiteit al een ontkrachting van zijn werkingen);

De film vangt de latente energie van den toeschouwer op en voert hem in een bedding: de toeschouwer beleeft weer wat hem vroeger alleen maar in de ‘dagdroomen’ zijner onbereikte idealen mogelijk scheen: de mindere man zal gaarne een wijle aan het leven eener deftige behuizinge deelnemen; de verkapte erotiek (waarop de film nog al eens speculeert) ziet graag een mooie vrouw in negligé met haar man of haar minnaar worstelen; de heldenvereering ziet graag den held na spannende moeielijkheden triomfeeren, enz.¹⁾;

Maar ook:

de werkelijke schoonheden, die de film door zijn opname kan toonen, het boeiende van een uitdrukking, die de speler alleen aan de actie kan laten afzien, de sensatie van een nerveus tril-

1) Over het verband tusschen de attractie van den film en den ‘dagdroom’ vindt men goede dingen geschreven in Gerard van Duyn's brochure: ‘Psychologische beschouwingen over Film en bioscoopbezoeker’, Hollandiadrukkerij, Baarn.

len der gelaatstrekken, van langzaam dichtgaande oogen, de samenkrampende greep van vingers, die zich rond de keel van een slachtoffer sluiten, de silhouet van een wachtende koets op een hoogte des avonds zwart tegen den horizont afgeteekend -. Of de vergrooingen: de tot nachtmerrieachtige monsters gegroeide wereld der insecten.

Een geheel schouwspel van details als alleen de film bezit.

III.

De ontwikkeling van den film als uitdrukkingmiddel is echter minder snel gegaan dan de belangstelling er voor.

De film is eerst langzamerhand ‘ontdekt’ Men bleek eerst in staat hem te bestudeeren toen hij ‘in werking’ was. Hier deed zich het geval voor, dat er emoties en schoonheden werden geregistreerd, die men onderging vóór men ze ‘zag’. Alle mooie dingen in den film vonden aanvankelijk onbewust plaats. Doch er waren tweeërlei belangstellenden bij deze ontdekkingen: Zij die zagen met een commercieele achtergedachte, en zij die zagen met een artistieke achtergedachte. Beide achtergedachten hebben in den film twee richtingen geforceerd: de populaire film en de kunstfilm. De populaire film baseerde zich op wat het gemengde publiek, dat de bioscopen bezocht, ‘trok’; de artistieke film zocht men aanverwant te maken aan de kunstsoort, waarmede men zich zelf aanverwant voelde. De film liet beide richtingen toe, hij was nog slechts ‘techniek’. Doch de adaptatie aan een andere kunst moest noodzakelijk een mislukking worden, een mislukking, die hem in de oogen van de beoefenaars dier kunst, die men met hem zocht te naderen, een ‘inferioriteit’ van het mechanisch reproduceerende gaf. Totdat men leerde, dat de film een eigen kunst had. Kunst? Ook dit zal wel iets nieuws zijn, waarvan de 20ste eeuw de primeur bezit: een kunst, die geen kunst is!

De film is een techniek, zegt men. Maar een techniek der emotionaliteit. Kunst leeft. Hoe kan een techniek leven? De locomotief, ook de praktische vorm van een technische vinding, leeft. De machine leeft! Waarom de film niet, omdat zij registreert? De moderne kunst weet trouwens wel beter.

IV.

De uitdrukkingmiddelen van den film?

De opname zelf.

Doch de werking van deze opname hangt af van *hoe* er opgenomen wordt.

Wij ontvangen de indrukken van den film visueel. Ook zijn rythme, zijn dynamiek komt visueel tot ons. Het zal dus *door het oog* zijn, dat wat hij wil uitwerken voor ons verstaanbaar gemaakt moet worden.

Een fotografische opname is reeds een ‘gezien’ beeld. Een gefilmd perspectief is reeds niet meer het perspectief, dat de dingen, door opgesteld te staan, vormen, doch het beeld van ons oog nogmaals geprojecteerd op het witte doek. Het natuurlijke kader van de donkerte, dat de film-projectie omgrenst, laat toe dit beeld te beschouwen als een eenheid binnen den lichtcirkel. Men kan in deze omgrensde projectie gaan werken met lijnen, bewegingen, combinaties van wit en zwart, men kan de dingen, die men wil projecteeren zoo regelen, dat zij door hun stand, door hun *détails*, door de wijze waarop *met bedoeling* bepaalde kanten of onderdeelen belicht worden ons iets ‘zeggen’, tot ons ‘spreken’ en wel spreken op de wijze van de emoties, die zij, aldus gezien en aldus belicht, bij ons opwekken. De geheele sfeer van den film met zijn geluidloos gebeuren schept de juiste gevoeligheid voor het ondergaan van zulke ‘gezichten’. Voor onze door het donker gescherpte concentratie roept de film door de opname van zekere vergroote details alleen reeds het beklemmende van een tragedie op. Is er iets beklemmends wanneer onze gespannenheid door voorafgaande dingen reeds op het dramatische staat dan die reusachtig vergroote hand, alleen die hand, die een revolver van tafel neemt - juist omdat de vergrootende dichtbij opname voor onze emotionaliteit *verstaanbaar* maakt waarom op deze hand, op dit revolver, op dit gebeuren, het volle licht valt? Is er iets noodlottigers dan die zichtbare voet, die onder het voorhang, waarachter een persoon gevlucht is, verraderlijk te voorschijn komt? Is er iets aangrijpenders dan dit meer dan levensgrootte gelaat, alleen dat grootte, witte gelaat, waarop een glimlach langzaam wordt stukgetrokken? Of, om een opname uit een bepaalde film te nemen, uit ‘Variété’: de

spanning van het onafwendbaar komende, die zich als het ware ontzaggelijk verbreedt in den rug, schouders, nek van Emil Jannings, van achteren opgenomen en de geheele projectie vullend, met alleen in den rechterhoek een plaats openlatend voor het gillende, verschrikte gezicht van den variété-artiest, den betrapten minnaar van zijn vrouw? Of een moment uit een andere film: een man eet voor een café zittend zijn brood. Een arm hongerig kind kijkt toe. En de film projecteert een opname van dat brood: alleen, reusachtig vergroot, dat brood. Vervolgens ziet de man het kind weer aan en schuift het zijn brood toe. Men ziet hoe de film, als in telegramstijl met opnamen noteerend, onze ontroeringen weet op te roepen. Is zulk een ‘techniek’ dood? Ik geef hier met enkele trekken aan wat de ontdekking van den film als uitdrukkingmiddel langzamerhand heeft geopenbaard. Niet wat er opgenomen wordt, maar hoe er opgenomen wordt is voor de uitdrukking van zijn wezen beslissend. Een gebeuren gefilmd als gefotografeerd tooneel (drama in plaatjes) of als prentenboek (vertelling in plaatjes)¹⁾ - ik schakel de wetenschappelijke film hier uit - is als opname fout, omdat hier ‘nagevolgd’ wordt, geleend, al kunnen niettemin in het verloop van den film frappant goede opnamen voorkomen. Voor een groot verbeelders, een groot visionair biedt de film met zijn materiaal van bewegende beelden, vlakken, projecties in zwart en wit, met zijn rythme van stilstand en versnelling, met zijn dubbele beelden, gelijktijdig opgenomen, met omkeeringen, plotselinge vergrotingen, etc. een vrijheid om, niet langer gebonden aan de beredeneerde logica, die rekening heeft te houden met de ervaring van tijd en ruimte, een groote kunst der uitdrukking te scheppen. Maar over deze ‘metaphysica’ van den film valt voorloopig nog geen handboek te schrijven. Wij moeten het aan een Meester overlaten het instrument te ‘bespelen’.

CONSTANT VAN WESSEM

- 1) Verkeerde conclusies, die verkeerde betitelingen van den film als nasleep hebben gehad: ‘moving pictures’ (‘the movies’!), bioscope, rolprent. Het Fransche cinématographe, bewegingsregistreerder, staat er nog het dichtst bij. Film is een goed, neutraal woord. Maar laten wij dit woord als *benaming* dan mannelijk nemen, zooals in alle andere talen geschiedt.

Cinema militans

Men vergeve mij den barokken titel. Het eerste beeld, dat zich bij een overzicht van het filmvraagstuk aan den beschouwer opdringt, is dat van een strijdende en verdrukte kudde. De laatste wensch geldt een uiteindelijke triomf van deze miskende martelaren.

De eenige mogelijkheid tot steun is een onvoorwaardelijk en diep overtuigd credo.

Wie in Holland over de film schrijft, weet, dat Holland niet voor de film gewonnen is, hoewel het wekelijks met nieuwe producten wordt overstroomd. De Hollander, in het algemeen, heeft zich een aanmatigend oordeel gevormd uit ziektegevallen; hij stelt meer belang in het heden dan in de toekomst, hij verwaarloost de onbegrensde mogelijkheden voor een minder dan embryonale realiteit.

De Hollander bezoekt nonchalant een willekeurig aantal willekeurige films. (b.v. twee draken, een Lloyd Hamilton-comedie en de Shackletonfilm). Hierop bouwt hij een verontwaardigde aesthetiek en behoudt hoogstens een welwillend respect voor de 'paedagogische' waarde. Na de thee beantwoordt hij de film-enquête van de 'Stem' als volgt: 'Het deugt niet,' w.g. prof. van Moerkerken, Henri Dekking...

De Hollander heeft aan de oude Muzen meer dan genoeg. Wanneer hij bioscoopganger is, spreekt hij er zelf met een toegeefflijk lachje over. (er zijn geen pauze's, er is wat variatie...) Hij heeft een onaantastbare eerbied voor klassieke, gerenommeerde kunstvormen.

De Hollander is een voortreffelijk lid van een 'bioscoopcommissie'. Hij keurt zonder eenige aarzeling en uitsluitend op zedelijke gronden.

Nooit ofte nimmer schiep een Hollander een film. Wel fotografeerden vele Hollanders vele hollandsche tooneelspelers in zekere beangstigende situaties.

De Hollander verwaardigt zich uit liberaal conservatisme niet tot ernstige belangstelling. Daarom werd de 'Stem'-enquête voor het hollandsche intellect een niet geringe blamage. Daarom moeten in Holland de eenvoudigste dingen nog beschamend luid

gezegd worden; maar vóór het bankroet van het theater Tuschinsky zal men ze niet hooren. Want liever is de Hollander een heimelijke klant van de afgedwaalde film, dan een verklaard en open voorstander van het goddelijk beginsel, dat zich hier nieuw en nauwelijks begrepen openbaart: de beweging.

In het buitenland is de toestand weinig hoopvoller; de industrie aanbidt het gouden kalf. Maar er zijn kernen van leven, die in Holland ontbreken. In de eerste plaats gaf men er zich rekenschap van het probleem door den nieuwen vorm gesteld, op een meer algemeen-cultureele basis, dan de uitsluitend technische. Wie de klare definities van de jonge Franschen leest¹⁾, gêneert zich voor de kwajongensachtige geste, waarmee sommige heroën der nederlandsche litteratuur te kennen gaven, dat zij het definieeren liever aan de kwajongens overlieten. Jean Epstein, Marcel l'Herbier, Germaine Dulac, realiseerden films, maar zij realiseerden met begrip; zij toonen tevens met inzicht over hun werk te kunnen schrijven. Het is teekenend voor hun doelbewust streven, dat hun theorie vormen huldigt, waaraan, voor zoover wij daarover mogen oordeelen, hun scheppingen vaak nog allerminst beantwoorden; het bewustzijn van den vorm gaat de realisatie vooraf.

Holland bezit zelfs niet de kiemen van een filmkunst; het zijn de litteratoren en de journalisten, en nog eens de litteratoren en de journalisten, die over de film theoretiseeren. De belanghebbende, de geïnitieerde, die zichzelf verdedigt met de prachtige taaiheid van één, die naar leven hijgt, ontbreekt hier...

Voor alles is thans noodig het oordeel van den kunstenaar zelf, den vakman met het artistieke onderscheidingsvermogen. Er is hoofdzakelijk behoefte aan een theorie der vakgeheimen, niet als een anecdotisch amusement, maar in verband met de aesthetische mogelijkheden. *Onze* lyriek is in dit stadium secundaire aesthetische waardeering, die alleen vruchtbaarheid bezit *naast* het geconcentreerde vakoordeel.

De film is geboren tusschen sigarettenkauwende volksjongens en giechelende dienstboden, ontvangen met het stormachtig enthousiasme en de eerlijke romantiek van een naar verlossing hunke-

1) Vgl. de uitstekende anthologie 'Cinéma' (Les Cahiers du Mois 16/17, 1925).

rend proletariaat. De techniek, die den arbeider naar een vreugdeloos bestaan joeg, bood hem ook de bevrijding, den zaterdagavonddroom van inbraak, eeuwige liefde, parelen, cow-boys en vooral: ongebreidelde vernieling, machtsexpansie. Hem, die nooit in een bioscoopje-van-voor-tien-jaar het hartstochtelijke meelijden en mee-liefhebben deelde, is een eigenaardige poëzie ontgaan: de poëzie der eeuwige vergissing. Want dit zoeken naar verlossing was een drift, die geen tijd had, om naar kunst te vragen. Romantiek, wereldontvluchting, is de eerste wil van het grauwe leven, dat alle voorbereidende zorgen heeft ontbeerd. Het begin van de film is de zucht naar de absurditeit; de film, die de wereld heeft veroverd, is het absurde tooneel, de draak in de sfeer der reproductie.

De waan is geweken, in de concepties van enkelingen, maar de toestand is, feitelijk, dezelfde gebleven. De film, die de massa kent en verafgoodt, is het geperfectioneerde absurde tooneel; en nóg zoekt de massa in de zeldzame film, die film is, de versterkte tooneelemotie. Nóg is de gang naar de film het primitieve ontlopen van de werkelijkheid en niet de drang náár de werkelijkheid in de schoone orde, de kunst. Nog wordt de snelheid der beelden zèlf vereerd en niet de rustige continuïteit, waarvoor de snelheid middel is. De geschiedenis der cinematografie tot op heden is economische geschiedenis, met toevallige interrupties van wonderlijke fantasten; er is geen 'gemeenschaps-filmkunst', er is een gemeenschappelijke bioscoop, waarvoor een industrie werkt. Nog heeft de film niet den lijdensweg gekozen, die onvermijdelijk van de massa vervreemden doet; de enkele scheppingen blijven, in het commercieel verband, toeval.

De kunst heeft het onuitgesproken doel menschen te bereiken; in de verwerkelijking vervreemdt zij zich juist van menschen, méér dan zij hen bereikt; iedere kunstuiting doet een beroep op een beweeglijkheid der psyche, die misschien aangekweekt kan worden, maar zeker geen algemeen bezit is. De film echter dient voorloopig nog een uiterlijke beweeglijkheid, die hoofdzakelijk slechts aan een hoogst primitief innerlijk ritme beantwoordt. Thans heerscht nog het critiekloos succes, de Pink-Pillen-recensie, het kunsteloos 'uitgemeten' programma. De trustvorming bepaalt ook het gehalte van een filmseizoen; zoo staan wij voor het feit, dat Amsterdam het slagveld werd van Amerika (Para-

mount, Metro-Goldwyn, Fox, etc.) en Duitschland (U.F.A.) zonder ooit iets te zien van de ongetwijfeld merkwaardigste pogingen der artistieke cinematografie in Frankrijk! Wij hebben te oordeelen op grond van voortdurende vergissingen en eenzijdig gedistribueerde experimenten.

Is het niet gemakkelijker een aesthetiek der beeldende kunsten te bouwen op de eerste imitatieve krassen van den holenmensch?... De film kon ontstaan, groeien en afdwalen door den bijval der menigte. 'Il faut au cinéma ses cent millions d'yeux. Il a besoin de cette immense foule pour vivre et pour progresser' erkende Jean Epstein in 1923. Inderdaad, geen theaters voor het intellect, geen verenging van den kring der toeschouwers! Geen bleeke proefnemingen in een besloten cercle! Want ook zonder dat zal de film komen tot de erkenning van de waarheid, dat alle kunstuiting een voorrecht is, voor bevoorrechten, en alle toewijding aan de kunst een vereenzaming. Opzettelijke forceering der uitverkiezing leidt tot snobisme en steriliteit.

Waar de strijd tusschen industrie en kunst wordt ingezet, gaat het vóór alles om de *éénheid*. De industrie heeft de verwarde veelheden op het beeldvlak tot een cacophonie van ongelijksoortige elementen bijeengeveegd; zij heeft den acteur als een ongebonden despoot op een troon van levenlooze salonameublementen verheven. Daardoor is de eenheid verbroken en de tweeslachtigheid binnengeslopen.

De eerste waarheid is, dat niet de persoon, maar het gansche beeld 'acteert'. Mensch en decor zijn niet gescheiden als handelende en milieu; zij zijn beide het visueel rhytme, de zichtbare ontwikkeling. De mensch is geen integreerend bestanddeel. De natuur, de architectuur, de *levenlooze vorm*, hebben een even bezielde aandeel in de compositie; het was de 'cinéaste', die hun een ziel schonk. Alles, wat het rhytme verstoort, is zielloos.

Oppermachtig bleef, in werkelijkheid, de 'acteursfilm', die wellicht zijn doortraptste toepassing vond in de 'Ten Commandments' van Cecil B. de Mille. Amerika, dat door zijn cultuurloosheid den eersten stoot gaf tot een zelfstandigen groei van de film naast het tooneel, bereikte door diezelfde cultuurloosheid een onder barbaarsche luxe verborgen leegte zonder eenig uitzicht. De acteur met het traditioneele gebaar speelde tegen een dood galan-

teriedecor; de functie van den regisseur bepaalde zich tot het opdrijven der uiterlijkheden; niet werd in de veelheid de eenheid gezocht, maar de veelheid werd uitsluitend geconstateerd en geëtaleerd.

De europeesche film staat voor een groot deel onder dezelfde suggestie, de laatste tooneelsuggestie. De contrasten zijn verzacht; de acteurs zijn opgenomen in het decor; het decor is versoberd, gestyleerd, ontdaan van zijn brutale zakelijkheid. Maar de wekelijksche film, zooals de europeesche industrie die levert (en, handig imiteerend, thans ook Amerika), draagt nog steeds de teekenen van de acteursheerschappij.

De 'expressionist' Wiene trachtte (in 1921) het conflict op te lossen met zijn baanbrekende Caligari-film. Hij waagde zich aan de bezieling der doode materie door de materie de menschelijke waanzin op te dringen. De stof werd de angstdroom van den mensch. Maar het experiment bleef experiment, ondanks zijn geniale momenten: want de materie scheidde zich van den mensch af, die zijn naturalistische vorm niet verloochenen kon. Zelfs de spokige kobold, Werner Krauss, scheen zich te bewegen binnen papieren muren. De tweeslachtigheid was niet opgeheven... Het belang van deze poging kwam pas geheel tot zijn recht in een later, volmaakter werk in denzelfden stijl: 'Das Wachsfingurenkabinett'. Ongetwijfeld heeft deze wonderlijke trilogie niet de waardeering gevonden, waarop zij aanspraak kan maken; en toch speelde hier Conrad Veidt een meesterlijke, zoo niet zijn meesterlijkste rol, den waanzinnigen Tsaar Iwan; toch gaf hier Werner Krauss een visioen in een volmaakte eenheid met den regisseur; toch leefde hier de stof een eigen sprookjesbestaan, dat alleen in de magie van het beeldvlak gerealiseerd kan worden... De op de spits gedreven tegenstellingen van de Caligari-film waren hier verzacht; er was een zuiverder harmonie bereikt tusschen den mensch en zijn omgeving.

Fritz Lang zocht de verzoening en de eenheid, in de 'Nibelungen', langs den weg der decoratieve styleering. En men mag zeggen, dat zijn oplossing een werkelijke oplossing is en zijn eenheid een grootsche overwinning op de veelheid. Maar er schuilt hier een ander gevaar: de acteur wordt een zuiver plastisch-decoratief element, een menschelijke arabeske; de eenheid is niet meer een rhythmische, maar een statische eenheid. Een mees-

terwerk als de ‘Nibelungen’ maskeert dat gevaar en is misschien daarom, wanneer het school maakt, des te gevaarlijker. De duitse epigonenfilms verraden vaak al te duidelijk, dat van het rythme niet meer over is dan een aaneenschakeling van decoratieve momenten. Groepen uit de ‘Nibelungen’ zijn modellen van symmetrie en harmonische vlakverdeling; met de dynamische eenheid van de film heeft dit echter alleen een bijkomstig verband. De dynamische eenheid ligt *achter* de verschijningen en moet door den toeschouwer zelf opnieuw opgeroepen worden uit het rythme der beelden.

De eenheid is, creatief, in den geest van den ‘cinéaste’ en moet, receptief, in den toeschouwer herboren worden. Het is duidelijk, dat dit proces gecompliceerder is dan het opnemen van een uitwendig rythme alleen. Een film zien is niet een successie van beelden aanschouwen, maar een drama ervaren, al spreekt het drama slechts uit de successie der beelden.

Het probleem van de eenheid en den acteur is daarom zoo moeilijk, omdat, theoretisch, de acteur *materiaal* is als de stof. Hij moet opgenomen zijn in de eenheid en ontleent zijn beteekenis niettemin aan zijn individualiteit; hij is niet willekeurig te kneden als de stof en mag zich toch evenmin aan het intiemste contact met die stof onttrekken.

In dezen zin is Charley Chaplin degene, die het probleem zeer scherp stelt. Hij is de acteur, die, hoewel tevens regisseur (‘cinéaste’), zichzelf in het centrum plaatst, bijfiguren om zich groepeerd en de staf verwaarloost. Léon Moussinac oordeelt zeer terecht: ‘Un tel artiste se substitue au film’. Chaplin parodieert niet alleen den mensch, hij parodieert ook wat de film zou kunnen zijn...

Of: is ‘Variété’ de film van Dupont méér dan van Jannings en Lya de Putti? Is het de eenheid, de zwiepende kermispanning, die bijna nergens verslapt, of zijn het de goedmoedige kracht van Jannings, de slanke, maar noodlottige bloei van Lya de Putti, die ‘Variété’ tot een gebeurtenis maken?

Het eenige antwoord luidt: zoolang de film ‘mensenmateriaal’ vergt, (en het is te voorzien, dat het binnen afzienbaren tijd nog niet anders zal zijn), is een scheiding onmogelijk, want de regisseur is alleen zichtbaar door den acteur heen, terwijl deze

zijn persoonlijkheid als wel vormbare, maar niettemin door God geschapen materie meebrengt; hij is meer dan stof. Zie Lya de Putti in een slecht gecomponeerden film en zij is onbeduidend: de actrice met de slechts latente mogelijkheden. (Zie Asta Nielsen in een slecht gecomponeerden film en zij heeft altijd nog één schoon moment: de actrice met eigen creatief vermogen. De één is misschien dichterbij het ideaal der onderwerping, terwijl de ander, alleen uit zichzelf, grooter is...) Omgekeerd: Dupont heeft zich slechts kunnen realiseren dóór Lya de Putti. De acteur is niet op één lijn te stellen met de pion in het schaakspel...

Ook de zelfstandige verschijningen, zelfs in de slechte film, hebben hun bijzondere schoonheid.

Dit is wel vergeten door de theoretici, die den acteur zijn plaats als materiaal aanwezen; zij hebben overigens volkomen gelijk en er is niets verderfelijkers dan het stersysteem.

Maar de groote persoonlijkheid, ook de groote filmacteur, is wel te leiden, maar niet naar willekeur uit het ledige te formeeren.

De huidige bioscoop is, op zijn best, een doolhof-met-verrassingen; op zijn slechtst, de onwelriekende mestvaalt der andere kunsten.

De toekomstige 'cinéma pure' heeft het perspectief van alle mysteriën onder het licht. Bij de toekomstige film zullen wij *stijlen* moeten onderscheiden, omdat de filmdichter aan geen materiaal gebonden is en geen idee onbelichaamd behoeft te laten. Wat wij tegenwoordig onderscheiden, is nauwelijks 'stijl' te noemen, omdat zelfs de algemeenste formules der expressie nog gezocht worden. Voorloopig blijft de zuiverste verdeling: 'stijl' en 'stijlloosheid', kunst (vorm, omzetting) en drift (gefotografeerd leven). Noch het leven, noch de fotografie zijn iets meer dan: leven. Het leven is de bron, de techniek is het middel. Pas uit hun verbinding in het scheppende, styleerende, schiftende, beperkende individu ontstaat de filmkunst, gevoed door het leven, gebaseerd op een zich steeds volmakende vakkennis, zelfstandig in eigen wetgeving.

Om dit wonder alleen, den jongen bloei van den geest uit een banaal procédé, zou de twintigste eeuw waard zijn om geleefd te worden. Zelfs, wanneer die bloei duizendmaal geen 'kunst' zou

blijken te zijn, zelfs... wanneer Hegel's 'Aesthetik' daardoor met het heilige getal 3 verlegen zou zitten, zelfs...

Maar het is waar, de bioscoopwet *is* al aangenomen. Men leze de Handelingen der Eerste Kamer.

Een definitie behoort een verduidelijkende eenzijdigheid te zijn; een definitie van een 'filmkunst' is zeker eenzijdig, maar in deze periode niet altijd verduidelijkend, omdat het gros der tegenwoordige films zeer zeker geen kunst is...

De mogelijkheid van een kunstopenbaring is daar, waar, als vorm der schoonheidsemotie, een zelfstandig levende orde geschapen wordt. Zoolang de film reproductie is van een (tooneel)leven, ontbreekt die mogelijkheid; zoodra het besef ontwaakt, dat de fotografie der beweging niet is een weergave, maar een opnieuw scheppen eener wereldorde, bestaat die mogelijkheid. Wat de filmtruc al, als een onbegrepen procédé, aankondigt, wat de technische vervormingen door de fotografie als belofte geven, is het voorloopig teken, dat de film geen samenraapsel behoeft te zijn van den afval der andere kunsten; de enkele werken der voortrekkers onthullen het in de onafwijsbare ontroering.

Het criterium van een 'kunst' is de gesloten eenheid van het kunstwerk en de begrenzingsmogelijkheid tegenover andere kunsten. Zoodra de film aan deze criteria voldoet, mag men van een 'filmkunst' spreken...

De eenheid van het filmopus is *de eenheid van het visueel rytme*; m.a.w. het uitwendig rytme der beelden heeft een inwendig rytme, een dramatische continuïteit, te symboliseeren. Iedere verbreking van het uitwendig rytme schokt daarom het inwendig; iedere compositiefout schaadt de dramatische ontwikkeling; ieder beeld houdt niet alleen technisch, maar ook psychologisch verband met het voorafgaande en het volgende. De 'filmdichter' gaat uit de door hem 'geziene' eenheid naar de veelheid der verwerkelijking: acteur en stof. In de technische compositie heeft hij de eenheid in de veelheid te herstellen, zoodat de toeschouwer dezelfde eenheid uit de geschapen materie ervaart, die de schepper zelf eens, ideëel, 'zag'.

Dit proces veronderstelt de onbeïnvloede en ongedeelde eenheid van een 'cinéma pure'. Deze is echter voorloopig niet meer dan een richting gevend toekomstbeeld, dat de hedendaagsche alli-

antie: film - muziek, uitschakelt; en die uitschakeling is uiterst voorbarig. Want niet alleen schijnt een bepaalde (min of meer) overeenstemmende instelling van het gehoor voor dengene, die beweging ziet, nog psychologisch onmisbaar (dit ware geen pleidooi voor het behoud der alliantie); maar ook een inniger samenwerking dan de z.g. 'muzikale illustratie', die een hoon is voor de muziek, laat zich denken en behoeft niet verworpen te worden om een 'zuivere' eindtoestand, die niet meer is dan een theoretisch punt... De 'eenheid' van film en muziek blijft echter een secundaire eenheid, een verbinding. De eenheid der filmkunst kan daarvan, als uitzonderingsgeval, afhankelijk zijn (het experiment van de 'film musical'), maar dit blijft een uitzondering.

De eenheid der filmkunst is onvereinigbaar met de eenheid van één der andere kunsten. Hoewel zij zichtbaarheid geeft in het platte vlak, is zij geen kunst van het statische beeld, maar van de dramatische (als men wil: dynamische) bewogenheid. Hoewel zij dus de taak heeft een drama uit te beelden, verplaatst zij dat drama uit een driedimensionale pseudo-realiteit naar een rhythmische eenheid van bewegende beelden; het drama wordt geheel gebaar van acteur en stof, die den wil van den onzichtbaren eenheidsschepper hebben te verkondigen. Onder bepaalde gezichtspunten kan verband gezocht worden met andere kunstvormen; maar dit beteekent de erkenning van een nieuwe eenheid, die gebaseerd is op de nieuwe mogelijkheden der techniek. De cinematografische emotie heeft een eigen gebied...

De creator van de film is een zelfstandig, technisch kunstenaar; niet slechts de visie, maar ook de wegen tot verwerkelijking moeten tot zijn machtsgebied behooren. De benaming 'regisseur' is onjuist, omdat zij herinnert aan een andersoortige functie uit de tooneelwereld, die aanvankelijk door de verkeerde film werd overgenomen; het romantische praedicaat 'filmdichter' roept onzuivere analogieën met de vormende werkzaamheid van den poëet op. Misschien drukt alleen de term van Louis Delluc: 'cinéaste', de zelfstandigheid voldoende uit. Deze nieuwe taak is onvergelykbaar, onvergelykbaar vooral ook in moeilijkheid en veelzijdigheid; want nergens offert zich de kunstenaar zoo volkomen aan de schijnbare objectiviteit.

Ideën over de film geven wil zeggen: oude meeningen herzien en zich opnieuw vergissen. Maar hoofdzakelijk: strijdmateriaal aanbrengen voor een strijdende, maar mishandelde en miskende kunst, waaraan de jongere generatie haar liefde heeft toegezegd. Als de strijd gewonnen wordt, zijn deze vergankelijke marginalia niet vergeefs geschreven.

MENNO TER BRAAK

Filmkunst en filmtechniek

Sommigen zijn er toe gekomen van de ‘expressionistische’ film te spreken, als zou deze in de filmkunst reeds een voldongen feit wezen. Echter vele kunsten mogen een expressionistische richting hebben, van de film kan dat nog niet gezegd worden. Want de filmkunst is nog niet gestabiliseerd en - met uitzondering van de volkomen geestlooze, louter commercieele filmconfectie der Amerikaansche massa-productie - moet alles nog langs experimenteelen weg verkregen worden.

De schilderkunst bezit haar meesterwerken in naturalistische, impressionistische en expressionistische richtingen; scholen konden in den loop der eeuwen zich uitleven, terwijl de jonge cinematografie nog in 't geheel geen scholen heeft. Het groote gros der films dient geen artistiek belang, doch verlangt niets anders dan geld te maken. Deze werken zijn alle naturalistisch. Niet uit overtuiging, doch onwillekeurig. Zij wenschen elk exces te mijden en teekenen in ieder beeld de enge grenzen af van 't intellect hunner fabrikanten. Dit product beheerscht de markt. Geen dezer films komt afzonderlijk tot roem, maar haar verbijsterend groot quantum is een gruwelijke rem voor de cinematografische evolutie.

Hierin schuilt het wezenlijke filmgevaar. Amerikaansche mentaliteit, tot 't tamste verzoet, komt week in week uit in tallooze levende beelden op de wereldmarkt. Dit verhoudt zich tot kunst, als algebra, maar dan zonder de minste of geringste inspanning. Het is de Schund der totale onbenulligheid. Soms wordt krijschend en vol poeha een leuze aangeheven: ‘We want bigger and better’ maar het is en blijft geestlooze nonsens.

Europa staat hier tegenover. Hier wordt óók rommel gefabriceerd, maar daarnaast staan de experimenten van een *filmkunst*. In die filmkunst vinden we nog geen richtingen, slechts experimenten.

‘Calligari’ was de baanbreker. Zes jaar geleden kwam die eerste niet-naturalistische film tot elks verbluffing aantonen, dat men met het filmapparaat een irreëele wereld suggereeren kon. Natuurlijk was deze eersteling zeer onvolkomen. Fouten te over. Maar dat alles valt weg. Dat mag niet meetellen. ‘Calligari’ is niet *om zichzelf* de moeite waard, maar omdat hij onze oogen

opende voor allerbelangrijkste mogelijkheden. ‘Calligari’ had groote gevolgen!

Die gevolgen bepaalden zich niet tot een reeks expressionistische films, maar deed een veel meer elementair werk. Deze film leerde, dat er een eigen optische techniek bestond. Tot dusver was de film steeds een uitvoerige illustratie geweest van den tekst. De titellijst was het schema en de beelden lichtten toe. Thans leerde men, dat de beelden zèlf de leiding konden en moesten hebben.

Méér leerde ‘Calligari’. Tevoren had het film-apparaat bij voorbaat een standplaats ingenomen en de acteurs dartelden daar omheen. Men kon de tooneeltechniek niet loslaten en het filmmappaaraat bleef vastgenageld aan zijn ‘eerste rij stalles’, terwijl de acteurs 't tooneel betraden en weer verlieten. Na ‘Calligari’ bewoog het apparaat zich vrij temidden der spelers, volgde hen op den voet en neemt dus thans min of meer actief aan de handeling deel. In ‘Variété’ wordt dit zelfs zóó sterk, dat het filmmappaaraat in afgrijzen een arm beschermend voor ‘de oogen’ houdt (i.c. de lens) en weer langzaam laat zakken. Dit is zóó suggestief, zóózeer in den geest van 't geen de toeschouwer zèlf zou doen, als hij daar stond, dat het publiek zich in 't geheel niet realiseert, wát er eigenlijk gebeurt en dat die arm niets minder dan de arm van 't apparaat is!

Hierop voortbouwend, heeft men geëxperimenteerd met een film ‘in de eerste persoon’. Tot dusver zijn alle films verhalen, die in de derde persoon worden verteld. ‘Hij’ (de held) beleefde het filmdrama. In ‘Judas Iskarioth’ trachtte men echter een ‘ik’ handelend in te voeren. Dat was het apparaat zelf tot wien gesproken werd, die knielde, aangevallen werd, enz. De film kwam niet in roulatie, want zij werd slechts door enkelen begrepen.

Dit kan men geen expressionisme noemen. Het is slechts een eenzijdige ontwikkeling der optische techniek. Kunst is uiting. Door woorden, door noten, door beelden, door letters, door plastiek, enz. Filmkunst uit zich in levende beelden. Géén uiting is zóó direct, als het levende beeld. Een klein voorbeeld ten bewijze: Géén onzer zintuigen arbeidt zóó snel als het gezicht. Men probeere maar eens, in het duister een geluid te identificeeren. Men vergelijkte het ongeluk van blindheid met dat van doof te zijn.

Wie schrijft, moet de begrippen, die hij wil overdragen, *spellen*. Hij teekent met zijn pen een z. een e. een l. een f. een m... en het begrip 'zelfmoord' komt pas kijken, als vijf van de negen letters zijn gelezen. Op het tooneel moet men die zelfmoord vertoonen, ò weglaten en haar dan dus wederom via de taal aan het begrip overdragen. Maar de film kan dit op een derde manier doen: de meest directe en dáárdoor de sterkste. Zij kan de *abstractie*, het loutere begrip 'zelfmoord' in beeld brengen, door dat beeld te vertoonen buiten het verband. Het verhaal behoeft er slechts een fractie van een seconde (dus: praktisch niet) voor te worden onderbroken. Het wordt dan een suggestie.

Optische techniek is de kunst, *elk* begrip regelrecht in beeld te brengen. En nu hangt alles maar verder af van de waarde dezer beelden, hun onderlinge verhouding, de vastheid hunner rangschikking, de intensiteit der dramatische kracht en van het belang en de schoonheid, welke de waarde van een film bepalen. 'Calligari' stond op expressionistische principes. Verbeterd, vermooid, gerijpt, werd dit werk zuiver expressionistisch herhaald in 'Das Wachsfikurenkabinett'. Dat is één richting, die men volgen kan. Maar men beschouwe dit niet als 'de richting, waar we noodzakelijk naartoe moeten', of zoiets. Film is nog volkomen vogelvrij. 'Panzerkreuzer Potemkin', een der allerbelangrijkste films tot dusver vervaardigd, bereikt met zuiver naturalistische vormgeving een duizendmaal grootscher resultaat. In 'Die Nibelungen' is Kriemhilde's adelaarsdroom ongehoord mooi, ofschoon zij slechts uit ongeaccentueerde schuivende vlakken zwart en wit bestaat, wat men óók niet 'expressionistisch' noemen mag.

In een Engelsche film, die ongeveer vijf jaar geleden (onder den titel 'De Goddelijke Gave') hier te lande werd vertoond, wist men reeds een 'intrige' te vervangen door een filosofische beschouwing. In het kort ging het om het volgende: De litteraire, intellectueele gastheer ontvangt vrienden: een rabbijn, verpersoonlijking van een streng, eenzijdig geloof en een materialistische, atheïstische professor. Plots krijgt hij bericht, dat hij grootvader geworden is en men bespreekt het toekomstig lot van zijn kleinkind. De grootvader spreekt en men ziet een toovertuin, waarin Hamlet, King Lear, Juliet, Portia, enz. wandelen, de Mondschein sonate komt in beeld, enz. De Rabbijn spreekt van

Mozes' wonderen. De professor verdedigt het recht van den sterkste. Tenslotte vraagt de huisknecht het woord en pleit voor de vervulling van eindelooze, kleine, noodzakelijke plichten, zonder heroïek of pathos...

Voilà tout!

Gráág geef ik toe, dat deze bespiegelende film nòg niet heel hoog stond, maar... zij is al vijf jaar oud en staat toch thans nog mijlen boven Tom Mix en al die andere braven, die strijk en zet het mooie meisje kussen, als het orkest het uitsmijtertje aanheft.

Eenigszins hiermee te vergelijken is 'Ménilmontant', een hóógst merkwaardige film, de eersteling van een paar doodarme Russen, die *zonder geld* (vergelijk de Yankee film-miljarden) en zonder studio dit werk vervaardigden op 18-20 jarigen leeftijd, waarna... niemand haar vertoonen wilde, tot 'Le Vieux Colombier' er zich over ontfermde.

Dit werk is simpel en rein, het is echte, waarachtige kunst. Het is kinderspel, máár kinderspel, dat tranen in de oogen brengt en dat uit een ragfijn voelend hart is opgeweld. Het geschiedenisje is doodeenvoudig (een jongen maakt een meisje ongelukkig en daarna haar zuster. Door dit leed vereend troosten deze twee meisjes elkaar) en de verfilming is vol technische fouten. Maar het is stil en puur en nederig. Deze film is als een allereerst gedicht van een knaap, die tot de allergrootsten kan gaan behooren. Het is een belofte.

Zoo zou ik u talloos veel kunnen opsommen. Filmkunst straalt naar alle richtingen (en -ismen!) uit. Maar dat laat zich niet in enkele regels samenvatten.

Nog moge ik enkele kenmerkende eigenaardigheden der optische techniek aanstippen. Film beheerscht het begrip 'ruimte' zóódanig, dat men kan filmen in een auto, die met een vaart van 100 K.M. per uur zich voortspoedt. *Gelijktijdig daarmee* kan men een willekeurig ander beeld laten samenvallen èn versmelten. Door dit dubbele beeld telkens kort te doen onderbreken en dan door een ander te vervangen, kan men een derde handeling vrijwel gelijktijdig geven, zonder dat de logische lijn onduidelijk wordt ('Feu Mathias Pascal', 'L'Inhumaine' e.a).

Film is meester over de proporties. Een lucifer zonder kop kan desgewenscht optreden als micro-organisme, als zichzelf, als balk.

Film kent geen voetlicht. M.a.w. er is geen afscheiding tusschen publiek en spelers. Door de overmatige vergroting van teekenende details, kan men volkomen meeleven, terwijl men bij tooneelspel een tableau aanschouwt.

En zoo is er zoovéél.

Eén ding onthoude men: de bioscoop is de vijand van de film. Het beschavingspeil van den bioscoopdirecteur (den enkelen goeden niet te na gesproken) verhoudt zich tot dat van den filmregisseur als zwart tot wit.

En tenslotte veroorlove men mij een ‘ceteram censeo’. Wij kunnen bespiegelen en theoretiseeren, zooveel we willen. Dat is mooi. Maar film is het levende heden. Film kan men niet vaak genoeg zien. We hebben film nog lang en lang niet onder de knie. Eigenlijk weten we nog maar bitter weinig van deze grootsche uitvinding af. En het nut van een artikel als dit staat dicht bij het blank, sereen Nihil.

Er is maar één deugdelijk leerboek: volhardend kijken, kijken, kijken!

LUC. WILLINK

Film-werkingen

De vertraging

Geeft, versneld afgedraaid, de natuurlijke beweging alleen maar een komisch effect, in ieder geval het gevoel van een absurditeit, de vertraging openbaart daarentegen schoonheden, die de natuurlijke beweging anders slechts in een ondeelbaar oogenblik toont en te snel, dat wij haar in haar phases kunnen opnemen. Het procédé der vertraging is daardoor meer dan een procédé geworden. Het is cinematographisch. Het behoort tot de uitdrukkingsmiddelen waarmee de film werkt: de onverwachte ‘belichting’, waardoor de dingen een ander aspect krijgen. De vertraagde film geeft bijna altijd frappante ontdekkingen. De schoonheid van een beweging in haar samenstel van bewegingen, die in de opeenvolging het equilibre van ‘natuurlijk’ geven. De ‘analyse’, door het vertraagd afdraaien verkregen van b.v. de bewegingen van een vallend paard toont een prachtig spel van de zwaartekracht en van naar herstel van evenwicht strevende tegenkrachten in het vallend lichaam. Een danser, vertraagd vertoond, zeilt en drijft door de lucht met een kalmte, een elegance, die het filmmapparaat ons ook laat zien bij opnamen van onder water zwemmende en duikende personen. Alle gevoel van zwaarte is voor het oog opgeheven. De vertraagde film is inderdaad een school voor den dans. Het ballet der modernen heeft er zijn leering uit getrokken. De vertraagde beweging dient als nieuw aspect der schoonheid b.v. in de balletten van Cocteau (Boeuf sur le toit, Adieu New York, de heraldieke dansen in wit en zwart van ‘Roméo et Juliette’).

Maar de film-operateur moet het ‘ralenti’ in zijn opnamen niet misbruiken. Doelloos, d.w.z. *alleen curiositeits-halve om de wille der vertraging aangewend*, vermoeit het effect en wij betwijfelen of Jean Prévost gelijk heeft, die meent, dat voor de vele zenuw-depressies, die onze geest ondergaat in onzen gejaagden tijd, de dokter zijn patienten een kuur in ‘vertraagde films’ zou kunnen voorschrijven, daar zij de zelfde uitwerking hebben als de kuur in de bergen, eveneens een kuur door langzaamheid.

Echter, voegt Jean Prévost er aan toe, de vertraagde opname kan ook onaangename sensaties verlengen. Verpletterd worden, wan-

neer men niet eens de tijd heeft 'o!' te roepen is minder penibel, dan langzaam maar zeker en in détails, zoodat men alle tijd heeft bang te zijn, een ongeluk te zien naderen en een verplettering te ondergaan; en bij een ongeluk de kwellingen van een doodstrijd 'en ralenti' te zien wekt bij den toeschouwer zelf een strijd van verzet, waaraan al zijn spieren en al zijn zenuwen deelnemen.

De vergrooting

Ook het resultaat der vergrooting in den film is verbazingwekkend.

Ik spreek hier niet van de vergroot opgenomen wereld der insecten en larven, die ons de schrik voor de monsters der voorwereld weer door het bloed doen jagen. Noch bedoel ik de vergroot opgenomen menschegezichten, fascineerende bleeke vlakken, waarin de nerveuse trilling der spieren onze emoties vergroot. Ik meen: het 'leven' dat sommige 'doode' dingen, geïsoleerd onder het zoeklicht van den filmopereur genomen, op eens voor ons kunnen gaan krijgen. Zij dwingen tot aandacht, men 'ziet' ze opeens. Zij transformeeren als het ware, zij zijn niet meer wat hun naam zegt, zij trekken, geïsoleerd uit hun omgeving, geheel andere herinneringen en aandoeningen tot zich, zij gaan leven, zooals maskers leven onder een bepaalde belichting. De simpelste voorwerpen vaak, een tafelmee, een telefoon, een stuk muur, een kristallen glas, de onvermijdelijke revolver der Amerikaansche drama's, die uit een lade te voorschijn komt, zij worden opeens wezens geladen met de suggesties van de 'rol', die zij in het drama vervullen gaan...

Cendrars beschrijft zulk een indruk, dien hij uit een film kreeg: 'Het beeld vertoont een menigte; dan zien wij in deze menigte een jongen met zijn pet onder den arm. En opeens, zonder dat hij beweegt, krijgt deze pet, die op alle andere petten lijkt, een intens leven, men voelt hem gereed te springen, als een luipaard. Waarom? Ik weet het niet. Is het een lichteffect, is het een uitstraling? Er zijn mysterieuze feiten zooals dit, die er op wijzen, dat het film-oog gevoelig kan wezen voor indrukken, die ontsnappen aan onze eigen zintuigen en zelfs aan ons begrip'.

De film, niet gebonden aan tijd en ruimte, niet aan één gezichtspunt, en in staat voortdurend van opstelling te veranderen, toont hier ook een van de werkingen, die dit 'instrument' een Meester in de hand geeft.

C.v.W.

Beschouwing over het filmscenario

Eerst wanneer de geaardheid van een idee, dat een auteur bezig houdt, een cinematografisch karakter draagt, eerst dan *kan*, doch *moet* ook een filmscenario ontstaan. Het filmscenario is even als het gedicht, het proza of het tooneelstuk een vorm van uiting, die dwingend is voor een bepaalde inspiratie van den auteur. Het filmscenario is ouder dan de cinematografie, en bestaat vanaf het eerste ontwikkelingsstadium van de wereld-litteratuur. Niet de uiterlijke vorm, (de indeeling in beelden en de tusschenvoeging van teksten), maakt een bepaald product tot een filmscenario, doch zijn innerlijke kwaliteiten. Elk boek, dat sterk visueel is, en waarin de psychologische motieven tot uiting gebracht worden door *actie*, of meer in 't algemeen gezegd, door de fysische verschijnselen, die de psychologische voorgangen begeleiden, is uit den aard der zaak een filmscenario. Niet de typografische indeeling doch de inhoud maakt het filmscenario. Zoo is dus het filmscenario ontstaan uit de litteratuur, en de vraag doet zich voor hoe de litteratuur zich in de toekomst tegenover het filmscenario heeft te stellen. De filmscenarioschrijver zal niet zoeken naar litterair bijzonder schoone zinnen om de beelden, waaruit zijn scenario samengesteld is, te beschrijven, immers niet de beschrijving, doch de film zelve vormt het einddoel. Op grond hiervan is het filmscenario echter niet uit de litteratuur te bannen, daar het litteraire kunstwerk niet gevormd wordt door middel van de schoone uitdrukkingswijze, doch door middel van de artistieke vizie, die langs den weg van het geschreven woord overgebracht wordt op den lezer. Een werk, dat slordig en onschoon geschreven is, kan ondanks dit feit door zijn bijzondere inhoud een litterair kunstwerk zijn. Het geschreven woord voldoet reeds om een product tot litteratuur te maken, terwijl het bovendien door de inhoud tot een kunstwerk kan worden. *Niet de uitdrukking, doch de vizie en de suggestie vormen het voornaamste element van het litteraire kunstwerk.*

Behoort dus theoretisch wellicht elk filmscenario tot de litteratuur, praktisch zal er een onderscheid gemaakt dienen te worden, en wel dusdanig, dat slechts die filmscenario's tot de litteratuur gerekend dienen te worden, die niet in den engeren zin van het woord een leidraad zijn van speler en regisseur, overladen met

aangiften omtrent details in gebarenspeel en technische aangiften de opname, etc. betreffende, doch die slechts een *suggestieve* opsomming vormen van de *artistieke* beelden en voorzien zijn van de begeleidende teksten.

De literatuur bezit niet veel van zulke scenario's. Hasenclever's 'Die Pest' is een uitstekend voorbeeld van een goed litterair filmscenario, dat niet zooals zooveel tooneelstukken, 'verlitteratuurd' is.¹⁾

Wel degelijk moeten ook de zoogenaamde titels in een scenario een innerlijke waarde hebben, en deze moeten door den auteur gedurende het schrijven van het scenario 'gehoord' zijn. Wanneer de titels slechts een verklarende dienst doen, dan is er van filmmanuscript geen sprake meer, en zeker kan de waarde van een scenario getoetst worden aan de titels. De titels moeten dienen tot versterking van de suggestie der beelden, en niet tot verklaring van deze. Hoogstens mogen de titels vormen een *aanvulling van de situatie*, een *versterking van de stemming*, of een *verhooging van de karakteristiek*, en op deze wijze kan de titeltekst gesteld worden naast de functie die de begeleidende muziek ten opzichte van de film vervult. Wanneer in een filmscenario een titel voorkomt, bestaande uit een, door een der spelers gesproken zin, dan verzwakt dit de waarde van het manuscript, tenzij deze gesproken zin karakteristieke waarde heeft. Wanneer men bijvoorbeeld op het doek ziet hoe een dief gearresteerd wordt door een detective, dan is dit beeld van zichzelf duidelijk genoeg, daar het gebaar waarmede de detective zijn hand op de schouder van den dief legt, en diens onwillekeurige ineenkrimpen voor zichzelf spreken, volgt dan echter nog de titel: 'In Naam der Wet', dan heeft die titel een karakteristieke waarde voor de situatie.

Een belangrijke factor van de psychologische werking van de titels is ook, dat zij in rythmische regelmaat de spanning van het vizueel waarnemen bij de toeschouwers onderbreken. Van deze regelmatige onderbreking komt een toe- en afname in de origineele waarneming tot stand, die weldadig werkt, en sterk schijnt overeen te komen met de eischen, die de wezensgeaardheid van ons vizueel waarnemen stelt. Een film geheel zonder

1) Walter Hasenclever, Die Pest, Paul Cassirer Verlag, Berlin, 1920.

tekst is, al is de handeling nog zoo duidelijk, immer *vermoeiender* als een film met tekst.

Gedeeltelijk is de tekst in het filmmanuscript te vergelijken met de gesproken gedeelten, die men waarneemt in dagdroomen.

Daar de film zeer veel gemeen heeft met den dagdroom, o.a. de vizueele techniek en het wenschvervullende element, dat zoozeer typeerend is voor den dagdroom, kan men het filmscenario met zeer veel recht noemen: een neergeschreven dagdroom met artistieke kwaliteiten.

Nimmer zal een film werkelijk goed zijn, als zijn kern, het filmmanuscript niet inderdaad die motorische elementen bevat waardoor het organisme van een film opgebouwd en gevoed kan worden. Een film, samengesteld naar een scenario, dat aan het intrinsieke van het wezen van de film vreemd blijft, zal slechts een schijnleven kunnen voeren. Hierin nu ligt nog de fout van de Duitsche zoowel als van de Amerikaansche filmindustrie, dat nog immer zeer veel films vervaardigd worden naar manuscripten, die naar wezen aan den film vreemd zijn. Te veel nog worden boeken verfilmd, omdat zij in de litteratuur een succes waren, zonder dat men die boeken eerst keurt naar hun 'filmgehalte'. Een film, opgebouwd op een scenario, dat naar wezen werkelijk film-scenario is, zal, al is het scenario nog zoo eenvoudig, minstens dragelijk zijn, daarentegen zal een film, waarvan een beroemde roman de grondslag vormde, die niet van begin tot eind aan de film verwant is, nimmer een bevredigend resultaat opleveren. Het merkwaardige is, dat vaak een eenvoudige sensatiefilm (b.v. een Harry Piel-film) op een beter manuscript opgebouwd is, dan de een of andere film-schlager, die doorgaat voor een product van bijzonder groote aesthetische waarde.

Het wil mij dan ook voorkomen, dat de verbetering van de film voor een groot gedeelte uit zal moeten gaan van een betere keuze van filmscenario's.

Er zijn twee soorten van filmmanuscripten. Het eene soort is het genre, dat in zijn voornaamste kenmerken (goed slot, etc) geheel overeenkomt met de dagdroom, het andere soort is het genre van meer zuiver artistieke geaardheid. Het eerste soort is zeker niet minderwaardig, en het laatste kan goed zijn, doch bevindt zich in een beginstadium, dat zich over het algemeen (er

zijn uitzonderingen) kenmerkt door een sterke *cinematografische bloedarmoede*. Hierin dient verbetering te komen door beter begrip van het wezen van de film.

Zeer veel filmscenario's bezitten van zichzelf slechts uiterst geringe esthetische waarde, doordat de vizie niet artistiek is. Toch kunnen dit zeer goede filmscenario's zijn, daar zij de spelers de gelegenheid kunnen bieden, de vizie, die op zichzelf nog niet artistiek door den auteur werd gezien, op een esthetisch niveau te verheffen.¹⁾ De kunstwaarde kan in zoo'n geval alleen ontstaan bij verfilming, en deze is dan ook alleen gelegen in de film, door het spel van de acteurs, en door de bijzondere kwaliteiten van den regisseur. Dat ook deze scenario's niet als litteratuur gerekend mogen worden, althans practisch niet, spreekt vanzelf. Zoodra echter een filmscenario, zonder dat een te veel aan technische wijzigingen den indruk stoort, een artistieke vizie aan den lezer suggereert, is er sprake van een litterair kunstwerk.

GERARD VAN DUYN

1) Zulk een manuscript is b.v. *Gold Rush*. Eerst het psychologisch zoo sterke spel van Chaplin geeft *Gold Rush* z'n groote waarde.

Marcel l'Herbier en zijn weg naar de filmkunst

Het is veel bevredigender, slechte films te maken dan goede. Want slechte films zijn doorgaans zeer slecht, terwijl goede films altijd nog maar relatief goed zijn.

Zoo is het ook veel bevredigender, ouderwetsche films te maken dan moderne. Want ouderwetsche films blijven hun leven lang ouderwetsch, terwijl moderne films hoogstens een jaar modern blijven.

De filmkunst doorleeft nu eenmaal een eeuwigheid per jaar, evenals de radio, de beurs en de mode.

Zij heeft trouwens met alle drie een eigenschap gemeen: met de radio de ontwikkelingskoorts van haar techniek; met de mode het meedeinen met de wisselvalligheid der massa; met de beurs haar afhankelijkheid van de groote financieele politiek.

Mèt de filmkunst veranderen de filmkunstenars, en in hetzelfde duizelingwekkende tempo. Zooals we bij de schilderkunst kunnen spreken van de perioden vóór en na de gebroeders Van Eyck, zoo kunnen we bij de filmkunst de perioden vóór en na duizend technische verbeteringen onderscheiden. 'Es wächst der Mensch in seinen grossen... Entdeckungen.' De cinematografie is wel zéér een kunst, die uit de stof geboren is.

Interessant is, in een menschelijke figuur deze groei eener kunst zich te zien concentreren. Marcel l'Herbier, thans de voornaamste Fransche filmregisseur, was vóór den oorlog niets anders dan meester in de rechten en modern mensch. Gepassioneerd voor de filmkunst, waarvan Frankrijk toen de leiding had, schreef hij in een loopgraaf een scenario. Het werd aangenomen en uitgevoerd. Al gauw werd l'Herbiers contact met de filmindustrie inniger. Hij mocht zelfs een film regisseeren. En als enthousiasteling lanceerde hij de beroemde frase: 'Le cinématographe est la machine idéale à imprimer la vie'. En in dien tijd stond l'Herbier met al zijn enthousiasme heel wat verder van het cinéastisch ideaal, dan nu hij als cynicus het bestaan van alle filmkunst loochent.

Van zijn ideaal van de volkomenst naturalistische levensproductie kwam l'Herbier al spoedig terug, om zich aan te sluiten bij de moderne Fransche psychologen. Hier onttaardt zijn oeuvre

in een reeks dwaaltochten rondom het ideaal van verscheidene der beste moderne regisseurs; het ideaal dat Jean Epstein omschreef als: ‘la mise en valeur du potentiel de l'image pour elle-même’. Maar geen van hen trof ooit nog zoo zeker het hart van de roos, dat men dit ideaal aan de werkelijkheid heeft kunnen toetsen.

L'Herbier begreep het en sloeg met een dubbele saltomortale over naar het andere uiterste: het modernisme van Léger, Mallet-Stevens en Picabia. ‘L'Inhumaine’ ontstond en moest de resultante worden van de twee stroomingen, die de regisseur doorleefd had. Behalve het beeld-als-beeld wilde hij hier de beweging-in-beweging filmen en zoo een der fundamentele principes van de filmkunst als hoofdmotief van het scenario veruiterlijken. Het resultaat was zeker merkwaardig. Deze beweging-in-de-tweede-macht bleek een geweldige suggestieve kracht te bezitten; het werd een wonderlijk felle openbaring van de poëzie der techniek. Maar de les van deze film was, dat men niet ongestraft één der principes van een kunst het overwicht geeft; de rest van de film toonde zich nu des te meer als een wee-romantisch aanhangsel en het werk kon zich niet handhaven.

L'Herbier's ideaal van 1926 (want het zal wel niet veel langer leven dan de vorigen) is: de film als internationaal uitdrukkingmiddel, het productief maken van haar macht om grenzen en taalverschillen te trotseeren. Fritz Lang heeft dit ideaal, dat al jaren geleden ontkiemde, nadrukkelijk gelanceerd en tegelijk met hem zei Marcel L'Herbier: ‘Plus nous irons logiquement dans le sens de l'évolution, plus le cinéma aura logiquement le besoin et le devoir d'exister. Le cinéma est un langage universel. La parole connaissait des frontières; la paix des nations a soif de silence...’ Helaas, zoover als L'Herbier hier wil zien, zijn we nog lang niet. Voorloopig heeft de filmkunst-zelf nog te veel ‘soif de silence’, want in haar eerste vijf en twintig levensjaren heeft zij inplaats van haar internationale taal zeer nadrukkelijk een hoogst chauvinistisch brabbeltaaltje gesproken. Het feit, dat heel de oude wereld zich gewillig door de Amerikaansche film-productie laat overstroomen, leidt veeleer tot een ‘Europa annexiert sichselbst’ dan tot een internationale geestelijke familieband, en zelfs de transacties waarbij Hollywood af en toe een paar Europeesche sterren en regisseurs ‘aankoopt’ of Neubabels-

berg een paar Amerikaansche dito's 'huurt', zullen ons geen stap nader brengen tot de ontwikkeling van een filmkunst als internationale taal. Zoolang de groote financieele politiek niet alleen de filmmarkt maar ook de film-*ateliers* beheerscht, zal hier nooit sprake van kunnen zijn. Wat zou men er wel van zeggen, als de internationale kunsthandel in 't vervolg schilders inplaats van schilderijen ging koopen? Maar bij de schilderkunst gebruikt men minder groote woorden; haar 'soif de silence' wordt geeerbiedigd!

Intusschen blijkt l'Herbier ook in het modernisme weinig bevrediging te hebben gevonden, getuige de uit zijn tegenwoordig internationalisme voortkomende uitspraak: 'Les films exceptionnels ont, certes, un intérêt, mais sortent du domaine purement cinématographique, tout en restant quand même du cinématographe! - cela de la même manière que la bicyclette en nickel de l'équilibriste de l'Olympia, tout en restant une bicyclette, n'est tout de même plus une bicyclette.' Als men hierbij bedenkt dat l'Herbier zelf nooit anders dan 'nikkelen fietsen' heeft gemaakt, films die wel zeer uitzonderlijk waren en nooit het groote publiek konden veroveren ('Le carnaval des vérités', 'Le marchand de plaisir', 'L'Inhumaine'), is de reden van zijn tegenwoordig ontkennen van alle filmkunst misschien wel gevonden. In elk geval schijnt deze uitspraak een nieuw stadium in l'Herbiers oeuvre in te luiden, want zijn nieuwste film ('Feu Mathias Pascal', naar den roman van Pirandello) toont een duidelijk streven naar vereenvoudiging en zuivering van alle overtollig modernisme, zonder toch de kern van de verschillende doorgemaakte stroomingen te verwerpen. Deze film is een bezonnen, evenwichtig werk, waarin alle goede bedoelingen van l'Herbiers vorige films verwezenlijkt en tot een zuivere eenheid verbonden zijn. Dit vaststellende, mogen wij zijn geruchtmakende oproep 'J'évoque le cinématographe contre l'Art!', dien hij op niets baseert dan op het sophisme: 'De kunst verkracht den Tijd, maar de film verkracht de Ruimte!' gerust als half-gemeende pose beschouwen.

Ik heb met opzet Marcel l'Herbier tot onderwerp van deze kleine beschouwing gekozen, omdat in zijn werk - scherper dan bij welken anderen filmregisseur dan ook - de groei van de geheele filmkunst zoo duidelijk zichtbaar wordt. Onbewust van het eene

vage ideaal naar het andere glijdend, daarbij voortgestuwd door steeds nieuwe technische vindingen, veel weer verwerpend en van alles iets behoudend, gaat de filmkunst haar onzekeren weg, zich nu aan het eene, dan aan het andere principe vastklampend. De film van heden richt zich naar een heel ander doel dan die van gisteren; maar de film van morgen zal ook dat doel hebben vergeten en haar alleen-zaligmakend ideaal in weer een ander uiterste zoeken. Maar zij zal als kind van goede ouders hun levensbeginselen als instincten hebben meegekregen en zoo langzaam-aan het Groote Evenwicht bereiken, waarin alle kunst subliem en roerloos wordt.

Met iedere goede film, of liever: met iedere film waarin het goede, het schoone, het hoogste van de filmkunst door hare geniaalste discipelen wordt betracht, sterft een filmkunst en wordt een andere geboren. Niemand die het ernstig meent met zijn liefde voor de cinematografie, zal daar wanhopig onder worden; zonder die talloze metamorfosen zou een waarachtige cinematofische *kunst* nooit te bereiken zijn. Want met alle respect voor wat er aan filmschoonheid tot nog toe veroverd werd, de weg naar dat ideaal is vooralsnog onafzienbaar.

Laat ons daarom den middenweg kiezen tusschen cynisme en Schwärmerei, en telkens opnieuw met overtuiging constateeren: ‘Le ciné est mort; vive le ciné!’

SIMON KOSTER

Amerikaansche film-industrie

Een film-stad

Het beste idee, dat men zich maken kan van de vlucht welke de Amerikaansche film-industrie genomen heeft (en ook van haar geaardheid!) krijgt men door de beschrijving van een geheele filmstad, die de Amerikaansche filmregie voor haar gebruik heeft laten bouwen.

Deze film-stad, Universal City geheeten, ligt in Californië in het San Fernando-dal, acht mijlen ten zuiden van de filmmetropool Los Angeles.

Wij lezen in 'Der Film' over deze stad:

Universal City is uitsluitend voor film-opnamen aangelegd en is geheel met het oog daarop ingericht. De stad werd 15 Maart 1915 'geopend' en had dadelijk een bevolking van 1500 inwoners, die uitsluitend tot de filmwereld behooren. De spelers en de figuranten komen uit Los Angeles, en voor deze laatsten, die bij massa-opnamen hebben mee te werken, zijn barakken gebouwd. De stad kan als een cameleon van aanzien veranderen, zij kan iedere stijl overnemen door gemakkelijk uitvoerbare veranderingen, die vaak van den een op den anderen dag plaats hebben. Zij kan naar wensch geheele straten en wijken voortbrengen - Troje, Athene, Rome, Parijs, New York. Bovendien zijn de straten zoo geconstrueerd, dat zij zelfs in hun oorspronkelijke toestand een verschillend architectonisch uiterlijk hebben wanneer men ze van verschillende kanten ziet, een principe, dat bij de hoofdgebouwen tot in de uiterste consequentie is doorgevoerd, daar alle vier de fassaden van verschillende bouwtrant zijn. Overigens is de stad zoo modern mogelijk met een burgemeester, gemeenteraad, gas-, water- en electriciteit-aanleg. De voornaamste straat is 6 mijlen lang. Er is een brandweer, ziekenhuizen met dokters en verpleegsters, een sportterrein, dat ook veranderd kan worden in een oud-Romeinsch amphitheater, in een Indisch Durbar of in een dorpsmarktplein. Ook ontbreken er niet de voor Amerikaansche films zoo onmisbare zoölogische requisiten, zooals roofdieren, slangen, buffels, terwijl voor de Indianen een apart dorp is ingericht, waar zij hun gewone leven met hun veeren en tomahawks voortzetten.

Daarbij komen ook nog de voertuigen uit alle tijden, vanaf Homerus' heldenwagen tot aan dogcarts, landauers en alle soorten automobielen, verder bergplaatsen voor costuums, vanaf de schorten uit palmbladen tot de modernste automobielpelsen.

Men krijgt zoo wel den indruk, dat in deze wonderbaarlijke stad, die terecht de groote consequentie van de reusachtige ontwikkeling der Amerikaansche film-industrie genoemd mag worden, alles mogelijk kan worden gemaakt.

Alleen niet de werkelijkheid, teekent 'Der Film' hierbij aan. De echte, ter plaatse gemaakte opname zal het steeds winnen omdat daar alleen de stemming heerscht, die de scène echtheid en daarmee schoonheid verleent. Men kan natuurlijk niet naar Mesopotamië reizen om koning Belzasar's paleis te photografeeren - men moet het wel zoo goed als mogelijk reconstrueeren; maar om Tanger te photografeeren behoort men onverwijld naar Marokko te reizen, daar men in San Fernando-dal in Californië daar nooit zoo goed in zal slagen als met de opname van de werkelijke stad.

De 1500 bewoners van de filmstad behooren allen tot het personeel der film-fabrieken, werkplaatsen en operatie-gebouwen: regisseurs, operateurs, handwerkslieden, mechaniciens en statisten. Wat voor de film noodig is wordt daar zelf vervaardigd. Zoo beweert een Amerikaansche fabriek niet minder dan 10.000 dollar voor de nabootsing van eenige Kruppsche belegeringskanonnen per stuk te hebben uitgegeven. Overal in deze fabrieken worden duurdere en moeilijker werken uitgevoerd dan de pers en het publiek vermoeden.

De UFA

Ufa - Universum Film A.G. - is meer dan een naam. Ufa is een symbool. Ook: het bolwerk der Duitsche filmkunst - en dit monster, dat men heden ten dage filmindustrie noemt.

Daarom ook; is de koers der Ufa toonaangevend voor de geheele Duitsche filmindustrie. Want hoewel de Ufa vele zoogenaamde 'kunstfilms' schiep - in de toekomst zal de film hopenlijk niets meer met dat, wat men heden kunst noemt te maken hebben - moet zij toch, om zich deze kunstdaden te kunnen veroorloven ook zoogenaamde 'confectiefilms' laten vervaardigen. Allen: naar een en hetzelfde schema - allen: naar een en hetzelfde thema. - Allen met deze - te tooneelmatige - zelfde driehoekshandeling: man, vrouw en minnaar. Deze laatste feiten zijn karakteristiek voor de filmindustrie en beduiden het noodlot der filmkunst.

Maar toch: laten we niet ondankbaar zijn. Hoeveel heerlijke rolprenten heeft ons de Ufa geschonken!

Ze zijn te literair, hoor ik enkele verheerlijkers van het lichte, spelende in de Fransche kunst zeggen. Te picturaal. Soit. Maar laten zij dit bedenken: de meeste Duitsche filmregisseurs hebben hun opleiding aan het tooneel ontvangen en begrijpen daarom nog te weinig van de film 'an sich'. Zij zullen daarom - evenals de beoefenaars der andere kunsten - onzuivere elementen ook in de film brengen. Terwijl het raadsel der absolute film - naar het woord van Louis Delluc - dit is: photogénie. Niet meer en ook niet minder.

Ook dit is te bedenken: heeft deze nieuwe kunst eerst de juiste - haar eigen - vorm gevonden, zoo gaat het nieuwe experimenteerende verrassingen-brengende dat deze jonge volkskunst der twintigste eeuw nu nog eigen is, verloren.

Daarom, laten deze Ufa-regisseurs gerust nog zoeken, vandaag of morgen zal de absolute film, die de Russische film 'Knjas Patjomkin' reeds benadert, toch ontstaan.

Trots alles - Trots: confectiefilms.

Dit ter inleiding. Hoe is de Ufa - de Universum Film A.G. - ontstaan? Uit de Universum Film G.M.B.H. Veel meer weten

we niet. Deze onderneming bestond reeds vóór den oorlog. Vervaardigde, evenals al deze kleine firma's kleine twee- en drieacters. Langzaam groeide zij uit tot het groote concern, dat men thans Ufa noemt.

Want in 1915 sloot zich de Union Film met al haar theaters bij haar aan. Een paar jaren later ook de Decla - de Deutsche Film A.G. Na den oorlog - in 1919 - kon men eerst recht van de groote opkomst en bedrijvigheid der Duitsche filmkunst en industrie spreken.

In dat jaar - ook in 1920 - ontstonden de volgende, wereldbekende films: de Golem met Paul Wegener, waarin men de verschrikkingen van den wereldoorlog navoelt.

Madame Dubarry - de zuiver historische film - onder regie van Ernst Lubitsch. Ook Dr. Mabuse - de tijdfilm - onder Fritz Lang. Eveneens Dr. Caligari - de expressionistische film - der muede Tod. Ook een schepping van Lang. Allen, zonder eenige uitzondering ook om hun techniek van zeer, zeer veel beteekenis voor de moderne filmkunst. Om de geheel nieuwe, tot nu toe onbetreden paden, die zij insloegen. Om deze pogingen: los van het te tooneelmatige in de film te komen. Om dat te scheppen hetgeen men de absolute film noemt.

Uit de productie der laatste jaren memoreeren wij; twee zeer bijzonder films - de groote Nibelungenfilm - ontstaan eveneens onder regie van Fritz Lang. Die ons de oude sage zeer picturaal en uiterst streng van lijn bracht.

Ook: der Letzte Mann - regisseur: Murnau - een poging beelden uit het leven der wereldstadbevolking te brengen. Iets van het wezen der tijd op het witte doek vast te leggen.

De nieuwste productie kan op twee bijzondere films wijzen: Metropolis en Faust-Metropolis vervaardigd onder regie van Fritz Lang - een film met een uitgesproken sociale tendens, beschrijvende de groote strijd onzer dagen: de kamp tusschen arbeiders en hun werkgevers. Faust - een moderne verfilming van de oeroude Faust-sage.

Ik schreef: de Ufa is het bolwerk der Duitsche filmindustrie. Der Duitsche filmkunst. En zoo kleven de Ufa-films, naast de bijzondere eigenschappen der Duitsche films, volmaakte belichting, diep doordacht en juist psychologisch spel der artisten, groote

historisch-juiste documenteering, ook fouten aan. Deze fouten behooren tot de zwakke zijde der Duitsche kunst in het algemeen. Het vaak te log tempo. Een vaak te groote drang naar 'Gründlichkeit' en naar de 'Geist der Schwere', die reeds Friedrich Nietzsche vervloekte. Verder de reeds genoemde zucht te literair en te problematig te zijn.

Maar het valt den representanten van dit volk zwaar iets 'ueber sich hinaus' te scheppen.

En hoewel de filmkunst - dank zij haar technische overbrengingsmiddelen - bij uitstek internationaal is, zoo is zij in wezen ook de meest nationale kunst van dit tijdperk.

Ieder volk legt in zijn films iets van zijn cultuur. De Franschman toont ons zijn bijzondere begaafdheid voor het heerlijk licht-dansend tempo, dat hij in de handeling weet op te voeren tot groote dynamische spanningen. De Amerikaan zijn bijzondere begaafdheid voor de groteske, het spelen met begrippen en dingen. En de Duitscher - zie de Ufafilms - zijn hang naar romantiek...

Dit is geen fout. Dit is niet te verwerpen. Trots deze, bovengenoemde, wellicht zoogenaamde fouten, heeft de Duitsche film-vervaardiger - en de Ufa in het bijzonder - veel voor de toekomst dier kunst gedaan.

Zonder haar scheppen, ware een schepping der Russen zooals 'Knjas Patjomkin' niet te denken. Hoewel de Rus juist alles bezit wat de Duitscher mist, het juiste tempo, juist begrip voor het waarachtig eenvoudige.

Maar tot slot nogmaals: laten we eerlijk zijn. Laten we niet meer van de Ufa verlangen dan ze ons schenken kan.

Aan haar danken wij bijv. de renaissance der Fransche filmkunst, de pogingen der Amerikanen betere films te scheppen - door haar geïnspireerd zijn wij een moderne Russische filmkunst rijk, die ons met films als de Postmeister, Allita en Knjas Patjomkin verraste. En dat is reeds veel, zeer veel. En wellicht gelukt het een der Ufaregisseurs ons in de toekomst een absolute film te brengen - die tevens het tijdsbeeld juist weergeeft, zooals Patjomkin reeds zoo treffend deed. Dit ware een schoone oogst, en een nieuwe triomf voor de Ufa.

JULES SONNENFELDT

De cultuur-historische betekenis van de ‘Nibelungen’-film

Wie een goede vijf jaar geleden in een onbewaakt oogenblik de vraag had durven opperen of de film ‘Kunst’ vermocht te zijn, kon velerlei bejegening verwachten - alleen niet die, van au sérieux genomen te worden. Men discussieerde eenvoudig niet over een dergelijke belachelijke kwestie: degenslikken was geen kunst - en buikspreken niet en koorddans en de film óók niet en daarmee basta! Dit was het Heilig Anathema door de orthodoxe aestheten over de rolprent uitgesproken en wee den roekelooze, die het waagde er aan te tornen - hij werd zonder genade uit den gewijden kring der Beschaafden en Kunstzinnigen gestooten in de buitenste duisternis der Ordinaire Smakeloosheid. En helaas! - geen schaamte zoo gevreesd als valsche schaamte: men zweeg en knikte ja en amen.

Toch giste het in die dagen reeds beduidend in de weerspannige zielen van vele apostaten. Duizenden en duizenden, die behoorlijk hun Dante, hun Rembrandt en hun Beethoven onder de knie hadden, kwamen soms vreemd ontroerd uit het geminachte vermaaks-etablisement, waar ze een paar verloren uurtjes meenden te vergooien en onderzochten angstig de verborgen schuilhoeken van hun binnenste, om na te gaan of ze ook altemet reeds door de vreeselijke kwaal des tijds: de ‘Vervlakking’, waren aangetast. Maar nee - het strijkje hadden ze toch wel degelijk afgrijselijk gevonden - de film-teksten wàre taalmisdaden en het ‘drama’ beschamend van kinderachtigheid en ongerijmdheid. In zooverre was dus alles in orde. Maar desalniettemin ging er van dezen nieuwen expressie-vorm een bekoring uit, die uiterst moeilijk viel te analyseeren en te verklaren, maar die krachtig genoeg bleek om ze van de eene film naar de andere te drijven. Zoo gaven de meesten - liever dan zich te laten uitlachen - aan hun film-neiging toe, als aan een geheime zonde en zegenden de beschermende duisternis der bioscopen.

De enkelen, die poogden zichzelf rekenschap te geven van hun steeds groeiend geloof in de film, stonden voor bijna onoverkomelijke moeilijkheden. De tegenstanders hadden alles mee: Het gezag van de officieele Kunstzinnigheid en de buitengewone kwetsbaarheid van het object. De machtsspreuk, dat de cinema-

tografie geen kunst kon zijn, wyl slechts 'dooie fotografie', was zoo mogelijk nog populairder dan de film-zelve en sabelde in haar blinde banaliteit alle argumenten neer.

Wat viel daar tegenover te stellen? Het kon immers niet ontkend worden, dat de bioscoop-programma's staalkaarten waren van slechten smaak, grove sensatie en misselijke grapjasserie! Het was immers waar, dat de cinematografie tot heden toe de publieke smaak vergiftigde en het bittere beetje kunstgevoeligheid van de massa prostitueerde! Hoe kon men zijn geloof in de filmkunst verdedigen met de flitsen van schoonheid, die voor den aandachtigen toeschouwer de troebele chaos der inferieure film-productie verlichtten - op de onwaarschijnlijkste en meest onverwachte momenten? Hoe kon men anderen deelgenoot maken van het heerlijk opwindend avontuur, dat 'Film-studie' heette - dat u immer in het onzekere liet, steeds voor verrassingen plaatste - dat u oogenblikken van de zuiverste ontroering gaf temidden van de grofste sentimentaliteit - dat u wonderen van scenische atmosfeer openbaarde tusschen het ongevoeligste 'gefotografeerde tooneel' - dat u na de banaalste, stumperigste tekst trof door een machtige, navrante plastiek... en dit alles op een geheel oorspronkelijke wijze en met geheel eigen middelen! Hoe was het mogelijk voor de emancipatie van de film als kunst-uiting te pleiten, waar de voornaamste getuige à charge... de film-zelve was!

Zeker - er bestonden cinematografische producten, die men van het begin tot het einde met belangstelling volgde en die voor den ingewijde daden van groote artistieke beteekenis waren. 'l'Agonie des aigles' - de Asta Nielsen-films en vooral het merkwaardige 'Kabinet van Dr. Caligari' konden schitterende voorbeelden van visueel-dynamische kunst genoemd worden - maar zij allen hadden nog het ick-en-weet-niet-wat, dat op de pijnlijkste wijze aan de variété herinnerde, hetzij door een teveel aan sentimentaliteit, hetzij door bizarre excessen, hetzij door andere tekortkomingen. En de tegenstander, die maar niet vergeten kon, dat de film in het laboratorium geboren en in het vermaaksspeculantisme opgegroeid was, weigerde dit ruwe kwarts te aanvaarden - hoezeer de goudader zichtbaar mocht zijn. Het was duidelijk: de publieke opinie wachtte op het onaantast-

bare kunstwerk - op de creatie, die boven alle critiek verheven, in volmaakte evenwichtige en voorname schoonheid het bestaansrecht der film als kunstwerk zou bewijzen.

Wie inziet hoezeer wantrouwen en minachting de ontwikkeling der cinematografie drukten en hinderden - hoe zij de energie en den wil tot het artistiek-goede verlamden, die beseft iets van de kultuur-historische beteekenis van het werk, dat al deze bezwaren, al dezen tegenstand zou wegvagen, door zijn artistieke integriteit - dat met één slag de jonge filmkunst zou opheffen uit het taaie drijfzand van het 'amusement' - dat, om kort te gaan, het verlossende woord zou spreken.

Dit verlossende woord nu werd gesproken door den kunstschilder-cinegrafist Fritz Lang, op den 24 Februari 1924 met de eerste voorstelling van zijn film 'Het Nibelungen-lied'.

* * *

Het is misschien niet geheel rechtvaardig tegenover de oudere cinegrafisten, het werk van Fritz Lang aldus te eeren als het eerste en totnogtoe eenige gave kunstwerk, dat de cinematografie voortbracht. In talloze films - speciaal uit de Deutsche ateliers - was reeds met groote ernst en ijver geëxperimenteerd en getracht naar zuivere film-kunst en in heel veel opzichten is de 'Nibelungen' de resultante van deze geheel of gedeeltelijk mislukte probeersels. Ja - als pionierswerk, als baanbrekende daad, is de 'Caligari'-film zelfs belangrijker en zeer zeker moediger te noemen. Zij toch was een schreeuw van woede tegen de suffe, kunstlooze verhaaltjes-film van haar tijd - een ruwe, onevenwichtige daad, hartstochtelijk en onbezonnen, doch onder haar bizar en sensationeel uiterlijk vol nobele drift en genialiteit. Zij wilde de film, die meende zonder stijl te kunnen leven, als protest *stijl* geven en niets dan *stijl* - en in haar heftigheid gaf zij de karikatuur van den stijl - de gestyleerdheid. Naast haar is de 'Nibelungen' van een edele rust en een voornaam evenwicht - maar dat alles neemt niet weg, dat wij nimmer mogen vergeten, hoe zonder een Dr. Robert Wiene - een Fritz Lang niet denkbaar zou kunnen zijn.

Nochtans - met volle erkenning van de beteekenis der oudere filmdichters - blijft daar toch de 'Nibelungen' als de groote bevrijdende Daad. De sereene ernst en rustige voornaamheid

van het werk, deed reeds aanstonds de gebruikelijke hoon verstommen. Hier kon nu toch met den besten wil van de wereld niet van prikkel-kost of sensatie-gedoe gesproken worden. De verlegen gesmonselde grapjes over den draak met de 150 man in zijn buik, verschrompelden tegenover den strengen eenvoud en de zelfbeheersching, die het geheel kenmerkten en zelfs de 'dooie fotografie'-maniakken zwegen onthutst bij het aanschouwen dier picturale en compositaire schoonheid.

Wat echter bovenal imponeerde was de *stijl - de artistieke eenheid*.

Totnogtoe kende men de film niet anders, dan als en rhapsodische verzameling van gefotografeerde scènes - met prachtige fragmenten af en toe, compositair zoowel als plastisch - maar die onderling even weinig harmonie vertoonden als de étalage van een kunst-fotograaf. Zelfs de 'Caligari', die deze eenheid in de eerste plaats had gezocht, tot in het verwrongene en geforceerde toe, leed aan de innerlijke tweespalt tusschen de strenggestyleerde scenerie en de realistische figuratie. Niemand had - geloof ik - in die dagen ook maar het vaagste idee, hoe de ontzaglijke opgave, om met dit stugge, mechanische materiaal de bindende artistieke eenheid te verkrijgen, dan wèl moest worden ten uitvoer gebracht. En velen, die toch de fragmentarische schoonheid der cinematografische productie erkenden, deinsden terug voor de mogelijkheid, dat dit alles nog eens zou leiden tot de realisatie van het visioen van den kunstenaar: tot het gave *kunstwerk*.

En zie: daar was het levende bewijs in 'De Nibelungen'! Sterk - zelfbewust - zonder eenige aarzeling geconcipieerd en van begin tot einde de gematerialiseerde gedachte van een groot artist. Uit dit werk kan geen fragment gelicht worden, zonder overal elders vreemd en afzonderlijk te staan door zijn geheel eigen atmosfeer.

De deelen van de film verschillen onderling sterk in aard en karakter. Daar is in de eerste plaats het oord waar Siegfried den dood vindt - een lieflijk lentelandschap - bebloemd grastapijt - teere ranke berkestammetjes - een zilveren beekje... en daarin de Siegfried-figuur in zeldzame gaafheid en volmaaktheid - stralend-jong - blij en sterk.

Daartegenover de Hunnen-legerplaats: een woest bergland, don-

ker en dreigend - bevolkt door Koning Etzel en zijn wilde gezellen... een orgie van ruwe, primitieve hartstocht en barbaarsche uitbundigheid.

Dan: het Hof te Worms - een oord van kille, decadente statigheid - waar de zwakke, zielszieke koning Günther en zijn maagdelijke, passieve zuster Kriemhild, hun stille, steriele levens leiden in den somberen schaduw van Hagen Tronje.

En ten slotte het tooverwoud, het rijk van Alberich, den Nibelung - mystiek en onwezenlijk in het spookachtige grijze licht. Ziedaar vier onderling hemelsbreed verschillende werelden, die ieder voor zich met een uiterst suggestieve atmosfeer zijn gecreëerd... Welk een gevaarlijke opgave om er een heterogeen, alle onderling verband missende, zuiver anecdotische reeks tafereelen van te maken. Welnu - geen scène, geen beweging valt uit den toon - alles is verteld in de donkere, mystieke taal van de sage - door al dit leven en bewegen dreunt de zware cadans, het trage, krachtige rytme van het 'Nibelungen'-lied.

Het is hier niet de bedoeling een uitvoerige studie over de details van het kunstwerk te schrijven. Met het boven aangehaalde hoop ik duidelijk te hebben gemaakt, wat het essentiele was in Lang's oeuvre. Wat het aanstonds onderscheidde van alle vroegere producten en het op een gansch ander plan bracht. In de 'Nibelungen' is - ook voor den tegenstander - de associatie der begrippen *film* en *kunst* tot stand gebracht - met de 'Nibelungen heeft - gelijk ik vroeger schreef - de cinematografie den ridderslag ontvangen!

* * *

Voor wie oogen heeft om te zien en ooren om te hooren, viel bijna dadelijk nadat de 'Nibelungen'-film de wereld veroverd had, een gedecideerde koersverandering te constateeren bij het intellectueele publiek ten opzichte van het trilbeeld. Wat vroeger de eenigszins overspannen fantazieën van enkele doordravers heette, bleek eensklaps gewoon geworden: Welzeker de film kon kunst zijn niet alleen, maar beloofde zelfs een nieuwe wereld-kunst te worden, welker beteekenis nog moeilijk te schatten viel - zij was de grootsche internationale sprake der toekomst - zij was de volkskunst bij uitnemendheid - zij was

oorspronkelijk... enfin, zij was alles, wat zij vroeger nimmer had kunnen droomen.

Autoriteiten en organen, die vroeger liever een draaimolen hadden gesubsidieerd, begonnen plotseling over steun aan de film te denken - of althans te spreken. Om kort te gaan - uit alles bleek, dat de publieke opinie na jaren van aarzelen en wantrouwen was gestabiliseerd in de erkenning der artistieke potentie van de film.

Men kan over deze plotseling ommekeer glimlachen - zij is per slot van rekening verklaarbaar en natuurlijk. De groote massa, die wel wat anders te doen heeft, dan uit allerlei kabbalistische formules de verschijning van een nieuw sterrenbeeld aan den kunsthemel te berekenen, wachtte eenvoudig op het concrete resultaat. Nu dit resultaat er is, beziet men de film met andere oogen en *verwacht van haar andere dingen*. De groote film-concerns, die tot nu toe al dat gedaas over de artistieke roeping der film kalmpjes langs zich heen lieten glijden en hun productie uitsluitend op ontspanning en amusement hadden ingesteld, zien zich genoodzaakt met deze veranderde mentaliteit rekening te houden en merkwaardig genoeg - van dat oogenblik af dagteekent de overheveling van groote Deutsche cinegrafisten naar Amerika.

De impasse, waarin men geraakt was, door de film al maar sensationeeler - al maar kostbaarder - al maar grilliger te willen maken - vertoonde eensklaps de reddende opening: men ging haar tot *schoonheid* vormen! De ernstige kunstenaars onder de cinegrafisten, die tot nog toe ieder artistiek experiment beloond zagen met spot en mislukking, putten uit het geweldige succes van 'Siegfried' kracht en moed tot groot werk. Het was deze wisselwerking tusschen publieke smaak en productie, die den weg voor de film-kunst vrij maakte.

* * *

Men heeft dan toch *iets* tegen de 'Nibelungen' willen aanvoeren, door de beweren, dat zij 'te Duitsch' is. Zonder voor het oogenblik op de vraag in te gaan, hoe men een door en door Germaansch gegeven, als de 'Siegfried'-sage anders zou willen behandelen - doet zelfs dit bezwaar aan de kultuur-historische beteekenis van Lang's meesterwerk niets af... integendeel! Het

kan niet anders of de superieure Fransche geest, geprikkeld door het groote Duitsche voorbeeld, werkt reeds ijverig aan een conceptie, die op eigen wijze de 'Nibelungen' zal evenaren - wellicht overtreffen.

Proficiat!

L.J. JORDAAN

‘Pantserkruiser Potemkin’

Op een zekeren dag vertoonde een der kleinste en onbelangrijkste bioscopen van Berlijn een Russische film: ‘Pantserkruiser Potemkin’. De groote première-theaters, zooals het monstrueuse Gloria Pallast, waar dikvergulde Sinterklazen voor de deur staan te paradeeren, waar meisjes in groensatijnen broekjes hochfeine Edelzigaretten venten en waar de liften in Louis XV-stijl zijn uitgeprakkiseerd, hielden het op Paramount. Maar deze Pantserkruiser kwam maar in een doodarm scharrelaars-bioscoopje, waar de directeur alle functies zelf bekleedt en waar alles even primitief is, behalve het voornaamste: de projectie.

Als een loopend vuurtje ging het door het wereldje van filmverhuurders en bioscoopbezitters: hier was een goudmijn aangeboord.

Een maand later liep ‘Pantserkruiser Potemkin’ in 220 groote en kleine theaters. In den zoelen zomeravond komend over den Kurfürstendamm, en Tauentzienstrasse en langs de Ufers naar Potsdamerplatz, Leipziger en Friedrichstrasse, duizelden de lichtreclames ‘Pantzerkreuzer Potemkin’. De eeuwige vuurwerkzee, de middernachtzonnen der reclame, de Laufbilder, heel de sprookjestooi dezer Metropolis, had thans naast haar champagne-, grammophon- en cabaret-aanprijzingen een eereplaats ingeruimd voor een film, die in roode, groene, gouden en witte schamp- en schietlichten cirkelden en vonkenspattend gelanceerd werd.

Theaters annonceerden haastig, dat zij over drie, zes, negen weken in staat zouden zijn, dit wonderwerk te vertoonen. Wat *deze* week op het programma stond, werd vergeten. Heel Berlijn in al zijn geledingen sprak over deze film. Wat ‘Gold Rush’, ‘Die freudlose Gasse’ en zelfs ‘Die Nibelungen’ was mislukt, overkwam dit onbekende werk: het werd het onderwerp van den dag, niet slechts voor enkele categorieën, maar voor de heele stad.

De U.F.A., groot, officieel, aanzienlijk, beschikkend over bioscopen van zulk een gevestigde reputatie, als men ten onzent nimmer zal bereiken - had aarzelend dit filmwerk niet aangedurfd. Dat het een goudmijn worden zou, geloofden deze experts gaarne. Maar het moreele risico schrikte hen af. Zij dankten er voor. Maar de tweederangs theaters, zich in niets van de eerste-

rangs onderscheidend, dan door 't gemis aan zulk een groote renomme, deden het hoogste bod, dat zij maar konden.

* * *

Het Piccadilly-Theater, groot, pittig gedecoreerd, modern van horizontaal lijnenspel, ligt ver uit het centrum. Met de Nord-Sud is het een verschrikkelijke reis.

‘Franzmann dirigiert’ meldden de wentelende vuurletters.

* * *

Op het doek: een reeks teksten: het scenario zou ontleend zijn aan bescheiden, onlangs gevonden in een geheim dossier nopens een muiterij tijdens den Russisch-Japanschen oorlog. De Sovjet-staatsinstelling ‘Proletkult’ had de stof bewerkt onder regie van S.M. Eisenstein.

Ik ben geen communist. Integendeel. En deze voorberichten lieten mij steenkoud. Zulk een geheim dossier... dat konden ze best liegen. En wat ‘Proletkult’ betreft: Ik voel geen roeping, den proleet te cultiveeren. Als hij dat zèlf niet kan, behoeft een ander 't niet te doen. Van Eisenstein had niemand nog ooit gehoord. Neen... *teksten* spreken in deze film niet mee. Het zijn de beelden, die hier het ongelooflijke hebben bereikt.

Veel films lieten vergeten, dat er gespeeld werd. De middelmatig goede film ‘The iron Horse’ was zulk een verbluffend scherpe reconstructie van de werkelijkheid, dat men niet aan spel dacht, doch den spoorwegaanleg van Oost- naar West-Amerika dacht mee te leven.

Het naturalisme kan in films hoogtij vieren op een wijze, als auteurs (Goddank) nimmer hebben bereikt.

‘Pantserkruiser Potemkin’ is *niet* naturalistisch. Men ziet een werkelijkheid, méér dan waarschijnlijk: een van A tot Z gelogen werkelijkheid. Een pathetische leugen. Wáár gemaakt niet door menschkundige bedriegerij, maar door stormachtigen drang.

Tenslotte is *iedere* film: suggestie. Al ziet gij een bathing beauty opblazen met duizend kilo dynamiet, zoodat gij er geen sikkepit van gelooft, dan nòg stelt men het u toch maar voor oogen!

Maar deze unieke film, dit niemals Dagewesenes is méér dan een suggestie. Het is een persoonlijke hypnose, die niet te ontkomen is.

* * *

Dit is één felle, trillende, gillende kreet, één hartstochtelijk geschrei, een waanzinnige uiting van woesten drang naar vrijheid, gelijkheid en broederschap, een leus, waarvan wij de humane waarde plots weer ten volle voelen, bij het zien van deze oerkracht. Dit is een laaien en loeien, een krijschen en joelen, zóó onontkoombaar, dat ontsnappen eenvoudig onmogelijk is. Hier gaat het rauwe beest, dat zijn ketens breekt en vrij wil zijn, goddelijk vrij, om geluk te kennen en mensenrecht. Op stuk van zaken gaat dat verre en verre boven Sovjet uit, zooals 'die Wolgaschlepper' van de Blauwe Vogel vèr boven de touwtrekkers daarginder uitging en de verdrukte, armzalige en tòch goddelijke menschheid symboliseerde.

Dit is een ideaal. Dit is maar illuzie. Er bestáát geen ideale communistische vrijheid. Goed! Maar de schoonste dromen ieder onzer, geven toch die teedere hunkering naar dat ideale - er staat iets onfnuikbaars in ieder onzer, iets, wat niet bukken kan en boven het menschelijke uitgaan wil.

Deze film zou dus een schoone droom zijn?

God beware neen! Een bestiale droom, een angstroes, een obsessie, alles wat u wilt, maar *niet* schoon!

En toch... tòch is het goddelijk, toch stijgt het boven alles uit en klein, met 'n wit gezichtje zit de poovere toeschouwer vastgezogen aan het doek en staart en staart en weet niet, waar hij blijft...

Dit is een moordfilm. Als in een abattoir wordt hierin geslacht, tot u de bloedwalm meent te ruiken. Vrouwen en kinderen gaan onder den voet, aan de bajonet, in zee, dood, morsdood...

Maar 't is of de weenende zielen u omarmen.

De keizerlijke kozakken gaan rhythmisch, ijzingwekkend, genadeloos en onafwendbaar voorwaarts. Automatisch. En het volk bloedt en sterft. En uit het smartgeschrei van ieders leed ontspruit de vrijheid, met rozen getooid, de grootsche, geweldige en toch zoo aandoenlijke vrijheid...

Wie had kunnen denken, dat zulk een brutale gruwelfilm zóó sterk, zóó hoog een goddelijk ideaal kon heffen?

Eén enkel voorbeeld. Het gaat hard tegen hard. Het scheepskanon wordt opgesteld; gevechtssklaar gemaakt en geladen. Het wordt recht op ons, toeschouwers, gericht...

Wat dan nòg, als het was afgegaan? Wie maalt er om de schim van een schot op de schaduwende, zwijgende film?

En tòch bad ieder in zijn hart: - O God, niet schieten!

Dat zijn: onze zenuwen. Dat is suggestie. Dat is het meesterwerk, dat ons zóó fel, zoo intens, zoo tot op onze met isoleerende gelatine-pap omhulde botjes rakend, dat we eindelijk eens één keer murw worden.

En Russisch is dit werk!! Het is ongeloofelijk, dat daar zulke oerkrachten leven, dat deze halve Aziaten, deze onzindelijke kerels ons zóó ongezouten te pakken nemen. Maar waartoe? Ter propaganda van hun Sovjet-idealen... Neen! Dit stijgt verre boven Sovjet uit, dit stijgt een aardig stuk ten hemel en bidt tot God: - Wij zijn maar menschen, smerige, verdoemde moordenaars, maar wij wilden elkanders broeders zijn... amen!...

* * *

Deze film staat niet op zichzelf. Zoo goed als zij uniek is en ontzettend, zoo goed is zij afhankelijk van de muzikale illustratie, die niet minder bar is.

De muziek geeft het stalen stampen van den pantserkruiser. Mechanisch bonkt zij obsedeerend. Mechanisch dreunen de stappen der aansnellende kozakken.

Onafgebroken trilt de duistere bioscoop van het boem-boem-boem van trommels en van pauken. Tot je het aan je hart gaat voelen. Steeds trillen de kalfsvellen. En daar tusschendoor: de wilde, opstandige kreten der violen: 'L'Etendard sanglant est levé'. Het koper van de horens schettert brokken uit de Internationale (*niet* in het gezapig Hollandsch tempo!), Burlaki, het Lied der Wolgaschlepper poogt haar onmachtig verzet te zingen. De ademlooze spanning zoemt, het gillend geluk van de vrijheid pijpt schrill uit de kleine dwarsfluiten. Het is een chaos, een cacophonie van even armzalige als superieure menselijkheid.

Wie houdt dat uit? Daar doen we toch immers niets tegen? Dan zit je op je klapstoel als een gèk, die niets meer in te brengen heeft!

* * *

Met een ruk was het uit. Hoedjes op, jasjes aan en daar stonden we weer op straat.

't Is groote flauwe koek! zegt ieder in zichzelf.

Tot uw dienst! Dit is 'Proletkult'. Maar u hebt het intusschen toch maar te pakken gehad!

Dit is een Russische staatsfilm. Dit is sovjetpropaganda. En hoe! Men kan het heusch den Engelschen, Franschen, Belgischen en Italiaanschen regeeringen niet kwalijk nemen, dat zij deze film kortaf verboden hebben. Deze film laat u ontbranden.

Propaganda-films zijn tot dusver vrijwel van nul en geener waarde geweest. 'n Sprekend voorbeeld; de door en door belachelijke, onbeholpen, prullige Volkenbondfilm. Daartegenover staat deze schrikwekkende propaganda, even menscheijk als dierlijk en als bovenmenscheijk.

Maar daarbij zùlk een geniale prestatie, dat men haar uit iederen gezichtshoek kan beschouwen, dat zij meesleekt in elk opzicht. Dit is een document, een Marseillaise, een rien-ne-va-plus!

LUC. WILLINK

Aanteekening.

De inhoud der P.P.-film is buitengewoon eenvoudig, daar hier geen personen, doch slechts massa's spelen. Matrozen a.b. van den pantserkruiser slaan aan het muiten, omdat men hen bedorven vleesch voorzet. De bevolking van Odessa valt hen bij. Kozakken onderdrukken den opstand in de stad. Het eskader, uitgezonden ter tuchtiging van de matrozen, maakt gemeene zaak met hen. In een Bulgaarsche haven wordt de 'Potemkin' geïnterneerd. Voilà tout.

S.M. Eisenstein, de regisseur, heeft gebruik gemaakt van het bekende Moskauer Künstlertheater van Sofiniskief, doch het ongehoord groot aantal figuranten is natuurlijk een vrijwel selectie-looze volksmassa geweest.

Het zijn noch naturalistische, noch gestyleerde beelden in de beteekenis, welke wij er gewoonlijk aan hechten. De styleering is louter 'filmiek' indien ik dit woord creëren mag, om m'n bedoeling te verduidelijken. M.a.w. de optische rangschikking geeft het buitengewone resultaat. Uit regie-oogpunt is het een groot meesterwerk geworden.

Salto mortale
(‘Variété’, 6e acte)

Aan Joris Ivens

‘Ik zelf maakte, van trapeze zwevend naar trapeze, den duizelingwekkenden
doodensprong, en in de ondeelbare eeuwigheid dier seconde, bliksemde
ergens

- beneden mij? boven mij?
aan welken kant en in welk heelal? -
de laatste regen der sterren voorbij

nu flikkert mijn leven mijn lichaam uit.
de eeuwigheid fluit in een kogel voorbij,
aeonen, aeonen.

(Kiriloff, Kiriloff uit de Daemonen!)

- ‘Vang!’ -

het lijf vangt de ziel als een boemerang.

terwijl ik sidderend tusschen de sterren hang,
zit ik beneden - ‘hier is mijn hand...’ -
de laatste acte is aan den gang.

H. MARSMAN

Charlie Chaplin

Toen Charlie Chaplin op het witte doek verscheen, werd er gelachen. Hij deed niets, hij maakte geen ‘entree’, hij liep alleen. Nu eens liet hij zich van voren, dan weer van achteren bekijken (en dat was misschien nog lachwekkender). Hij liep en zwaaide molentjes met een bamboe wandelstok en liep zooals men loopt met te lange en te groote schoenen aan, op zijn hielen, totdat men zich, uit louter ongemak, begint te verplaatsen als de musschen. Chaplin's type was niet overladen, en slechts sober ‘samengetrokken’ uit den circusclown, die zich ook vertoont met lange, slappe schoenen, in een te wijde, harmonica-achtig uitgezakte broek, waar alles in gaat en alles uikomt, en met een te klein hoedje op een dandy-achtige bos gefriseerde krullen. Chaplin's type was berekend volgens dezelfde wijsheid, die hem tot zich zelf deed zeggen: een zaal zich dood laten lachen is de ambitie van velen; beter is het de zaal twee of drie maal spontaan te laten schudden van de pret.

Chaplin forceerde niets. Men zag hem allerschuuldigst met zichzelf uit wandelen gaan in een wereld, die wij allen vol booze bedoelingen weten. Dat had reeds een charme. Maar zoo naief is Chaplin niet, dat hij onder de automobielen geraakt. Zoo dom is hij niet, dat hij blijft zitten wachten tot de vuistslag neerkomt. Hij blijft ook volstrekt niet liggen. Hij is een man, die valt en dadelijk weer opstaat (als was hij *niet* gevallen), die rent en dadelijk weer stilstaat (als had hij *niet* gerend) wanneer dit beter blijkt onder de gegeven omstandigheden, b.v. het wantrouwend oog van een diender. Hij wil ontvluchten, hij klimt uit een raam, iemand komt juist de kamer binnen: Chaplin doet met veel ijver of hij een roos probeert te plukken, die aan den buitenkant tegen den muur groeit. Het kan ook zijn nut hebben politie-agenten te groeten, die de voetangels en klemmen in het dagelijksch leven vertegenwoordigen. Neen, Chaplin is volstrekt niet ‘onnoozel’, hij is reflexief. Hij is een ‘dromer’, maar hij neemt toch nog net bijtijds de beenen. Tegenover de tragiek van ‘de man die de klappen krijgt’, stelt hij de humor van den man die ze ontwijkt.

Toen Charlie Chaplin op het witte doek verscheen, vond hij een

publiek, voor wie hij een komiek was in de traditioneele Amerikaanse hol-, smijt- en val-film, die ontstonden uit een spelletje met ‘levende beelden’ op een allerdolst rythme. Deze films zijn oud, hoewel zij nog tot op heden het publiek een lachkittel bezorgen.

Maar Max Linder was een komiek en Billy Ritchey en vele anderen, wier namen wij thans vergeten zijn. Pas toen het bleek, dat van alle hollende en kapriolen-makende komische filmacteurs Chaplin feitelijk de eenige echte komische film-artiest was, beseftte men wat men van hem had en men ging onderzoeken hoe hij komisch was: men nam hem uit elkaar. Men vond natuurlijk niets. Zijn schoenen waren het niet en zijn hoed was het niet, en zijn snorretje niet en zijn melancholieke oogen niet (en toch waren zij het allemaal te samen wel). Men bestudeerde zijn actie, zijn gebaren. Detaillieerd vond men natuurlijk weer niets. Was het Chaplin's ‘masker’, onbeweegelijk bijna als een marionettenkop, de snelle schichtige beweeglijkheid der ledematen en gewrichten slechts begeleidend met een schetsmatig lachje en de trieste ernst van zijn snorretje en zijn oogen? Zijn actie? De hierarchische afstamming uit de school van den clown, van ouds de kunst der tegenstellingen, de kunst der disproporties (niet waar?: de clown, die een kanon opstelt om een vlieg, die hem hindert, te doden!) is er duidelijk genoeg in op te merken. Maar Max Linder, de Fransche komiek, die het tot zijn eer mag rekenen, Chaplin's initiateur te zijn geweest, zegt terecht: Het is heel aardig te weten, dat Chaplin door kapriolen doet lachen. Zij, die Chaplin imiteeren, kunnen er volkomen in slagen dezelfde kapriolen te maken, waarom verwekken zij niet dezelfde lachlust?’

Zeker, Charlie Chaplin is een artiest. Maar een artiest, die voor den film speelt, in den film *leeft*. Zij, die meenen, dat men van Chaplin een ‘studie van de menschelijke natuur’ kan afzien (zooals van Asta Nielsen, die de menschelijke natuur acteert op iedere spier van haar gelaat) leeren hier iets bij Chaplin, dat ‘daarbuiten’ geen waarde heeft.

Ik herinner mij eens een film gezien te hebben, waarin bij een film-directeur 25 Charlie Chaplin's zich kwamen aanbieden, die alle beurt om beurt de deur uit werden geworpen. Ik stel mij voor, dat het zoo degenen moet vergaan, die hun ‘ontdekten’ Charlie Chaplin kwamen aanbieden aan een publiek, dat door Chaplin's

snel ‘hoe red ik mij uit moeilijkheden’-optimisme op het witte doek, zonder zich verder rekenschap te geven, in een bevrijdende vrolijkheid was gebracht. Maar er is ook een ander publiek naar Chaplin komen kijken, die groep mensen, die zich nu eenmaal alles laat voorzeggen. Wanneer zekere critici de gelegenheid hebben gevonden vroegere blamabele vergissingen onder een schijn van gelijk te herstellen (zooals zij, die meenden, dat Charlie Chaplin eerst in de ‘Goldrush’ het recht op serieuze bewondering heeft verkregen) blijkt hen altijd een publiek te volgen, dat ‘zien’ gaat zonder iets te zien.

Het is niet van belang een genie te ontdekken, dat reeds lang ontdekt is (maar dien anderen, niet ‘au sérieux’ te nemen, gunt men den primeur niet), noch zijn phantasie op hol te laten slaan bij eenvoudige waarheden, die door een toeval het belang van een openbaring hebben gekregen. (Onder deze fantasten zijn ook zij, die als ‘dichter’ naar Chaplin gaan kijken. Zij loopten eveneens over het algemeen kans niets te zien op het witte doek dan hun eigen schaduw). Er is slechts kwestie van eenvoudige dingen eenvoudig te zien en zeker blijkt dat het moeilijkst bij dingen, die spontaan plaats vinden.

Is de kunst van Chaplin wel spontaan?

Chaplin verscheen inderdaad op het witte doek en was toen ‘Charlie Chaplin’. Maar aan ‘Charlie Chaplin’ ging een jongetje vooraf, een Engelsch jongetje, dat te Londen was geboren uit een zanger en een danseres. De moeder, die haar metier opgaf voor dat van naaister, liet haar zoon reeds als tienjarige de ‘boy’ in een musichall spelen. Vervolgens trad hij op in een pantomime-troep, waar hij zijn voorlooper van de ‘dans der broodjes’ uit de ‘Goldrush’ danste: een dans op klompen. In Londen heeft Charlie Chaplin in zijn leerjaren het geheele repertoire doorlopen van den Engelschen humor, die droog, snel en uiterst synthetisch is. De pantomime-troep van Fred Karno ging naar Amerika. Chaplin ging mee, ging terug, ging mee. In Amerika zou hij blijven. Dit kleine Engelsche acteurje werd als een groot komisch speler ontdekt op het witte doek. Dat was in 1915. Sinds dien heeft het succes hem niet meer verlaten. Hij heeft in Los Angeles gespeeld en in Chicago en in San Francisco en weer in Los Angeles.

Voor 8 films werd hem een miljoen dollars betaald. Chaplin, die als privaat persoon een wonderlijk gemak moet bezitten met zijn miljoenen te smijten, of hoe dan ook, raakte ze kwijt en verdiende nieuwe miljoenen. Doch liefde en goud willen zich niet laten vereenigen, schijnt het. De hoeveelste vrouw heeft hij thans? Zelfs de 16-jarige, van wie men vertelt, dat zij nog haar schoolthema's in de huiskamer zit te maken, is zij nog zijn laatste? (De melancholie van Charlie Chaplin? Zeker: alweer is een liefdesavontuur op het beslissend oogenblik verijdeld, doordat een portie ijs is gevallen in de hals van de dame, die onder het balkon zat. Maar Chaplin zelf is optimist, hij begint met opgewektheid zijn liefde overnieuw).

Het is zeker, dat Chaplin in de pantomime een school voor zijn filmspel heeft doorlopen. Als filmspeler heeft Chaplin zich dadelijk bij zijn creaties voor oogen gesteld, dat de film geluidloos is, dus nooit een gefotografeerd tooneel kan wezen, dat we de uitdrukking aan de actie zelf als bij de stilte der pantomime hebben af te zien. Doch daar het lichaam op de film geen volume heeft, d.w.z. slechts zwart en wit tegen elkaar kan laten bewegen, heeft hij zijn kunst vooral aan het rythme als uitdrukkingmiddel aangepast.

Charlie Chaplin 'kwam op' in de eerste periode van den film, die ik reeds als die der hol-, smijt- en valfilms heb aangeduid. Het leek al genoeg zijn type, gelukkig gekozen naar een bij den lachlust *populair* type van den verliefden landlooper, die meent zijn armoede met een vest, een wandelstok en een dophoedje 'onzichtbaar' te hebben gemaakt, op een allerdolst rythme in allerlei malle situaties aan te wenden, om succes te hebben. Maar zoo gemakkelijk als vele anderen het deden maakte Chaplin het zich zelf niet. Als wij hem ten slotte ontdekten als de groote commedia dell' arte speler van de film-pantomime, als den man met een geweldige phantasie, die alles met een paar dolle capriolen in een volledige scène schijnt te kunnen omzetten, die ongetwijfeld in de 'Goldrush' zich niets anders heeft voorgesteld dan de 'sketch': Charlie Chaplin naar de goudvelden van Alaska, en die wij dan, zijn boeltje gepakt, een shawl omgeslagen, naar het 'barre Noorden' zien trekken, denkt men er wel weinig aan na hoeveel studie, overweging, uitmetingen, proefnemingen, hij in staat is geworden zijn werk als een volkomen spontaniteit te

vertoonen, en wij zouden er ook niet aan gedacht hebben als wij niet zekere bekentenissen van Chaplin over zich zelf bezaten, die hier volgen:

‘Mijn moeder zei, voor het raam staande: Daar gaat Billy Smith. Hij sloft en zijn schoenen zijn niet gepoetst. Hij schijnt woedend, ik wed, dat hij weer met zijn vrouw gevochten heeft en dat hij zonder ontbijt is weggegaan. Kijk maar, hij loopt een melksalon in om een broodje en een kop koffie te koopen. Daarop vernam ik, dat Billy Smith inderdaad met zijn vrouw gevochten had. De wijze van de menschen te observeeren was het kostbaarste wat mijn moeder mij kon leeren, want op deze manier heb ik geweten wat op de menschen een komisch effect maakt. Daarom kijk ik naar mijn eigen films als ze vertoond worden met één oog naar de film en met het andere en mijn twee ooren open naar het publiek.

Ik let op wat het publiek laat lachen en wat niet. Als, bijvoorbeeld, na verscheidene vertooningen het publiek niet lacht bij een scène, die ik als grappig bedoeld had, span ik mij in te weten te komen, wat er in mijn opzet of in mijn uitvoering mislukt is of zelfs in de opname, die men er van gemaakt heeft. Heel dikwijls merk ik een kleine vroolijkheid op bij een gebaar, dat ik niet had overwogen; dan zet ik mijn beide ooren open en let op, waarom dit gebaar juist laat lachen. Op deze manier mijn eigen films beijkend doe ik een beetje als die koopman, die gaat zien, wat zijn cliëntèle doet, koopt en zegt.

Men heeft mij vaak gevraagd of het gemakkelijk is een komische film te maken. Ik wou wel, dat men eens de geheele ontwikkeling kon volgen van een film vanaf zijn idee tot op het moment, dat in de opnamen blijkt, dat van alles partij is getrokken. Ik schrik wel eens als ik zie hoeveel keer de film gedraaid heeft om één enkele scène te laten slagen. Ik heb wel 60.000 voet film afgedraaid om de 2000 voet te verkrijgen, die het publiek ziet. Het duurt soms 20 uur om op het witte doek die 60.000 voet film te vertoonen. Ik concentreer al mijn energie op wat ik maak; maar wanneer ik toevallig niet slaag, na mij tot het uiterste te hebben ingespannen, probeer ik iets anders, daar men zijn tijd niet moet verliezen met iets, dat slecht uitvalt, om dan na eenigen tijd weer op mijn oorspronkelijk denkbeeld terug te komen, wanneer dit mij nog blijkt aan te trekken. Bij mijn

werk heb ik alleen vertrouwen in mijn eigen goedkeuring. Het gebeurt, dat sommige omstanders opgetogen zijn over scènes, die men bezig is op te nemen en dat ik ze toch verwerp omdat ze mij niet aardig genoeg schijnen. Niet omdat ik mij scherpzinniger acht dan mijn omgeving, doch alleen omdat ik het ben, die alle blaam of alle lof over een film krijg. Ik kan niet voor het publiek gaan staan bij den aanvang van den film en zeggen: 'Publiek, ik neem het u niet kwalijk als ge niet lacht. Ik vond deze scène zelf ook niet grappig, maar mijn omgeving was van een andere meening en daarom heb ik mij geschikt.'

Het contact met het publiek heeft altijd de beslissende toetssteen geleverd, waarop Chaplin de uitwerking van den humor heeft beproefd. Hij heeft de humor bestudeerd uit wat het publiek deed lachen. Voor deze studie heeft hij vanaf zijn jongste jaren gelegenheid gehad. Hij ontdekte spoedig genoeg dat voor een publiek alleen dat humoristisch is waarin het kan deelen. De school van den openbaren weg, van de straat, het huiselijk leven der menschen, enz. heeft Chaplin spoedig genoeg onder zijn leerlingen aangetroffen. Hij zelf heeft ook gevallen verteld, die aantoonen hoe door toe te kijken wat de menschen deden hij tot zijn vondsten is gekomen. Zelfs de beroemde 'Dans der broodjes' uit de 'Goldrush' heeft hij op straat van een dergelijk spelletje, dat naaistertjes bezig waren te doen, afgezien. Dat hij, achter een tafel zittend, alleen met zijn hoofd en met zijn handen, die twee vorken vasthouden waaraan twee langwerpige harde broodjes zitten vastgeprikt, een tafelspelletje voor oudejaars-avondgasten, die niet komen, speelt en daaruit een geheele apotheose van Charlie Chaplin zelf heeft geschapen, waarin alles aanwezig is wat hem tot Charlie Chaplin maakt, het masker met het kleine idolate lachje, de zijdelings uitgeworpen beenen, (de vorken), de lange schoenen, (de broodjes), en daarmee een dans uitvoert, die onweerstaanbaar van humor en gratie wordt... daarvoor moet men echter Charlie Chaplin wezen.

In een artikel, dat een kleine psychologische verhandeling over den humor is geworden,¹⁾ zegt Chaplin verder:

'Er is niet meer verborgens in mijn komische werking op het witte doek dan in die, welke het publiek b.v. om Harry Lauder laat lachen. Alle twee weten wij eenige eenvoudige waarheden

1) Aangehaald in 'Charlot' door Louis Delluc.

aangaande de menselijke natuur en daarvan bedienen wij ons in ons beroep. Ieder succes berust ten slotte op deze kennis van de menselijke natuur, of men koopman, hotelhouder, uitgever of acteur is.

Waar ik mij vooral op baseer is het publiek een persoon te laten zien, die zich in een lastige en lachwekkende situatie bevindt.

Het feit van een hoed, die afwaait is op zich zelf niet lachwekkend. Maar zijn eigenaar, die er achter aan holt met zijn haren in den wind en zijn jaspanden achter zich uitfladderend, is het wel. Wanneer iemand op straat loopt wekt dat niet den lachlust. Maar geplaatst in een bespottelijke situatie wordt een mensch gereede aanleiding tot vroolijkheid voor zijn medemenschen. De geheele werking van het komische baseert zich daarop. De komische films hebben een onmiddellijk succes gehad omdat zij voor het meerendeel politieagenten lieten zien die in een riool vielen of in een emmer met kalk, enz. Ongelukken te zien overkomen aan mannen, die met de waardigheid van het gezag zijn bekleed treft den lachlust van het publiek te meer omdat dat publiek zelf aan de macht der politieagenten onderworpen is.

Nog lachwekkender is een persoon, die weigert te erkennen, dat hem iets lachwekkends is overkomen en die alle moeite doet om zijn waardigheid te bewaren. Het beste voorbeeld daarvoor levert de dronken man, die, hoewel zich verradend door zijn taal en zijn gang, toch met alle geweld ons wil overtuigen, dat hij niet dronken is. Daarom vindt men de dronkenschap op het tooneel gewoonlijk ook voorgesteld als een lichte graad van beschonkenheid, waarbij de desbetreffende persoon zijn best doet “gewoon” te lijken.

Bij al mijn films heb ik gezocht naar “lastige gevallen”, om de gelegenheid te hebben daarin wanhopig mijn best te doen maar een gewoon mannetje te schijnen, met wien niets aan de hand is. Daarom, wanneer ik mij in een lastige positie bevind, is dadelijk mijn grootste zorg mijn stok op te rapen, mijn hoedje weer op te zetten, mijn das recht te trekken, zelfs wanneer ik op mijn hoofd ben gevallen.

Er is nog een ander element, waarbij ik in mijn films rekening houd, dat is het genoeg dat het publiek nu eenmaal heeft de rijken in moeielijkheden te zien. Ik houd daardoor rekening met twee elementen in de menselijke natuur; want ik bereik er mee,

wat tevens noodig is voor mijn succes: dat het publiek dezelfde sensaties ondergaat als de speler op het witte doek. In een schouwburg leert men al spoedig opmerken, dat het publiek in het algemeen voldaan is wanneer de rijken aan het kortste eind trekken. Dat komt omdat negentiende van het mensdom arm is en in zijn hart jaloersch op dat eene tiende, dat rijk is. De hoofdzaak is, dat men situaties laat zien, waarin het publiek zich eveneens kan verplaatsen.’

Over zijn type vertelt Chaplin:

‘Het is de synthese van vele Engelschen, die ik in Londen heb gezien toen ik er nog woonde. Toen de Keystone Film Company mij vroeg de pantomime-troep van Karno, waarin ik meespeelde, te verlaten, heb ik gearzeld, voornamelijk omdat ik niet wist wat ik voor moest stellen om grappig te wezen. Maar na eenigen tijd bedacht ik, dat er wel wat te maken was uit al die Engelschmannetjes met kleine zwarte snorretjes, nauwe jasjes en bamboe-wandelstokken, die ik had gezien en ik besloot ze als model te gebruiken. Het idee van den wandelstok is misschien wel mijn gelukkigste trouvaille geweest. Want mijn stok heeft mij het meest beroemd gemaakt en ik heb hem bovendien zoo leeren hanteeren, dat hij op zich zelf al iets komieks heeft gekregen. Dikwijls heb ik hem bij toeval aan het been of den schouder van iemand vastgehaakt en kreeg op deze wijze een lachsucces zonder het mij bewust te zijn. In het begin heb ik ook niet heelemaal geweten hoezeer bij de groote massa een wandelstok juist iemand als “dandy” typeert.’

De aanleg van Charlie Chaplin maakt dat hij het best zal slagen in films waarin hij zelf het middelpunt vormt. Zoodra hij dit Sketch-type van zijn films verlaat betreedt hij een gevaarlijk terrein, dat wel eens dingen van hem kan gaan eischen waartoe hij niet heelemaal in staat is. Wanneer Chaplin, ‘acteur de mouvement’ stilstand wil anders dan als inleiding voor een volgende explosie van dolle bewegingen die alles weer aan het ‘draaien’ zet, wanneer hij een ‘dichterlijke’ scène wil geven en zijn melancholieke oogen en melancholiek snorretje naar de ‘droomerige’ kant gaat uitbuiten, komt wel eens de Engelsche sentimentaliteit, die ook in Chaplin schuilt, om de hoek. Het is jammer, dat men Chaplin helaas te vaak op het effect van zekere ‘gevoelige’

standen en houdingen heeft gewezen en hem op een tragiek in zijn humor attent heeft gemaakt. Het *vervalscht* zijn figuur: de gevoeligheid van Chaplin treft juist door zijn air van onaandoenlijkheid.

Men kan zich begrijpen, dat Chaplin op een oogenblik genoeg kreeg van het gooien met crême-taarten, het doen van ongewone dingen met gewone dingen, het uit louter vrolijkheid gaan golfspelen met plumpuddingen en vruchten-goblets, en dat hij zijn genre zocht te verbreedten, doch hij moet, wanneer zijn ‘acteur de mouvement’-schap juist zijn grootste werkingen bereikt in het ontwijken der klappen, niet van zichzelf een acteur trachten te maken, die men de klappen van het Noodlot of wat dan ook ziet krijgen: een valsche speculatie op het succes bij een publiek, dat nu eenmaal altijd een portie ‘medegevoel’ gereed heeft wanneer het iemand ‘vergeten’ ziet zitten. Daarom behoeft Chaplin zich natuurlijk niet tot plumpuddingen en crême-taarten te blijven bepalen, doch zijn scènes moet hij weten te houden zooals die van de ‘nobeledaard’ in *The Pilgrim*, wanneer hij een bagno-kameraad, die een gastvrije familie tracht te bestelen, op den rug springt en iedere la, die deze openmaakt met zijn voeten weer dichttrapt, d.w.z. als actie geheel in het Chaplinsch ‘bewegend seinenstelsel’ gehouden. ‘*The Pilgrim*’, de tweede film in het verbrede genre (‘*The Kid*’ is de eerste) lijkt mij ook geslaagder dan de derde, de te veel geprezen ‘*Gold Rush*’, waarin naast werkelijke geniale scènes (die nooit zullen ontbreken, wanneer Chaplin optreedt) de fouten aan den dag treden van een film, die is opgezet op een wijze, dat Chaplin als hoofdfiguur de uitwerking van de conceptie niet meer in zijn macht kan houden: de wereld van tegenspelers met een andere ‘filmgevoeligheid’ dan de zijne¹⁾ is te groot geworden, zoodat Chaplin-zelf in deze te werkelijke wereld zonder parodie te veel lijkt op Chaplin in de Kalverstraat: hij belemmert het verkeer.

Ten slotte:

De ‘school’ van Charlie Chaplin kan ons zeker wel iets leeren, al ligt dat op een andere kant der gevoeligheid dan men het

1) Georgia b.v., een echt Amerikaansch ‘schoonheidsprijs’-actricetje, dat te goed en met Chaplin te slecht speelt.

gewoonlijk zoekt Dat iets is, dunkt mij, het best uitgedrukt in het volgende kleine 'poëem':

Charlie Chaplin heet een komiek. Hij is doodelijk ernstig. Maar hij heet een komiek, omdat hij een man is die niet sterft. Telkens als de vuistslag neerkomt, staat Charlie ergens anders, op zijn rotting geleund en kijkt met een melancholiek gezicht alsof hij van niets weet. Charlie Chaplin vliegt rond door zijn film als de vonken van een electriciteitsmachine. Hij is ongrijpbaar. Hij ontduikt - letterlijk - alle dingen, hij weet zich van alle dingen los te maken, weet afstand van alle dingen te nemen.

Hij lacht niet, hij huilt niet, hij doet alleen maar zijn mond open en dicht. Hij is een mensch, hij heeft lief, hij heeft verdriet. Maar het groote verschil is dat hij ongelukkig liefheeft zonder ongelukkig te zijn, dat hij verdriet heeft zonder verdrietig te zijn. Ongevoelig? Hij zit alleen maar nooit op de stoel van zijn gevoelens.

CONSTANT VAN WESSEM

Asta Nielsen

Als kwam het van heel ver, in het mistend-witte licht dat zich in een bundel door het donker werpt, begint op het dadelijk-vergeten doek dat geheimzinnige zwart-witte beeld te leven... geen materie, geen werkelijkheid, slechts projectie van een deel der eeuwigheid, een lang of kort geleden oogenblik, waarin een mensch zóó keek, zóó lachte, zóó bewoog.

Dat is hetgeen ons altijd weer fascineert in het cinematografisch beeld: het menschegezicht.

Een gelaat kunnen wij, zelf ongezien, van zóó nabij, zóó in alle uitdrukkingen van menselijke aandoening gadeslaan. Wij bespieden dat gezicht waarop al het licht in de zaal zich concentreert, wij bespieden het met een ademlooze spanning als waren wij een geheim op het spoor. Er zal ons iets worden geopenbaard... misschien... Wij zijn er vlak bij, bij het geheim dat ons hanteert, het geheim van den mensch, het geheim van te leven, van op aarde te zijn, het geheim van te sterven.

De filmkunst ligt voornamelijk op het gebied van het emotioneele en vindt haar theater in het menschegezicht. Een wereld, waarin de wisseling van glimlach en schaduw, droom en felheid, het leven van de ziel weerkaatst.

De projectie van een projectie is het beeld op het doek; in het trillen van een zenuw, in het trekken van een mondhoek convergeert een breede stroom gevoelens. De mate van talent van een filmacteur zou misschien gemeten kunnen worden door middel van het verhoudingsgetal tusschen de breedte van diens inwendigen gevoelsstroom en de projectie ervan in het gebaar. Schaal: een op honderd millioen.

De kleine gebaren van Asta Nielsen zijn zwaar van inhoud. Haar groote leelijke handen zijn het gevoeligste apparaat waarover het gebaar ooit beschikte.

Haar houtskool-zwart geteekend masker met het gladzwarte haarkapje doet aan als meer dan levensgroot.

Maar boven alles onvergetelijk is de blik van haar oogen die schijnt beladen, zwaar beladen, te zijn met den neerslag van de hoogstlaaiende hartstochten. Verholten grotten, kokers van donkerheid die zich openen op de wereld.

Een man sterft, die haar mishandelde; zij drukt hem de oogen toe. Voor het eerst na onbepaalden tijd van zwijgen, richt zij den vollen inhoud van haar blik op den gestorvene, een blik die alles inhoudt wat het leven heeft genomen en achtergelaten, een donkere pooverheid, een laatste zware oneindig-droeve ernst, te zwaar voor eenig andere uiting dan deze blik.

De verhevenheid van het zwijgen adelt deze kunst. De dood kan in het leven niet benaderd worden, maar het mysterie kan worden gesuggereerd.

Er is in het gelaat van Asta Nielsen, - in het leelijke hoekige gelaat met de als apart levende oogen - een schijnsel, een doorlichtend als van een gordijn waarachter een lamp brandt. Er is in den dadelijk weggeveugden glimlach, in het even wiegen van het hoofd, in het snelle rondzien, een bewogenheid van de ziel die verwant is aan Hamlet's bovenaardsche onrust. Zooals de schim van Hamlet's vader hem vervolgt, zoo wordt ook deze figuur door den schim van onzen levensoorsprong verontrust en naar den eindelijken dood gedreven.

De beteekenis van haar verschijning gaat ver uit boven de figuur die zij toevallig in de, meestal abjecte, scenario's speelt.

Eens heeft zij een visschersknaap verleid; zij was plotseling de warme bloeiende verleidelijkheid zelve. Zij wacht op hem en zorgen van haar vroeger leven kwellen haar pas veroverd bloedwarm geluk. Heen en weer loopt zij op een donkere galerij voor haar huis. In den waaienden avond ziet zij door de pilaren heen naar buiten, naar de stormachtige zee. En onrustig loopt zij heen en weer, heen en weer, de handen om haar ellebogen, het sterke masker geheven naar den hemel.

Hoe groot is het talent, dat alleen door dit loopen, door dit turen dezelfde sfeer oproept als Hamlet in zijn woordenrijkste passages.

Deze kunstnares heeft geen leeftijd. Tien, vijftien jaar geleden speelde zij met hetzelfde eeuwig-menschelijke masker. De groote, wat scheeve mond kan de vrouwelijkste teederheid in haar schuwen glimlach geven en de meest norsche weerzin in het even vertrekken der onderlip. Het gezicht in rust lijkt uit steen gebeiteld, een felle sombere kop die boven het 'man of vrouw zijn' uit is.

In Wedekind's *Erdgeist* speelt zij Loulou, de gepersonifieerde

erotiek. In het Pierrot-costuum van het eerste bedrijf is zij zestien jaar, een bloeiende, volmaakt mooie vrouw. Het harde masker blijkt soepel en oneindig wisselend.

Het leelijke is het mooie. Een grof, beenig lichaam, een vierkant, mannelijk gezicht, het wordt alles omgetooverd in den zachten bloesem van haar kunst. Eens heb ik haar handen een ziek katje zien omvatten. Het waren moeder-handen. Maar even suggestief zijn deze handen in *Erdgeist* als zij het pistool grijpen en schieten. Achttien jaar geleden speelde zij haar eerste rol in een eenacter: Om een paar schoenen. Terstond viel het buitengewone van haar verschijning op, dat zij nog relief wist te geven door haar gave van zich te kleeden.

De filmkunst ontwikkelt zich en heeft steeds nieuwe vondsten. De middelen waarover een groot acteur als Mosjoukine beschikt in stukken als 'Kean', 'Le Brasier Ardent', 'Feu Matthias Pascal', heeft Asta Nielsen niet tot haar beschikking. De rollen welke haar de laatste jaren werden toebedeeld, leken wel uitgezocht om haar roem te vernietigen. De snelle hartstochtelijke gebaren van Mosjoukine en het donkere mysterieuze wat ook hij in zijn sfeer brengt, zouden voor Asta prachtig tegenspel zijn. Maar zeldzamer steeds zien wij haar en reeds begint de vervoering, die zij wekte, tot legende te vervagen.

De Amerikaansche filmsterren, étalage-poppen, reclames voor Pepsodent en blijvende haargolf, verdringen het groote talent. Dit is de normale loop van zaken en wij zullen Asta Nielsen, de grootste filmactrice van onzen tijd, niet meer op het doek zien.

EMMY VAN LOKHORST

Autonomie

Het scheppen van een eigen, zelfstandige wereld is de hoge mogelijkheid der Film, die een eigen schoonheid geven kan als tegengif voor het vervallen van de dagelijksche dingen. Elke vergelijking met andere kunsten gaat ten zeerste mank en het ontkennen dat Kunst ontstaan kan past nog slechts barbaren en imbecielen. Ook het spreken over 'louter photographische reproductie', het 'a priori uiterlijke en mechanische der voorstelling' doet allerminst ter zake, want de Techniek is slechts middel en bijzaak, maar het resultaat het criterium bij uitsluiting. En wie de 'Nibelungen', de 'Kroniek van Grieshuus', 'Variété', 'Manon Lescaut', 'Die freudlose Gasse', 'Kean', 'De Dood en het Meisje', 'Visages d'enfants', 'Gribiche' en vele andere goede films zag (ik noemde slechts enkele namen) weet dat men reeds met strengen maatstaf meten mag.

Ook in mij is, bioscoopomgeving en veel slechte producten ten spijt, in diversis cinemis het besef gegroeid, dat het bewegen van een lichaam, het spel van handen en de mimiek van een gelaat het hart kunnen voeren naar een strand, dat welhaast niet van deze streken is. En voor mij leven reeds Boeddha en Gopa, Manon en des Grioux in een sfeer die niet meer aan de boeken toebehoort.

De Film als Kunst heeft dus *productie* (vergeeft de economische terminologie) en niet *reproductie* tot eenige taak - productie eener directe en indirecte visueele schoonheid. Het 'groepeeren' van genegenheid en liefde, van haat en afgunst, van alle menschelijke bewogenheden tot een ontroerend geheel, als projectie in de Film los van het reële leven getoond, is de daad van den goeden regisseur, het individueele reiken naar éézelfde domein die van den acteur. En zoo in beiden het Hart alleen mag spreken kan een gaaf en roerend kunstwerk ontstaan - ik denk aan Kirsanoffs 'Menilmontant'.

Men zegt vaak dat de Film ten nauwste verwant is aan de gebieden van Droom en Herinnering (mij komt 'Wodans wilde jacht' uit 'Jeruzalem' voor den geest) en spreekt van haar 'irrealiteit'. En zoo zijn er inderdaad meerdere en vele elementen, die vermelding verdienen. Maar het geheel is meer dan de samenstellende deelen en niet alle zijn inhaerent. Het *eigen*

leven van de Film is voor ons een werkelijkheid maar moeilijk in woorden te vatten (wie slaagde in de ‘Cahiers du Mois’?). Ook zijn alle mogelijkheden zeker nog niet beproefd (niemand weet wat de Toekomst brengen zal - werd er aanvankelijk aan ‘abstracte’ films en prismatische deformatie gedacht?) Maar wie eenmaal door dat ‘eigen leven’ in zijn schoonste uitingen gevangen werd is reddeloos geklonken voor langen tijd. En wie Asta Nielsens spel van mond een oog kent, begrijpt dat Gloria Swanson en Pola Negri niet waard genoemd mogen worden haar kamenier te zijn. Hij is er zich dan tevens van bewust, dat voor de Film het gevaar niet uit Europa dreigt.

Velen nu spreken van haar ‘afhankelijkheid’ in casu van de Muziek en van het Woord en wij moeten erkennen dat het woord, als aanvulling, waarschijnlijk nooit geheel en niet in elke film gemist kan worden - dat een film zonder muzikale begeleiding zéér benauwend is (hief niet één enkele harmonica ‘Menilmontant’ tot de Eeuwigheid?) Maar de wereld van de Film waarin wij zoo gaarne toeven verliest door deze erkenning het eigene niet en het gebeuren op het strakke doek behoudt zelfstandige waarde.

J.F. OTTEN

De explicateur

Een gewezen grootheid

Op een behoorlijke kermis in den goeden ouden tijd ontbrak nimmer de z.g. ‘rarekiek’. Men kon daarin plaatjes zien; gewoonlijk waren het voorstellingen aan de geschiedenis of aan den Bijbel ontleend, waarbij de rarekiek-baas dan zijn populair gekozen commentaren leverde. Ook trof men op die ouderwetsche kermissen z.g. ‘moordborden’ aan. Dit waren groote houten borden, op hooge pooten of schragen, waarop een serie zonderlinge teekeningen geplakt was, die tezamen een zwaar-romantisch moorddrama uitbeeldden en waarbij een orgelman, met aanwijfstok gewapend, eveneens de noodige exegese ten beste gaf. Toepasselijke refreinen ontbraken daarbij niet. Zij werden of door den man zelf of door zijn vrouw - die tevens de emolumenten incasseerde - gezongen en de tekst ervan, op primitieve wijze gedrukt, voor een of twee centen te koop aangeboden.

De allereerste vorm van het bioscope-theater, waarin de z.g. ‘levende beelden’ op het doek werden geprojecteerd, sluit onmiddellijk bij bovengenoemde kermis-ensembles aan.

Het bioscope-theater, echter, waarvan het mechaniek hoogere eischen stelde aan de localiteit, werd van meet af aan een grootschere onderneming. Aanvankelijk in een kermistent of, als ‘nummer’, in een variété ondergebracht, vond het spoedig in de groote steden en langzamerhand ook in de kleinere en zelfs in de dorpen zijn eigen vast gebouw.

Het spreekt vanzelf, dat de ‘levende beelden’ eveneens uitlegging behoeften en al bleek hierbij de klassieke aanwijfstok overbodig, de oorsprong van de functie: ‘film-explicateur’, die later zoozeer in tel zou geraken, moet toch bij den eenvoudigen kermisgast van het ‘moordbord’ e.d. worden gezocht.

Inhaerent aan deze figuur blijft het volkstümliche karakter. In het begin was de functie natuurlijk eenvoudig genoeg. De ‘levende beelden’ vormden toen nog geen aaneengesloten verhaal. De uitlegging beperkte zich uitsluitend tot een zakelijke toelichting, die de baas van de tent erbij gaf, zooals dat ook bij het prototype van oudsher het geval was geweest.

Maar in den loop der ontwikkeling van den film, toen, naast de

‘natuurbeelden’ enz. heele drama's op het doek verschenen, groeide de beteekenis van den explicateur met den dag. Het was nu niet langer de eigenaar van het theater zelf, die tot voorlichting diende, maar doorgaans een ‘gehuurd persoon’.

Vooraf bij de drama's werd die stem in het donker onmisbaar. Onmisbaar ook, omdat de gebruikelijke uiteenzetting van de situatie aanvankelijk in Franschen tekst op het doek kwam, waardoor natuurlijk het meerendeel van de toeschouwers van uitleg gespeend zou gebleven zijn, indien de explicateur er niet was geweest om hen omtrent een en ander in te lichten.

Opmerkenswaardig was daarbij, dat zijn relaas vaak heel anders luidde, dan men krachtens de Fransche opschriften verwachten zou. In het huurcontract van dezen persoon stond blijkbaar niet ‘kennis van het Fransch vereischt’.

Behalve uitleg gaf de explicateur echter nog iets meer en wel iets, dat van veel grootere beteekenis bleek. Hij ‘bracht’ n.l., zooals Gerard van Duyn het in zijn recente brochure ‘Psychologische Beschouwingen over Film en Bioscoopbezoeker’ uitdrukt: ‘een aangename quantitative vergroting van de emotie teweeg’. Als een levend geworden gruwelroman uit het ‘Stuiversblad’ wikkelden zich de gebeurtenissen op het witte doek af en elke gemeenplaats van ontsteltenis of aandoening uit des explicateurs mond gaf een extra rilling van sensatie en bracht hierdoor het dramatisch gebeuren veel nader tot het in spanning verkeerend publiek.

Hierin ligt wel iets, dat nauw verwant schijnt aan oer-oude volkse moties. De explicateur doet hier inderdaad hetzelfde wat de reiziger in een klassiek treurspel doet. Hij brengt nader, hij legt uit, maar tevens vertolkt hij de gevoelens, die door het aanschouwen bij het publiek worden opgewekt.

Deze gevoelens waren, vooral in den aanvang, toen men echte ‘draken’ door den film deed herleven, niet vrij van overdrevenheid en met volle teugen kon men hierin de onvervalschte volkssentimentaliteit genieten, die zich door geen afgesleten beeldspraak of goedkope romantiek van de wijs laat brengen.

De explicateur slaagde er dan ook niet zelden in door bijzonder ‘dierbare’ intonaties op bepaalde emotioneele momenten het publiek tot schreiens toe te ontroeren.

Zooals gezegd, waren de middelen, die hij daartoe aanwendde,

niet van de fijnste soort. Voor een goed verstaander vormden zij dan ook een onuitputtelijke bron van humor.

Al naarmate de vertoening dit eischte, werd de spreektoon van den explicateur beurtelings heftig, huilerig of zalvend. De trant, waarin hij vertelde was die der volksromans, vol vroolijke struikelingen van den stijl, vol lachwekkend-sombere gemeenplaatsen. Zijn uitspraak was bovendien meestal niet vrij van accent. Vooral als hij in ernst was, vormde de explicateur in zijn besten tijd een verrukkelijke caricatuur.

Maar men had er ook, die het dramatische der vertoening niet onverdienstelijk in het komische wisten om te zetten of die met bewuste of misschien wel onbewuste humor temidden van een snikkende zaal dorsten uit te roepen: 'De barones zuchtte vol weemoed... *Einde van het eerste bedrijf!*'

Tenslotte heeft men in Den Haag jarenlang bij 'Albert frères' een beschaafd en geestig causeur gehoord, die over voldoende geamuseerdheid beschikte, om de snelle ontwikkeling van den film nog eenigen tijd bij te houden.

Maar voor den explicateur als figuur in de filmwereld heeft de doods-klok sinds jaren geluid. De moderne film-aesthetiek kon deze figuur niet langer verdragen. Men begon in te zien, dat de film een eigen wereld vertegenwoordigt, die de begeleiding van de menschelijke stem niet langer behoeft. De explicateur is daarom zoo goed als geheel verdwenen. Zijn rijk is uit.

Wij meenden goed te doen, ten genoegen van den nazaat, zijn lijk te balsemen en in deze eenvoudige sarcophaag bij te zetten.

C.J. KELK

De invloed van de cinema op de moderne literatuur

De invloed van de cinema op de moderne literatuur is meer een indirecte dan een directe, d.w.z. de cinema heeft met vele andere vindingen van het moderne leven er toe bijgedragen het creatief fond van den artiest bewegelijker te maken en van eenige nog onbekende of tenminste onbewuste uitdrukkingsmiddelen partij laten trekken voor het bereiken van zekere emotioneele werkingen in zijn kunst.

De mensch zelf verandert niet, maar zijn gevoeligheid verandert. Iedere nieuwe tijd scheidt een nieuwe gevoeligheid en die van de onze is die voor het 'draadlooze', het rythmische, het bewegende. Naar de indrukken van zijn tijd schikt zich het denken en voelen van den mensch niet alleen, zij gaan ongemerkt in hem over. Ook een mededeelingsmiddel krijgt zijn waarde zoodra het *verstaan* kan worden.

De cinema heeft ons een nieuw soort mededeelingsmiddel opgeleverd voor onze emotionaliteit. Ook het 'innerlijk' oog kan thans cinéoptisch zien gebeuren.

Maar bij het eerste 'toepassen' ontstond een te groote samensmelting van de romantiek met de filmtechniek. Het is niet zaak van den roman een 'cinéma littéraire' te maken, noch de cinéoptische afwikkeling van een gebeuren *na* te schrijven.¹⁾

Alfred Machard, die een 'roman cinéoptique' schreef, die hij noemt 'L'homme qui porte la Mort', zegt terecht in zijn inleiding:

'Le "mouvement", à l'écran, est donné par la succession - je ne dirai pas: rapide - mais habilement rythmée de courtes visions évocatrices ou des événements essentiels à créer chez le spectateur la sensation haletante qu'il est lui-même saisi dans le vertige des faits.

Si la technique du roman était semblable à celle du cinématographe, il suffirait, pour obtenir chez le lecteur ce même résultat "émotionnel", d'énumérer des faits à la suite, sans développement verbal, uniquement en courtes phrases, selon la composition cinématographique'.

1) Of de literatuur den film tot zich kan trekken in den vorm van het scenario, daarover lezen de beschouwing van Gerard van Duyn, hiervoor.

Jules Romains heeft in 1919 een ‘conte cinématographique’ gepubliceerd, ‘Donogoo-Tonka ou les miracles de la science’.

Hierin zijn zekere encèneeringsmiddelen (o.a. de film-opschriften) van de film gevolgd om een curieus, kluchtig en paradoxaal aandoend verhaal te krijgen en het heeft als ‘methode’ geen waarde. B.v. deze opname ‘van vlakbij’ van een bankier, die een ontstellend telegram leest:

‘Sur le visage du banquier chaque mot de la dépêche fait une onde nouvelle, une secousse plus pénétrante. Au dernier mot il est véritablement harassé. Il se tâte le front avec deux doigts, il appuie dessus. Il touche la sueur de ses tempes.

Il tire sur les revers de son veston, sur son faux-col. Il s'assoit mieux. Il s'essuie le visage avec son mouchoir.

Il recommence à lire la dépêche. On le voit qui articule chaque syllabe. De temps en temps il projette droit devant lui d'énormes yeux ou tire sur son faux-col’.

Dit is magnifiek, maar het is afgeschreven van het witte doek: het is *voor den film geacteerd* aandoening.

Ook Blaise Cendraris heeft een kostelijke ‘roman filmé’ gepubliceerd. ‘La Fin du monde’, gefilmd door den Engel op de Notre Dame. Het is een prentenboek, naar den film geschreven. Het lijkt op een verhaal, geprojecteerd op het witte doek inplaats van de beelden, die men zou zien als het vertoond werd. De wereld gaat langzaam door een ramp in het heelal onder. Totdat met het film-apparaat een opgelukje gebeurt en de film met al het reeds gebeurde achteruit weer terugloopt naar het punt van uitgang - gelijk de omvallende fabrieksschoorsteen, die wij weer in elkaar zien springen.

Dit is zeker alleraardigst op genoemde film-truc geïnspireerd. Maar citeeren wij nogmaals Alfred Machard:

‘Il faut chercher à retrouver littérairement des “équivalences” cinématographiques. Le romancier les obtiendra, lui aussi, par un jeu de “rythme” et de “cadance” dans la composition du récit’. Het wordt dus meer een ‘assimilation méthodique des éléments nutritifs’, zooals Franz Hellens het uitdrukt.

Het is Machard in zijn roman gelukt: door het sterk, opeenvolgend belichten van de fases van een komend onheil onze spanning te vergrooten.

Men kan aldus in de moderne roman de les van de cinema vast-

stellen: door middel van korte zakelijke, zwaar met suggesties geladen noteeringen, het drama oproepen, zonder bij-bespiegelingen of stijlversieringen, ‘sans fil’, in een rythme berekend op de spanning, op het emotioneele hoogtepunt, plotseling, klaar, verpletterend. De versnelling van het geheel wordt geen versneld *tempo*, zoals sommigen meenen, maar het gevolg van een naar de emotie geregeld rythmisch gebeuren, waarbij alle overtollige ‘franje’ wegvalt. (Dat is wat men in den modernen geest ‘sec’ noemt).

Echter, het tot ‘methode’ verheffen van deze schrijfwijze houdt het gevaar van een geforceerde stijl in. De literatuur behoeft volstrekt niet haar eigen krachten te miskennen, wanneer zij voor het bereiken van zekere uitwerkingen van taktiek veranderd is en ‘noteeringen’ toepast, die, zoals in dit gedicht het rythme, waarin de prenten worden omgeslagen, visueel-rythmisch door de cinema blijken beïnvloed:

‘J’avais un beau livre d’images.
 Et je voyais pour la première fois
 La baleine.
 Le gros nuage.
 Le morse.
 Le soleil.
 Le grand morse.
 L’ours le lion le chimpansé le serpent à sonnettes et la mouche.
 La mouche.
 La terrible mouche.
 - Maman, les mouches! les mouches! les mouches! et les troncs d’arbres.
 - Dors, dors, mon enfant.
 Ahasvérus est idiot.
 (*Cendrars, Du monde entier*).

Want inderdaad was er reeds veel moderne literatuur geschreven, die het procédé der werking van cadenseerend ‘stroomende’ opeenvolging door beelden instinctief van uit een moderne, in het tegenwoordige leven gevormde, gevoeligheid, reeds toepaste b.v. het dubbelpunt in het gedicht: het eene beeld, onmiddellijk geplaatst naast het andere om het te ‘belichten’; maar ook het onder elkaar plaatsen van tot beelden geworden regels, zonder

‘verbindingen’, waardoor zij tot onze emotionaliteit spreken met een zekere onbewust cinéoptisch-bewegende opeenvolging.

(Cendrars drijft in ‘Kodak’ echter de ‘korthed’ wel wat op de spits door zijn werkingen te zoeken alleen door het noemen der dingen onder elkaar, als een menukaart).

Wat men, als uit den film geleerd in het werk van moderne schrijvers terugvindt, is inderdaad indirect, en feitelijk meer een ‘bevrijding’ dan een toevoeging. Jean Paulhan zegt:

‘Het komt mij voor, dat de cinema de literatuur heeft bevrijd van zekere absurde zorgvuldigheden: exposés, afwikkelingen, coup de théâtre, enz. zooals de fotografie de schilderkunst heeft genezen van haar angstvalligheid “gelijkend” te zijn. De kunsten helpen elkaar meer door wat zij van elkaar afnemen, dan door wat zij aan elkaar toevoegen’.

Ook C.F. Ramuz spreekt in den zelfden geest:

‘Het is zeker waar, dat de cinéma mij heeft aangemoedigd mij van zekere effecten te bedienen, die ik wel reeds kende, doch waarvan ik de draagwijdte nog niet zag’.

Sterker, en nog bewuster, formuleert Jules Supervielle zijn ‘les’ van de cinema:

‘Ik dank aan de cinema vooral het bevrijd zijn van de tyrannie van het waarschijnlijke. Bij de andere kunsten hebben wij het gevoel of een gids ons bij de hand neemt. Bij de cinema vallen de overgangen, de uitleggingen weg, smelten realiteit en irrealiteit samen. Hie staat wat als verwarde vermoedens in u leefde, gepreciseerd en geordend voor u. Het ontrolt zich voor u, van u gescheiden. De cinema geeft ons weer vertrouwen in onze droomen’.

Dit is nog een andere les, waardoor de cinema heeft meegeholpen de moderne literatuur te steunen in haar eerste verzet tegen in de kunst ingedrongen voortvloeiels der logisch ontwikkelde bewustheid: het naturalisme en de psychologie. De cinema is voorgegaan te *bewijzen*, dat het menselijk ware volstrekt niet alleen te treffen is door het waarschijnlijke, het gelijkende, en dat er een gansche gevoelswereld aan de logica en de psychologie ontsnapt waartoe de cinema, onbewust, blijkbaar de sleutel gevonden heeft.

Een wereld, die voor ons zoo reëel gemaakt wordt, dat wij haar

als het ware in het hart zien, en waarin het onwaarschijnlijke volstrekt niet meer tot een andere wereld behoort als het waarschijnlijke, dat slechts een afspiegeling was van wat tot nog toe ervaren werd. Een wereld, waartegenover de moderne kunstenaar allang niet meer aarzelend staat.

Dit zijn maar enkele aantekeningen.

En ik spreek hier nog niet eens van het door de cinema verruimde opnemingsvermogen en het opgewekte verlangen naar bewegelijkheid en avontuur, dat den schrijvers onderwerpen in handen geeft, die hun 'lessen' zooveel gemakkelijker nog van toepassing maken.

CONSTANT VAN WESSEM

Anderen over de film

De exploitanten

Léon Moussinac citeert als historisch in zijn ‘Naissance du Cinéma’ het volgende dialoogje, dat den huidige stand van zaken zeer juist weergeeft:

‘Ik heb een comédie van 800 Meter nodig.’

‘Ik heb er drie, uitstekende.’

(De employé noemt de titels).

‘Nu! Hoeveel “doen” zij?’

‘Ongeveer 950 Meter.’

‘Dat is te veel. En de anderen?’

‘650 à 700.’

‘Dat is niet genoeg.’

De employé peinst.

‘Wacht... Ik heb nog een comédie, die tot nog toe maar weinig gegaan is, maar die u geschikt zult vinden. Zij “doet” 800 Meter.’ ‘Goed, die neem ik. Nu heb ik nog een drama van 1800 Meter nodig’

De zoekenden

Als contrast het toekomstwoord van Germaine Dulac:

‘Onder de toeschouwers bevinden zich enkele die van de film houden om haar toekomstige mogelijkheden. Dat zijn zij, die haar begrijpen. Maar veel meer treft men er aan, die van de film houden zoals zij op het oogenblik is en dat zijn zij tot wie ik mij in het bijzonder richt, omdat het een noodlottige dwaling is, waardoor zij deze mooie toekomstkunst, die heel wat meer vermag dan de armzalige verhaaltjes die wij haar laten vertellen, gevangen houden. Ons ideaal gaat wat er reeds bereikt is verre te boven. Daarom moet men ons helpen de cinema van haar boeien te ontdoen en de zuivere filmkunst te scheppen.

(Cinéma, Cahiers du mois)

Een waarschuwing (tot besluit)

‘Naar mijn inzicht is de “artistieke” film een dwaling, d.w.z. wanneer artistiek in de film een parti pris wordt. Inplaats van de mensen naar het witte doek te brengen, brengt het hen er van af, want door artistieke complicaties te zoeken, richt men tusschen

het witte doek en den toeschouwer een scheidsmuur op. De toeschouwer wil iets wat hem treft, roert - een werk waarin het gevoel een ruim aandeel heeft. Een film moet in staat zijn den toeschouwer te bereiken. Dit is de grondslag, waarop de uitvoerder alle krachten heeft te concentreren teneinde zich volmaakt door visueele middelen uit te drukken. Laat hij origineel zijn, doch niet slechts interessant met het verstand; dat laat den toeschouwer onverschillig.'

(Louis Delluc, Interview Le Théâtre et Commoedia illustré)

Kleine bibliografie

Algemeene werken

- Jacques Ducom, *Le cinématographie*. Albin Michel, Paris *Der Film-Almanach*. Film Directory (Praktische Wegweiser für die gesammte Kinematographie) 1926.
- C. Forch, *Der Kinematograph und das sich bewegende Bild*, 1913.
- Urban Gad, *Der Film, seine Mittel, seine Ziele*, Schuster u. Loeffler, Berlin, 1920.
- Victor Neuenberg, *Film Magazin*. Der Film, Berlin, 1921.
- Ferri Pisani, *Au pays du film*. Plon Nourrit, Paris, 1925.

Technische werken

- Oskar Diehl, *Mimik im Film*, Georg Müller, München, 1922.
- Dupont, *Wie ein Film geschrieben wird und wie man ihm verwertet*.
- Ibbetson, *Kinema Operator Handbook*.
- Liesegang, *Handbuch der praktischen Kinematographie*, 1915.
- Löbel, *La technique cinématographique*, Paris, 1911.
- Lore, *Modern Photoplay and its construction*.
- Talbot, *Mo pictures*, Heinemann, London.

Beschouwende werken

- Bela Balazcs, *Der sichtbare Mensch und der Film*, Wien, 1921.
- Cahiers du mois 16/17, *Cinéma*, Emile Paul Frères, Paris 1925.
- Louis Delluc, *Cinéma et Cie.*, B. Grasset, Paris 1919.
- Louis Delluc, *Photogénie*, De Brunoff, Paris 1920.
- Louis Delluc, *Charlot* (Charlie Chaplin). De Brunoff, Paris, 1921.
- Disque Vert, *Charlie Chaplin-nummer*, Brussel, 1924.
- Gerard van Duyn, *Psychologische beschouwingen over film en bioscoopbezoeker*, Hollandiadrukkerij, Baarn, 1926.
- Jean Epstein, *Cinéma*, Editions de la Sirène, Paris, 1921.
- Kurtz, *Expressionismus und Film*, 1926.
- J. Moreck, *Sittengeschichte des Kinos*, 1926.

- Léon Moussinac, *Naissance du cinéma*, J. Povolozky, Paris 1925.
 Pola Negri, *La vie et la rêve au cinéma*, Albin Michel Paris, 1926.
 Hans Siemsen, *Charlie Chaplin*, Collection 'Meister', Feuerverlag, Leipzig, 1924.
 Robert Wagner, *Filmleute*, The Century Co., New York, 1918.
 Luc. Willink, *Film*. R.J. Goddard, Den Haag, 1925.

Scenario's

- Cahiers du mois 12, *Scénarios*. Emile Paul Frères, Paris, 1925.
 Collection 'Der Film', Berlin.
 Collection 'Le film', Plon Nourrit, Paris, 1925.
 Louis Delluc, *Drames du cinéma*. Editions du Monde Nouveau, Paris, 1923.
 Walter Hasenclever, *Der Pest*, Paul Cassirer, Berlin, 1920.
 Pierre Mac Orlan, *Simone de Montmartre*. Nouvelle Revue Française, Paris, 1925.

Periodieken (Nederlandsche)

- Het Weekblad Cinéma en Theater.*
De Rolprent.
Kunst en Amusement (officieel orgaan van den Nederlandschen Bond van Bioscoopdirecteuren).
Nieuw Weekblad voor de Cinématografie.
Spel en dans.