FILMLIGA



germaine dulac

II, 1

٧

١

EERSTE VOORSTELLING

PROGRAMMA

1. GERMAINE DULAC: CONFÉRENCE ET CHOIX DE SON ŒUVRE

2. GERMAINE DULAC: LA COQUILLE ET LE CLERGYMAN

Van Germaine Dulac, de Parijsche cinéaste, gaf de Liga het vorig jaar een film „Invitation au Voyage", die in het algemeen met sympathie werd begroet. Dit gaf het Bestuur aanleiding, de energieke voorvechtster der nieuwe kunst uit te noodigen, persoonlijk in ons land eenig ander werk van haar hand te komen toelichten. Terwijl wij deze taak dus aan Mme Dulac zelf kunnen overlaten, bepalen wij ons hier ter plaatse tot het aanhalen van een enkele opmerkelijke uiting van en over de cineaste. De journaliste Marguérite Ravel schreef over haar in „L'Avenir de la Meuse" o.a.:

Madame Germaine Dulac est la première femme en France qui ait osé aborder la tâche ardue et si ingrate de metteur en scène, et qui, avec un courage et une confiance en soi qui n'abdiquent jamais, soit arrivée à de si beaux résultats. C'est que Germaine Dulac est une travailleuse, c'est qu'elle est animée d'un esprit artistique remarquable, c'est qu'elle est non seulement une animatrice sensible, mais encore une créatrice dans l'art des images animées et dans la photographie, et qu'elle appartient avec Léon Poirier, Jacques Feyder, L'Herbier, Abel Gance, de Baroncelli et quelques autres, à l'élite cinématographique qui espère orienter le cinéma français vers des voies nouvelles...

Chaque nouveau film de Germaine Dulac est un évènement, car chaque fois s'y révèle sa puissance remarquable d'innovation artistique; chaque fois s'y constate sa grande ambition de voir le cinéma monter, monter toujours vers un idéal de juste appréciation...

Le cinéma n'est pas un art pour exprimer des actes purement extérieurs, mais pour visualiser les moindres nuances de l'âme, dans sa vie intérieure.

Germaine Dulac parle ainsi. Elle ne se contente donc pas de placer des décors, de régler les lumières, de créer une ambiance concordant à l'action de son film, elle veut qui s'y révèle avec un souci du détail, les états d'âme de ceux qu'elle fait vivre. Elle est donc une grande amoureuse de l'art qu'elle sert, car elle le sert avec son âme, et veut que tout, autour d'elle et par elle, ait une âme...

Germaine Dulac a mis au monde bien des enfants: Les Soeurs ennemies, avec Suzanne Desprès; Ames de fous, avec Eve Francis; Malencontre, avec Jeanne Brindeau; La Cigarette; La Mort du Soleil et La Belle sans merci où l'on peut, mieux que dans les précédentes productions, étudier ses tendances artistiques. Puis La Fête espagnole, du regretté Louis Delluc, et La souriante Madame Beudet, où elle est parvenue à analyser très finement la vie intérieure de ses personnages, pour le plus grand intérêt du spectateur, qui suit et adopte son idée. Peut-on oublier aussi La Folie des Vaillants, peut-on oublier l'imposante reconstruction du moyen âge que Germaine Dulac nous a donné avec Le Diable dans la Ville, film interprêté par Léon Mathot et Jacqueline Blanc? Peut-on oublier Gossette, avec Monique Chrysés et Georges Charlia?

J'ai vu Ame d'Artiste, avec Yvette Andreyor, Koline, Bérangère et Miss Pulton. Avec quel souci du détail fut réalisé ce film! Quelle maîtrise puissante y est révélée, quelle sûreté dans le choix des interprêtes et sous quelle merveilleuse influence on sent qu'ils évoluent!

Germaine Dulac zelf uit zich in het pas verschenen „Le Rouge et le Noir" onder het hoofd „Films visuels et anti-visuels":

Dans l'état actuel de la Cinématographie mondiale, les critiques, les études, les polémiques ont autant de valeur agissante que les réalisations. Je dirai même qu-elles en ont plus. Jetant un rayon lumineux sur l'avenir obscur, elles aiguillent avec altruisme le cinéma vers un but précis, lui révélant sa force idéale, son image parfaite alors qu'il ne peut les contempler actuellement que déformées.

Le réalisateur, lui, ne possède que de piètres instruments de lutte. Sa volonté d'artiste est constamment brimée. Il est esclave. Et j'ajouterai même cette vérité cruelle, qu'il est esclave et presque heureux de l'être. Quand il ne l'est pas c'est qu'il ne travaille pas, qu'il ne peut manier les expressions et la lumière, sonder les mystères de l'objectif et des prismes, posséder matériellement l'image.
Qui d'entre nous, réalisateurs au pur idéal, ne donnerait un peu de cet idéal même pour mieux s'approprier la connaissance du cinéma et saisir dans sa technique la vérité de son esprit. Esclave, le réalisateur cinégraphique l'est. On ne lui donne l'argent nécessaire à l'élaboration de son travail que contre une profession de foi de dépendance au goût du public, et pour mieux servir son dieu, pour en connaître la volonté, il préfère abjurer. Ces dernières années j'ai eu bien souvent cet exemple tragique, de jeunes venant à moi pleins d'ardeur, d'espoirs, d'idées originales, d' activité novatrice, sombrant comme nous tous dans la production courante.
Le secret de cet esclavage : l'étau économique. Un musicien écrit une symphonie ou une œuvre lyrique. Un écrivain compose un poème, un roman ou une pièce de théâtre. Un peintre est touché par une couleur, par un jeu de lumière. Que faut-il à ces artistes pour réaliser l'œuvre qu'ils ont conçue: du papier, de l'encre, une toilet des couleurs.

Pour créer ces images, il faut un arsenal d'instruments coûteux. Combien peu de mécènes ont dit aux artistes: réalisez votre inspiration en dehors de tout souci. Et les cinéastes restent sous le joug, impuissants, escomptant l'évolution apportée par les années qui passent pour atteindre la terre promise de leurs rêves, la terre promise où les verbes penser, sentir, équivaudront, pour celui qui en aura le don, au verbe créer.
Un art ne grandit pourtant qu'en proportion du cerveau et des tendances des artistes qui cherchent à s'exprimer librement en lui. Or, jusqu'à présent les réalisateurs de films ont dû s'exprimer sur commande et non s'exprimer tout simplement. La supériorité des études altruistes sur les réalisations matérielles est donc incontestable.

Je répète à tout instant ces mots „visuel, visuellement, vue, œil". Or, il existe un fait contradictoire. Si de par sa technique le cinéma est uniquement visuel, il se trouve que de par son esthétique morale, il dédaigne ce qui est purement visuel: l'image, pour ne s'attacher qu'à reproduire des expressions où l'image tient peut-être une place, mais non la plus importante.

Par exemple le cinéma enregistre des clichés photographiques, non pour émouvoir „visuellement" mais pour raconter ou embellir des anecdotes qui n ont pas été essentiellement créées pour être vues, mais pour être lues ou entendues. Au lieu de s'attacher à la valeur de l'image et à ses rythmes, les œuvres actuelles s'attachent à l'action dramatique. Entre dialogue muet ou musique de silence il y a un monde.
Un vrai film ne doit pas pouvoir se raconter puisqu'il doit puiser son principe actif et émotif dans des images faites d'uniques vibrations visuelles. Raconte-t-on un tableau? Raconte-t-on une sculpture? Certes pas. On ne peut évoquer que l'impression et l'émotion qu'elles dégagent.

Les œuvres de l'écran, pour être dignes du sens profond du cinéma, ne devraient pas non plus tenir dans un récit, la puissance de l'image devant seule agir et primer toute autre qualité. Dans l'élaboration d'un film, on prône d'abord l'histoire et l'on place en second plan l'image, c'est-à-dire que l'on préfère le théâtre au cinéma. Quand le rapport sera renversé, le cinéma commencera dès lors à vivre selon sa propre signification. Lutte de l'image prise au sens profond de son orchestration, contre la littérature.
Tout le problème du cinéma est dans ce mot „visualisation".
Je ne vous paraîtrai donc pas paradoxale en vous disant:
L'avenir est au film qui ne pourra se raconter, et je m'explique.
Le choc visuel est éphémère, c'est une impresspression que l'on reçoit et qui suggère mille pensèes. Choc analogue à celui que provoque une harmonie musicale.
Le cinéma peut certes raconter une histoire, mais il ne faut pas oublier que l'histoire n'est rien. L'histoire c'est une surface.
Le septième art, celui de l'écran, c'est la profondeur rendue sensible, qui s'étend au-dessous de cette surface, c'est l'insaisissable musical.
Film anecdotique ou film abstrait, le problème est le même. Toucher la sensibilité par la vue et donner, comme je l'ai déjà dit, la prédominance à l'image en écartant ce qui ne peut être exprimé par elle seule. Or, l'image peut être aussi complexe qu'une orchestration puisqu'elle peut se composer de mouvements combinés d'expression et de lumière.

Cinéma visuel, ces deux mots accouplés semblent un pléonasme. Plus tard peut-être, maintenant non... Le cinéma à l'heure actuelle est anti-visuel. Rendons-le visuel et sincère. C'est toute la première grande réforme à tenter.

DE FOTOGRAFIE VAN GERMAINE DULAC OP DEN OMSLAG IS VAN F. LOWY, PARIS

TWEEDE JAARGANG

1

OCTOBER 1928

FILMLIGA

ONDER REDACTIE VAN: DR. MENNO TER BRAAK, JORIS IVENS, L. J. JORDAAN, HENRIK SCHOLTE EN CONSTANT VAN WESSEM

ALGEMEEN ADRES VOOR REDACTIE EN ADMINISTRATIE: J. CLAUSEN, ST. JANSSTRAAT 38-40, AMSTERDAM-C TELEFOON 40851 - GEM. GIRO 578 (VIA POSTGIRO 13500)

DIT TIJDSCHRIFT VOOR ZELSTANDIGE FILMKUNST IS TEVENS HET OFFICIEELE ORGAAN DER NEDERLANDSCHE FILMLIGA

INHOUD: Van de Redactie: Troonrede — Eugen Deslav: Nuits Electriques — Dr. Menno ter Braak: Greta Garbo — L. J. Jordaan: Film en „Amusement" — Filmcritiek: Jacques Feyder: Thérèse Raquin, door Dr. Menno ter Braak — Wings, door Dr. Menno ter Braak — F. Ozep: Het Gele Paspoort, door Henrik Scholte — Boekaankondigingen: Guido Bagier: Der kommende Film, door L. J. Jordaan — Arnold Höllriegel: Hollywood Bilderbuch — L. Moholy-Nagy: Malerei, Fotografie, Film, door H. S. — Léon Moussinac: Le Cinéma Soviétique, door H. S. — Journaal: Fransche Avantgarde, door H. S. — Nederlandsche Filmliga: Officiëele Mededeelingen — Programma en Toelichtingen.



TROONREDE

Laten wij beginnen met te constateeren dat deze titel niet deugt. Zeker, ook wij zouden met eenige plechtigheid kunnen gewagen van belangrijke ontwerpen in voorbereiding (met dien verstande dat de elementaire levensvoorwaarden der Liga eischen, dat wij ze ook uitvoeren), voorts van den aangenamen aard onzer betrekkingen tot de buitenlandsche mogendheden (met wie wij eveneens onze zorgvuldig uitgewogen tractaten hebben) en tenslotte van den toestand onzer financiën, die eveneens „zorg vereischt zonder verontrustend te zijn". Het zou zelfs voor de hand liggen, dat wij de volgende pagina's met een millioenennota vulden, die aan onze finantiëele experts — de ongenoemde cijferaars aan wie de Liga zooveel dank verplicht is voor de verfijnde wijze, waarop zij de onmogelijkste posten op credit- en debetzijde in evenwicht wisten te houden, — zooveel hoofdbrekens heeft gekost.

Maar wij doen dat doodeenvoudig niet. Wat er achter de schermen gezweet wordt over organisatorische zwarigheden, die wij evenmin hoeven te verzwijgen als te flatteeren — het werd het eerste jaar ten volle beloond door de films, die wij vertoonden, en ook door de waardeering van Uwe zijde en van die van buitenstaanders. Voor dit tweede jaar staan wij vol moed. Wij gaan eenvoudig verder.

Verder!

Aan den inhoud van dit blad zult gij nauwelijks merken, dat een jaar is afgesloten en een nieuw begint. Gij vindt dezelfde rubrieken, denzelfden geest, dezelfde schrijvers. Zoo dit laatste U niet aanstaat, helpt ons dan met copie. Gij vindt hierboven Jordaan's vignet terug, waarvan alleen de kosten ons beletten om met een blauwe kleur de plaats van onze vingers aan te geven. Helpt ons, de kring der schrijvers was omgekeerd evenredig aan dien der lezers!

De kosten beletten ons ook om reeds bij dit nummer in te gaan op Uw wenschen omtrent omslag en typografie. De plannen voor een omslag in overeenstemming met een gedeeltelijk veranderde typografie liggen echter reeds gereed. Zoodra de beslissende factor van het aantal abonné's van onzekerheid in zekerheid is veranderd, kunnen wij dit blad een luxe geven, die wij zelf in de eerste plaats wenschen.

Gij meent misschien, dat dit niet de juiste manier is om propaganda te maken? Wij antwoorden U daarop, dat de Filmliga slechts over één reclame beschikt: haar films. Wie zich in den strijd om de film aan onze zijde schaart, van hem verwachten wij, dat hij ons ook in de middelen tot dien strijd naar zijn vermogen zal steunen. Zoo Gij het ons mogelijk maakt, dat ook in dit orgaan doelmatigheid en aesthetica hand in hand gaan, voorspellen wij U de vreugde van het resultaat, ons die van het werk.

En thans nogmaals: verder!

EUGÈNE DESLAV:

NUITS ELECTRIQUES [1])

Les Nuits Electriques! Le chant confus et âpre de la T. S. F. audessus des grandes villes, la trépidation d'images laiteuses sur les écrans, le clignotement éperdu des enseignes électriques, le grouillis furieux des hommes inassouvis et inassouvissables vraiment sous la lumière blafarde des lampes à arc gigantesques, sous l'œil impénétrable des statues mystérieuses, le Rêve cristallisé en mille féeriques images, voilà certes les éléments d'un romantisme nouveau que le cinéma se doit de transcrire.

Le film „à acteurs" ne me tente absolument pas. J'estime que la nuit moderne, peuplée de lumières étranges et chantantes, la nuit moderne qui ne ressemble vraiment à aucune autre nuit de l'histoire, est photogénique autant, plus encore que le visage d'une belle femme.

La douceur hantante de la nuit n'est-elle point comme la synthèse de tous les sourires et de toutes les larmes de toutes les femmes du monde? N'est-elle point aussi toute la poésie à la fois nostalgique et turbulente d'aujourd hui? N'est-elle point comme le réservoir ultime de la Liberté, de l'Amour?

Je ne travaillais pas selon un scénario préconçu. Je sortais le soir avec beaucoup de foi et mon petit appareil que tout le monde prenait pour un simple appareil photographique. Je me perdais dans la mer, dans la nuit, dans la foule. Je chassais les images comme on chasse des oiseaux. Des vagues sonores déferlaient. Le miracle venait à pas rapides, haletant. Je le saisissais confusément et l'enfermais dans ma boîte.

Ce „miracle cinématographique" dont parle Jean Epstein, je l'ai vu s'opérer cent fois, mille fois. Des combinaisons insoupçonnées, impronon̈çables de lumières et de formes. La transfiguration complète du monde par une image, par un feu. La poésie descendant soudain place Saint-Augustin, bousculant les manœuvres occupés à réparer des rails, me lançant à pleines mains des images, me donnant le vertige et l'impression d'avoir enfin, au coin du boulevard Haussmann, accédé à l'infini. Ce n'est pas en vain que déçus des hommes, des abstractions, du monde superficiel, ce n'est pas en vain, dis-je, que les lyriques d'aujourd'hui vont fervemment aux éléments — au feu et à l'eau. Nous ignorons encore tout de la vie profonde, de la vie intérieure, de l'immense vie amoureuse du feu et de l'eau. Le cinéma nous doit révéler encore mille mystères.

C'est le montage qui permet d'ordonner les bribes du mystére, d'organiser et d'endiguer le merveilleux moderne. Je regarde le montage comme l'axe de l'art cinématographique. Un montage quelconque, décousu, négligé, frappe souvent de stérilité les œuvres les plus belles. Instrument à faire tour á tour haleter de joie et hurler de désespoir le spectateur, instrument insurpassablement puissant, le montage est comme la baguette du cinéaste-magicien. Atteindre le plus rapidement, le plus efficacement, le plus fortement les nerfs du spectateur, voilà la tâche du monteur. J'ai résolument adopté le „montage d'attractions" des nouveaux cinéastes russes. J'ai essayé de m'émanciper complètement de la littérature et du théâtre. J'ai essayé de ne faire que du cinéma, tout purement.

Le cinéma sera poétique ou ne sera pas.

Le cinéma sera humain ou ne sera pas.

Le cinéma sera „primitivement" émouvant et beau ou il mourra.

Dans la faible, très faible mesure de mes moyens, m'attaquant à un sujet entre tous très enchanteur, la nuit, la grande nuit moderne, dans la très faible mesure de mes moyens, j'ai essayé de remonter le courant débilitant de la lâcheté humaine, du „business" ignare, de la fade joliesse du „métier" dévirilisé et atrocement sec.

[1]) Eugène Deslav, vertegenwoordiger der Ukraïnsche filmproductie te Parijs en zelf cineast, zendt ons in dit artikel zijn „Beginselverklaring". Red.

MENNO TER BRAAK:

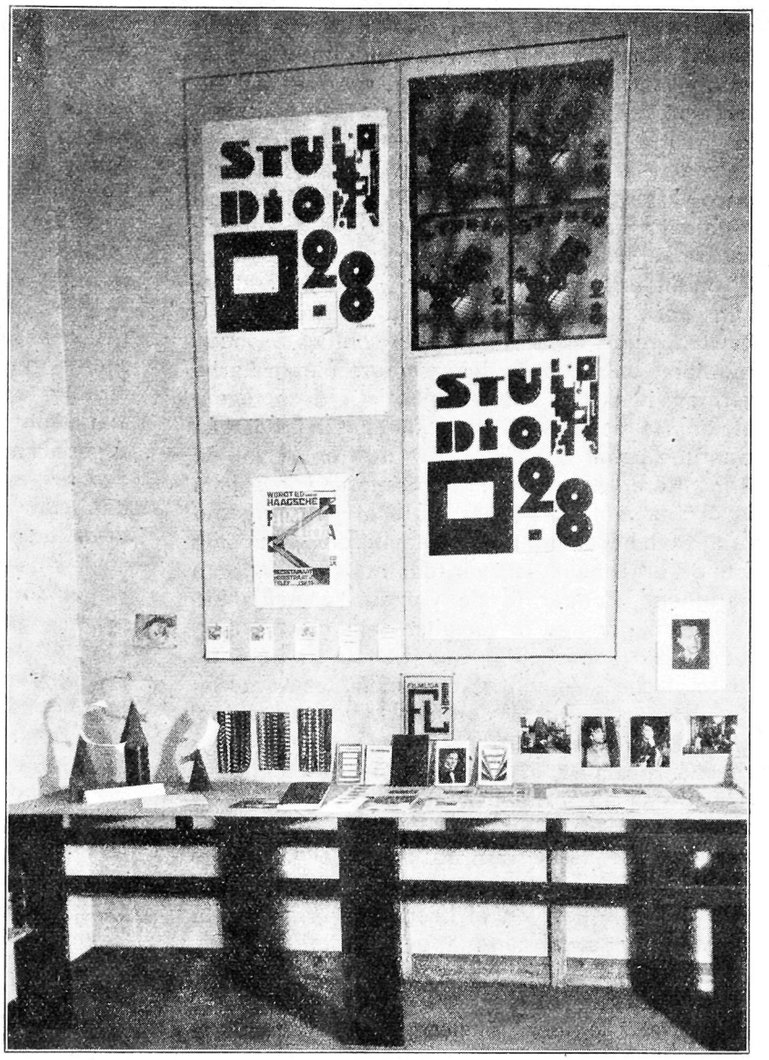
GRETA GARBO ALS ANNA KARENINA

De film „Anna Karenina" is nog niet in Holland doorgedrongen [1]), reden te meer, om een amerikaansch werk van de gewone „productie" (Metro-Goldwyn), van een vrijwel onbekend regisseur, en met overbekende, maar zelden juist gewaardeerde actrice, Greta Garbo, thans reeds aan te kondigen. Men heeft hier te doen met één van die weinig talrijke toevallige combinaties: een behoorlijk scenario, een nog niet al te beroemd regisseur, superieure fotografie, een intelligente star en niet te veel storende bij-elementen, die de oases zijn in den bioscoopwoestijn. Want behalve de leege en fraaie techniek der groote amerikaansche succesfilms van het afgeloopen seizoen, „Seventh Heaven", „Sunrise", „The Way of all Flesh", typische voorbeelden van habiele stof-imitatie der Europeanen en doode cliché-ideologie uit eigen beurs, geeft „Anna Karenina" een rijkdom van innerlijken samenhang, die zelfs niet door een storend happy end wordt geschaad:

[1]) Nadat dit artikel (uit Berlijn) geschreven werd, liep „Anna Karenina" inmiddels in Den Haag en deze week in Tuschinski te Amsterdam. — Red.

Anna werpt zich, nadat de begoocheling van haar avontuur geweken is, voor den trein. Een heldendaad, die bijna nog meer voor den moed van den regisseur dan voor dien van Anna Karenina pleit...

Het is geheel onjuist, de verdienste van deze film als „amerikaansch" te qualificeeren, omdat een amerikaansche film toevallig haar product op de markt gooit en een Amerikaan de regisseur is. Van „Jazz" kon men inderdaad zeggen, dat de stofbehandeling een amerikaansche mentaliteit en een amerikaanschen cineast verried. In „Anna Karenina" is daarvan geen sprake; de gebreken van de regie zijn er, om te bewijzen, dat Amerika zich hier nog slechts kenbaar maakt door papieren sneeuwstormen en cartonnen vergezichten op de Côte d'Azur. Goulding is een handig imitator van europeesche voorbeelden, die enkele uitstekende vondsten deed; hij is waarschijnlijk een streng leider, die zijn acteurs voortdurend in zijn hand houdt; en toch... hij is géén cineast. Hij blijft de leider van een speelfilm op zijn best; met de optische mogelijkheden van de film doet hij vrijwel niets. Vandaar eenige inzinkingen, die een cineast van professie nooit zou hebben geduld.



STAND DER FILMLIGA OP DE I.T.F.
(EEN HISTORISCHE HERINNERING!)

Dat „Anna Karenina" werd, wat zij geworden is, dankt Goulding dan ook vrijwel geheel aan de intelligentie van de Zweedsche Greta Garbo. Ik herinner mij nog altijd haar eerste kleine rol in „Die Freudlose Gasse" van Pabst, die een belofte was: een vraagteeken-vrouw, tusschen vampyr en madonna, met de eigenaardige weifelende beslistheid van een aristocrate. Ten onrechte staat zij in het nieuwe boek van Bagier als het type van de Amerikaansche „verleidster" gekenschetst; immers de ordinaire vamp, Amerika's symbool van de erotische zonde, beschikt over, moet krachtens haar „ethisch" geaccentueerde rol beschikken, over een veel minder gevarieerd gebarenscala dan Greta Garbo. Al is deze intelligentie waarschijnlijk geheel intuïtief (een interview, dat het Alg. Handelsblad onlangs publiceerde, is van een onwaarschijnlijke stupiditeit!) al heeft Hollywood, door de tot ster gepromoveerde actrice naar den overkant te lokken, op al haar minderwaardige qualiteiten gespeculeerd (ik weet nog vaag van een afschuwelijk schouwspel, dat ik eens bij Tuschinski te zien kreeg, waarvan ik mij gehaast heb den naam te vergeten): door haar prachtige rol als Anna Karenina krijgt Greta Garbo voorgoed recht op een plaats onder de weinige belangrijke vrouwen, die voor de film iets beteekenen. Zooals Asta Nielsen de tragiek van het uitgestooten, reeds verloren leven, dat nog naar resten menschelijkheid snakt, in haar beste oogenblikken onvergetelijk heeft gemaakt, zoo legt Greta Garbo als Anna Karenina door haar

onfeilbaar reageeren, haar aristocratische sensibiliteit voor het gevoel onder de opperhuid, de vrouw vast, die al verloren was, voor zij het zelf begreep, out-cast in een wereld, die haar tegemoet kwam met een diplomaat als echtgenoot en een balzaal als huiskamer. In dit milieu sliep zij, onbewust van haar verlorenheid, tot de toevallige ontmoeting met vorst Wronsky de vervreemding tot werkelijkheid maakt, die tot den onvermijdelijken ondergang van de „dame" leidt. Dit anders-zijn dan de omgeving, eerst in droom, dan bewust, roept in de „dame" het conflict tusschen minnares en moeder wakker, hoewel (Greta Garbo vermag juist het betrekkelijke van deze tegenstelling te realiseeren) dit conflict ligt in de wereld, waarin zij niet thuis is. Dit is de tragiek van de Anna Karenina uit de film (het motief van Tolstoï is slechts aanleiding): het is niet mogelijk vreemd te zijn aan het milieu, zonder tegelijk onophoudelijk aan de afhankelijkheid van dat milieu te worden herinnerd. Zonder in de vulgaire zoetelijkheid van de filmheilige te vervallen (alle onwezenlijkheid blijft menschelijk), slaagt Greta Garbo er in, dit tragische isolement, dat boven liefdesavonturen en moederlijke drift domineert, vol te houden. Hetgeen voor de film beteekent, dat men over reacties beschikt, die, welk aandeel de regisseur daarin ook moge hebben, een zeer bijzondere en voorname dispositie eischen.

John Gilbert, één van de bekende heroïsche mediocriteiten, valt af bij dit vorstelijk spel, al doet hij zijn best en al heeft Goulding hem in bedwang; maar van een knappen luit tot den prins, die de Schoone Slaapster doet ontwaken, is de afstand wat al te groot, dan dat men in Gilbert's creatie zou kunnen gelooven. Enkele bijfiguren, als de diplomaat-echtgenoot en de generaal, zijn persoonlijk getypeerd; men heeft hier van Rusland geleerd! De reden, waarom men met warmte aan „Anna Karenina" blijft terugdenken, is echter ditmaal geen zaak van „filmische" qualiteit, maar van eerbied voor.... een ster, die toevallig eens niet van klatergoud is.

L. J. JORDAAN:

FILM EN „AMUSEMENT"

In een merkwaardig boekje van Léon Moussinac, elders in dit nummer besproken, „Le cinéma soviétique" komt een zinsnede voor, die mij meer trof, dan al het schoons (en het is zeer veel!), dat de bekende Fransche criticus over het Russische filmparadijs meedeelt. Hier is ze — met permissie, vanwege de vreemde taal:

„On s'efforce le plus possible d'amener la suppression des „attractions". Déja beaucoup de salles ne présentent que des films, elles ont éliminé tout emprunt au music-hall, en vertu de ce principe, seul juste, qu'il convient de ne pas créer de confusion entre les genres".

Eindelijk — het daghet! Een groot-exploitant van bioscopen, die zelf de hand aan den ploeg slaat om film en „amusement" van elkaar te scheiden. Dat wil zeggen: geen „Moeder" meer met het Wolgalied, vertolkt door een buikspreker — geen „Potemkin" meer met liedjes van Kees Pruis — geen „Ménilmontant" meer met gedresseerde ganzen... dat beteekent de toekomst, de redding van de film.

Napoleon zei van de „Marseillaise", dat zij duizenden kanonnen waard was — dit gebaar van de Sovjets, als het hun ernst is, is meer waard dan een dozijn goede films. Want de eerste dringende levensvoorwaarde — wie weet, misschien de eenige — voor de film is, dat zij wordt losgemaakt uit het milieu dat zich als een vampyr aan haar vastgezogen heeft. Weg met de film uit de lol-bioscopen! Weg met de film uit de praatjes-rubrieken der dagbladen! Weg met de film uit de wereld, waarin men zich amuseert!

Men heeft zich meermalen verwonderd over het feit, dat wij zoo dikwijls in conflict kwamen met de groote bioscopen — speciaal met representatieve vermaaks-établissementen en wij konden met duizend oorzaken voor één aantoonen, waarom dit onvermijdelijk was. Maar de grondoorzaak, waarop alle directe aanleidingen terug te voeren waren, sproot voort uit de fatale tegenstelling film — amusementsbedrijf. Dit en niets anders bracht ons telkens opnieuw tegenover „het bedrijf" en ik voor mij, zie helaas geen middel om dit in de toekomst te vermijden. Zeker wij behoeven elkaar het leven niet onnoodig lastig te maken — wij kunnen elkaar zelfs met de courtoisie van loyale tegenstanders ter wille zijn, maar geen vrede is mogelijk, zoolang de strijd om de film niet tot het einde is uitgevochten.

De strijd om de film, dàt is in wezen het bestaansmotief van de Liga en dat beteekent in laatste instantie, de strijd tegen de amusementsbioscoop. Het is nuttig propaganda te maken in woord en geschrift voor de film, het is noodig het begrip van wat de film zijn kan, door critiek te ontwikkelen — het is, voorloopig althans, uitstekend de vertooning van goede films, ook in de groote bioscopen te bevorderen. Maar laten we de zaak zuiver stellen: dit alles is hulpmiddel, palliatief. Het groote doel, waar wij onweerstaanbaar worden heengedreven is de bevrijding van de film — de bevrijding uit de kluisters van het amusementsbedrijf.

Want film en bioscoop — het is reeds lang geen paradox meer — zijn onvereenigbare grootheden.

Wat de bioscoop als amusementsbedrijf tot onze natuurlijke vijand maakt, is haar usurpatorisch karakter. Zij heeft, als eertijds de slavenhalers, de film van een andere Goudkust weggeroofd en bewaakt haar met de jaloersche angst van den blank-officier. Geen wonder — de jonge, krachtige lijfeigene, nog onbewust van eigen potentie, was steeds een gewillig en onbetaalbaar werktuig. Haar bruikbaarheid is onbegrensd: zij produceert suiker en graaft goud, zij kan op haar handen loopen en geestverschijningen oproepen, zij geeft Zondagsschool onderwijs en danst de charleston, zij bestrijdt de geslachtsziekten en lonkt naar vieze ouwe heertjes.... kortom, zij kan alles — alleen niet zichzelf zijn. Want in de bioscopen heeft zich langzamerhand een talrijk en vast publiek genesteld, samengestroomd uit variété, music-hall, cabaret en schmiere-theater, omdat het in de film alles van zijn gading vond. En deze uitgebreide clientèle wenscht vermaakt te worden en niets anders. Zij verzet zich tegen iedere poging van de mishandelde lijfeigene, om niet langer clown, diaken of deerne, maar film te zijn. Het klassieke „panem et circenses", zij het in anderen zin, is voor den bioscoop-directeur levensvoorwaarde. Het geldt hier den circulus vitiosus: films zijn duur, zij kunnen slechts bestreden worden door een grooten toeloop van publiek, het „groote publiek" is het „amusements-publiek", ergo moet de ondernemer deze illustre clientèle naar de oogen zien, door zijn etablissement geheel als vermaaksinstituut in te richten, hetgeen weer terug slaat op den filmfabrikant, die op zijn beurt den bioscoopdirecteur terwille is en zich wel wacht iets anders dan openlijke of verholen amusements-„kunst" te leveren. Dit is het trieste Huis van Adriaan, waarin we nu al jaren ronddolen zonder den uitgang te kunnen vinden.
Waar zit in deze fatale ketting de zwakke plek? De critiek is den aanval begonnen op de slechte film en deed aldus haar naastbij liggende plicht. De bioscoop-exploitanten reageerden op haar zweepslagen, als paarden voor een te zwaar beladen wagen: zij steigerden of zetten zich schrap. Maar de kar vol pretmakers was niet in een ander spoor te brengen. Toen kwamen er ondernemende mannen, die zich met tijdschrift-artikelen en lezingen tot een ander publiek wendden, buiten den amusementskring om propagande te maken en een soort bevrijdingsleger te vormen. Gezegd publiek, voorzoover het in deze prille dagen de voortrekkers niet uitlachte of tegenwerkte, vond de theorie prachtig, maar keerde op den drempel der bioscopen terug en slechts enkelen trotseerden de variété-beproeving terwille van een goede film. En de toestand bleef onveranderd..... tot de Liga werd opgericht. Zij was in haar primitieve, bescheiden vorm het eerste practische resultaat van een langdurige en moeilijke propaganda. Zij is de kern van het bevrijdingsleger! Niet ieder lid van de Liga zal zoo ver gedacht hebben — men werd lid, omdat men van de film hield en men zocht aansluiting met gelijkgezinden, zonder zich er rekenschap van te geven, dat wie „organisatie" zegt — „strijd" verwacht. Daarom zij het hier nadrukkelijk geconstateerd: wij hebben ons aaneengesloten, omdat wij ontevreden waren, omdat wij ons wenschten te verzetten tegen bestaande misstanden. Wij willen het noodlottige chemische proces van celluloid tot variété-goud stuiten, dat wil zeggen: wij willen de scheiding van film en amusement!

Hoe zal deze strijd zich ontwikkelen? Het is nog moeilijk te zeggen. Wij doen, wat wij kunnen doen: wij trachten alles naar ons toe te halen, wat zich ernstig met de film bezighoudt van Ruttmann tot Gance. De zwakzinnige eisch, dat wij al maar „meesterwerken" zouden brengen, waar de facto nog geen meesterwerken bestaan en zelfs het goede product zeldzaam is, gaan wij stilzwijgend voorbij. Maar alles, wat film maakt om der wille van de film — alles dus, wat door de amusementsbioscoop uitgestooten wordt, is ons welkom. Voorloopig roepen wij elders gastvrijheid in, om rustig film te kunnen bestudeeren en niets dan film. En zoo ligt de eerste, belangrijke étappe duidelijk zichtbaar vóór ons: de weg naar een eigen theater! Utopie? Goddank niet! Wij „winnen vast in tal", onze beweging wint dagelijks aan kracht en nademaal geen streven zoo sterk is, als een scherp-omlijnd, doelbewust streven, zij het parool: scheiding van film en amusement!

CRITIEK

N. B. BIJDRAGEN ONDER DEZE RUBRIEK BEVATTEN PERSOONLIJKE OORDEELEN, BUITEN VERANTWOORDELIJKHEID DER LIGA ALS ZOODANIG. ZIJ WORDEN DAN OOK STEEDS MET VOLLEN NAAM EN TOENAAM ONDERTEEKEND. — RED.

JACQUES FEYDER, THÉRÈSE RAQUIN

REMBRANDT-THEATER, AMSTERDAM

Men kende Feyder uit „Crainquebille", dat de Liga in haar programma van het vorige jaar opnam, als een filmkunstenaar, die zich niet

resoluut had afgewend van het z. g. litteraire scenario, maar, integendeel, door de verfilming (dit woord opgevat in den zin van: transpositie van een litterair motief in filmtaal) van een oud gegeven trachtte het voorloopig deficit aan redelijke scenario's te ondervangen. Bleek dit eenerzijds een verdienste, wat den inhoud betreft, anderzijds ontkwam Feyder niet aan de gevaren, die de „filmvertaling" van een roman meebrengt. De geschiedenis van Crainquebille bleef inderdaad vrij van alle valsche effectbejag en ook als film eenvoudig; maar een zekere breedsprakigheid, een praten-met-foto's, moest vaak vergoeden, wat aan zuiver „filmische" expressiviteit ontbrak. De beschouwende, lyrische neiging tot overdadig analyseeren, die Feyder ongetwijfeld eigen is, vond haar juisten vorm in de figuur van Crainquebille zelf, in Maurice de Féraudy; in de compositie, in de bijfiguren, schoot zij tekort en ontaardde dikwijls in illustratief aanduiden van den text van Anatole France.

In „Thérèse Raquin" wendde Feyder zich opnieuw tot een „litterair" voorbeeld, thans tot Zola. Waarom? Trok hem het motief aan, of was het nogmaals het wantrouwen tegen de zelfstandige scenario's? Hoe het ook zij, de levensloop van Thérèse Raquin gaf Feyder kostelijk materiaal. Tot zijn geluk beschouwde hij het louter als m a t e r i a a l, zonder, als nog in „Crainquebille", zich gebonden te voelen door den roman zelf. Er groeide zoo onder zijn handen een droomerig en verfijnd stuk werk, dat na „Crainquebille" getuigt van zijn overwegend psychologisch talent, nu echter volkomen ingesteld op het instrument film. Feyder's groei is veel meer dan technisch. Dat de ontwikkeling der opnametechniek hem allerminst voorbij is gegaan, bewijst, dat de vormende kracht in hem naar nieuwe wegen speurde; maar hij bleef niet, als zoovelen, in de verleiding van het technisch meesterschap gevangen. Geen duivelskunsten, geen spielerei met vondsten; maar een bezonken toepassen van de laatste „verworvenheden" der vaklieden, bijna wat al te week en romantisch misschien. Waar het de behandeling van zijn stof geldt, toont toont Feyder zich echter wars van alle sentimenteel effect; uit de vage contouren van zijn fotografie spreekt de soms humoristische, soms bitter sarcastische waarnemer van de comédie humaine, die het heldengebaar van de wereld niet veel waard weet. Uit het matte glanzen van enkele lichtvlekken, voorbeeld van zijn weeke techniek, ziet men een bureau vol ambtenaren ontstaan, voorbeeld van zijn wereldvisie: een bureau, dat zich samentrekt in de figuur van Camille Raquin, den kleinen kantoorman, week aangezet naar den vorm, venijnig scherp geobserveerd naar den inhoud, Feyder's meesterstuk uit deze film. En tegenover hem Thèrèse, zijn vrouw, duistere bruid van een laffen dégéneré in den eersten huwelijksnacht, duistere schaduw aan zijn zijde gedurende een eindeloos huwelijksleven, duistere wraakgodin, wanneer ze haar kans schoon ziet. Nauwelijks ziet men haar lachen, en dan nog in een kramp, die lachen in zijn tegendeel doet verkeeren; nauwelijks ziet men haar genieten van de liefde, die zij eindelijk dan toch ontmoet; het is of alles reeds vergiftigd is door het giftige verleden met den kleinen, onderkaakloozen ambtenaar, haar echtgenoot. Zoo nagelt Feyder deze twee menschen in de herinnering voorgoed vast: den pedanten dwerg naast de zwijgende vrouw. Aan Camille Raquin heeft de cineast den vollen maat van zijn sarcasme gegeven, aan Thérèse besteedde hij al den aandacht, die een oplettend man kan hebben voor het symptoom vrouw. Vooral in haar zwijgen raadt Feyder haar noodlot. Karakterteekening, psychologie beteekent voor de film, dat de zwijgenden een niet minder duidelijke taal spreken dan de redeneerenden; van die waarheid is Feyder's Thérèse een opmerkelijk voorbeeld.

Het is de benauwing van een g e d a c h t e, die over deze film ligt. Feyder greep hier dus naar de zwaarste taak; het immaterieele in materialiteit te vertolken. De gedachte, die tenslotte den ondergang van het leven ten gevolge heeft: dat is het thema van „Thérèse Raquin". De cineast weet het meesterlijk, bijna zonder inzinkingen, vast te houden, u mee te sleepen tot een moord en beklemd te houden in de geestelijke gevolgen. Twee geplaagden draaien tenslotte in een krankzinnigen cirkel om een stomme getuige, de moeder, die alles weet, maar niet spreken kan. Feyder toont zich in deze film geen overweldigend episch meester als de Russen (op hun best wel te verstaan), maar hij toont zich een verfijnd en eenvoudig kunstenaar. Let op den zachten humor der bijfiguren, die den spot om Camille Raquin en de duisternis om Thérèse relief geven. Let op de onfeilbare zekerheid van Feyder's gevoel voor de symbolische waarde van elk gebaar. Want de schepper van „Crainquebille" heeft zijn beste eigenschap thans uitgebuit: zijn voorliefde voor de eenvoudigen, gezien door het oog van den gecompliceerde.

MENNO TER BRAAK

WINGS (VLAMMENDE VLEUGELS)

THEATER TUSCHINSKI, AMSTERDAM

De meest historisch begaafden onzer herinneren zich nog de tijden der „Tien Geboden". Dit waren mede de duisterste tijden uit de korte geschiedenis

der filmkunst, en niemand zal ze terugwenschen, tenzij men bijzonder op het avontuur van de kruistochten der toenmalige critiek gesteld is. Inmiddels heeft zich de z. g. „commercieele" films bedriegelijk weten op te doffen, wat haar uiterlijk betreft, om aldus haar leeg en voos innerlijk wat salonfähiger te doen schijnen. Wij zien niet meer de gelatine, waaruit weleer de Roode Zee was samengestampt, en de lichtreclames, die Mozes, Joodsch agent der toenmalige General Motors, inspireerden tot tien overtuigende headlines, alias geboden, zijn van het uitspansel verdwenen. Alles is tegenwoordig flou-flou; import van europeesche filmsterren en regisseurs camoufleerde voortaan de banale movies-mentaliteit, die James Cruze in zijn parodie „Jazz" zoo kostelijk bespot.

Niettemin heeft de Paramount gemeend een soort reprise van bovengenoemd wonderwerk ten doop te moeten houden. Het modesnufje der oorlogsfilms, in de „Groote Parade" min of meer verdienstelijk geïntroduceerd, was op den beganen grond wat oudbakken, en moest daarom het luchtruim in. Dus: vliegmachines, opnamen van deze wonderlijke kunstvogels, die wij in de journalen vaak met bewondering zagen glijden over het beeldvlak. Had men er één groot journaal van gemaakt, de zaak ware gezond geweest; opnieuw zouden wij gelegenheid hebben gehad te constateeren, dat in de simpele natuurbewegingen een prachtig materiaal voor den cineast is weggelegd. Had men het bij opnamen gelaten, dan zou de documentaire film een waardig en schoon document rijker zijn geworden. Maar... daarom ging het nu ten eenenmale n i e t. Dat slag werk is onverkoopbaar. En dus komen er twee echte helden met vriendinnetjes, waarvan zij niet wou, wat hij wou, terwijl hij verliefd was op de ander, zoodat er één dood moest en alles in orde kwam. Zoo iets gebeurde er ook in de „Tien Geboden" en in de duizend en één andere „rolprenten", en, mirabile dictu, het wordt ook altijd weer geslikt. Een gepruikte moeder, een vader in rolstoel en een „ingelaschte" scéne uit de Folies Bergères volmaken het geheel. Afgezien van de vliegtuigopnamen, wier kwaliteit niet ontkend wordt: kitsch. Geheel volgens het legkaartsysteem der „Tien Geboden" en nog slechter, zoo mogelijk. Begeleid thans door „echte" ontploffingen en de eerste zegeningen van een „natuurlijk" geluid: grammophoonplaten met motorgeronk, gelijkend op een regelmatig bewogen koffiemolen. De doorsnee amerikaansche film kan nog wel eens aanleiding geven tot een meditatie over de systematiseering van het gevoelsleven, waaraan een geheele wereld zich avond aan avond schijnt te kunnen verzadigen. In „Wings" is de systematiseering echter ook nog zoek, zoodat er niets meer overschiet dan een vervalschte oorlog en een aantal levenlooze marionetten, ditmaal in vliegcostuum.

Geprolongeerd. Et ceterum censeo...

MENNO TER BRAAK

F. OZEP: HET GELE PASPOORT

CORSO-CINEMA, AMSTERDAM

Dat er een Russen-mode op komst is, hebben de Russen tot hun ongeluk zelf het eerst geweten. Deze film bezit terzelfder tijd alle goede elementen van de Russische film, telkens op de slechtste wijze benut. Aan den eenen kant mist zij derhalve in haar copiëeren van de (zelf nog eerst sinds zoo kort levende kunst) van Pudowkin en de zijnen, alle originaliteit, m.a.w. alle waarachtige kunst. En aan den anderen kant vertoont zij in een bijna naïeven overvloed de verdoemelijkste eigenschappen der Hollywoodsche film-prostitutie: berekende behaagzucht om bij het publiek (en geenszins alleen het Russische publiek) in gevlei te komen, met een schele blik op 's mans vette portemonnaie. Met de inkomsten van zoo'n film kunnen we twee zulke films... en zooverder volgens sneeuwbalsysteem naar den afgrond, die zich voor elken filmkunstenaar vrijwel onmiddellijk opent rondom het kleine eiland waar hij durft te staan.

Ik noem de maker van deze film zonder aarzeling een filmkunstenaar. Want juist daarom is het zoo droevig, dat deze filmpest reeds van Amerika naar het jonge Rusland overgeslagen is. Er is hier een leerling van Pancrates aan het werk, die nauwlettend heeft toegekeken hoe men de geesten ontketent. In enkele landschappen — hoe wankel blijkt echter de Russische romantiek om de wisseling der seizoenen in zulke prentkaarten te symboliseeren, zelfs „De Moeder" lijdt eraan — en voorts in het laten spreken der doode voorwerpen is soms de hand van den meester niet van den copiïst te onderscheiden. En in een paar bordeelscène's, die in voortreffelijke bijfiguren de heele armetierigheid van deze verbruikte scharminkeltjes evengoed weergeven als de idioten leven krijgen in Eisenstein's „Streik", ziet men inderdaad een oogenblik de homunculi van den film-magieër zelf, doch dan, naar de vooze, jammerlijk vooze happy end toe, met recht: „die ich rief, die Geister, werd ich nun nicht los!"

Nu deze gele paspoort is doorgelaten, is de grens ook naar het Oosten wel open. En wat geven onze visa, achteraf? Het eerste woord in de film is: economie.

HENRIK SCHOLTE

BOEKAANKONDIGINGEN

Guido Bagier: DER KOMMENDE FILM.
Deutsche Verlaganstalt - Stuttgart, Berlin, Leipzig 1928.

Een goed verzorgde, royale uitgave, die zich van andere publicaties op dit gebied onderscheidt door een schitterende, uitvoerige illustratie. Des te meer valt het te betreuren, dat van deze illustratie zoo goed als geen praktisch gebruik is gemaakt. Het boek is in twee groote deelen gesplitst: tekst en foto, die vrijwel zonder eenig verband naast elkaar staan. Onbegrijpelijk genoeg heeft de schrijver de meest visueele aller uitdrukkingsvormen willen verklaren, zonder van het beeld, zij het dan het statische beeld, te profiteeren. Immers — de keurcollectie prachtige foto's hangt er los bij: de apodictische uitspraken, die er als militaire commando's onder staan, zijn of volkomen onbegrijpelijk of irriteerend door hun botte gezagstoon. Wij zien een beeld uit Lang's „Müde Tod" en het bijschrift luidt: Der Film gibt vor, Natur zu sein. — bij een foto uit een „gebirgsfilm" heet het: Die verschandelte Natur — terwijl een plaatje uit de Metro-Goldwynfilm „Mr. Wu" wordt verklaard, door: Die künstliche Natur. Waarom? Daarom! Stilgestanden — Richt Euch!!
De tekst is in den bekenden nieuwlichtersvorm opgesteld: grootendeels epigrammen en aforismen, als automobielreclames met groote, grootere en grootste lettertypen gedrukt, in rijtjes en kolommen gerangschikt, als een rekening-courant. Het is een verre van aesthetisch genot, deze genummerde imperatieven „in Reih und Glied" te transporteeren en op te tellen, temeer, waar de oogst aan nieuwe gezichtspunten en interessante formuleeringen bijster poover mag genoemd worden. Waar de beschouwingen van den auteur aanleiding geven tot kantteekeningen en polemiek, zullen wij er later uitvoerig op terug komen.
Voorloopig zij geconstateerd, dat het pompeuze en dure werk (Fl. 12!) volkomen achterstaat in uitvoerigheid en degelijkheid bij Harms' „Filosofie des Films" — in frischheid en overtuiging bij Bálàsz' „Der sichtbare Mensch".

Arnold Höllriegel: HOLLYWOOD BILDERBUCH.
Leipzig 1928 — E. P. Tal & Co.

Ziehier een merkwaardig stuk journalistieke heksenkunst! Een serie amusante, vlot en geestig geschreven feuilletonnetjes... maar penetranter, dieper en raker dan vele geleerde, uitvoerige, gründliche filmfilosofieën bij elkaar. Een verzameling herinneringen van een hoffelijken, dankbaren gast... maar die in wezen een moordend requisitoir beduiden. Deze duivelskerel heeft het klaargespeeld uit de banaalste tea-and-cake-interviews — uit de afgezaagdste „achter de coulissen"-feuilletonnetjes, een klaar en scherp beeld te vormen van het Amerikaansche film-Babel. Hij maakt zelfs een ongegeneerd gebruik van de beruchte krantenfoto's: van linksch naar rechtsch Mr. So-and-so, Mrs. What's her name en Lady I-don't-know... maar met een enkel ironisch woord wijst hij alle medeplichtigheid af en wordt het banale prentje een onbarmhartig document humain. Met een vriendelijken glimlach steekt hij een sigaret op, zet u op uw gemak en vertelt boeiend en amusant van het tragische Hollywood. Zonder vloeken — zonder daverende sarcasmen — zonder hostiliteit causeert hij over dit groteske, pyramidale gekkenhuis — over dit land van wancultuur en zonde en — steeds glimlachend — concludeert hij:

"...Diese Stadt, in der man Dichter in Dicht-Kontore setzt, in der man den Lebenswandel von Künstlern viel strenger kontrolliert als ihre Kunst, diese Stadt, in der die Maschinen mehr Phantasie haben als die Menschen, sie ist, obwohl eine Stadt der Träume, keine Stadt der Freiheit, oh, schon gar nicht, wie sollte in ihr Besseres produziert werden als der kunstgewerbliche Konsumartikel, die gefällige Durchschnittsware, die schmackhafte Kunstkonserve? Vielleicht kommt der gute Film der Zukunft ja doch nicht aus Hollywood...!"

Dan is de sigaret opgerookt en het onderhoud afgeloopen. „Es hat uns sehr gefreut...."
Inderdaad!

L. J. JORDAAN

L. Moholy-Nagy: MALEREI, FOTOGRAFIE, FILM
2e veränderte Aufl. Munchen 1928 — Albert Langen.

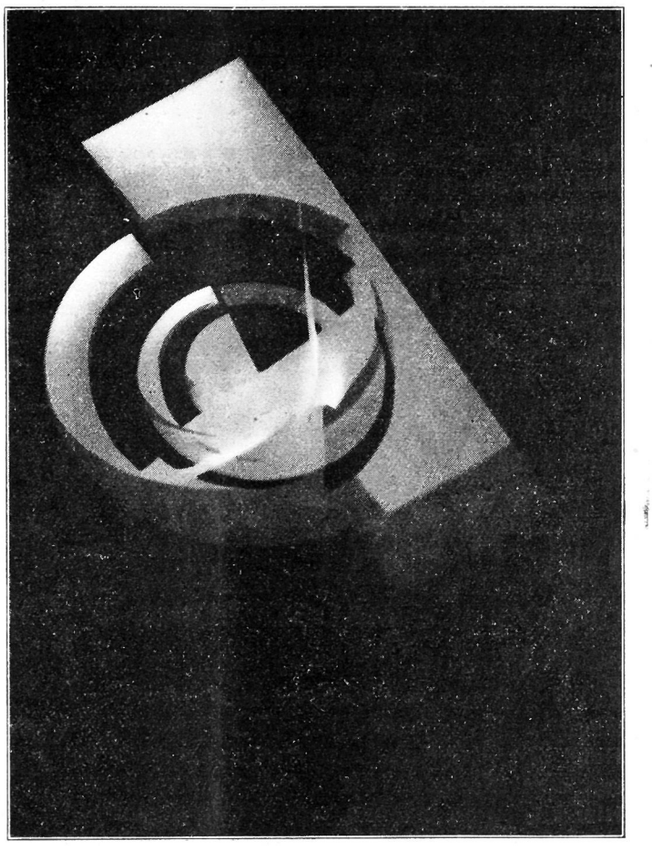
Van het vooral aan fotomateriaal zoo rijke boek van Moholy-Nagy is een nieuwe uitgave verschenen. Men kent zijn eenzijdig, ten opzichte van de onderscheiding film—foto echter stellig misleidend dogma: aan de schilderkunst de kleur, aan de foto en de film de voorstelling. Voor Moholy-Nagy heeft de fotografie alle mechanisch-produceerend karakter verloren: „vue à travers d'un tempérament" wordt zij een zelfstandige schepping, architecturaal, gelijkwaardig aan elke andere kunst, voor de Bauhaus-discipelen zelfs „meerwaardig" door de doelmatigheid en het accent van den tijd, dat er op valt. Ofschoon Moholy-Nagy geenszins de modetermen „gegenstandslos" en „neue Sachlichkeit" ontgaat, heeft zijn streven naar productie boven reproductie toch meer dan tijdelijke en exclusieve beteekenis, zij schept een wereld van het nieuwe object, dat men kan aanvaarden of verwerpen, geenszins echter zonder nadere studie

voorbijgaan. Jammer genoeg echter is de verhouding van foto tot film in deze tweede uitgave geenszins verhelderd.
Met Man Ray heeft Moholy-Nagy het auteursrecht van de samengestelde foto: het fotogram en de typofoto, waarvan een aantal nieuwe voorbeelden deze tweede uitgave opluisteren. Voor wie het fenomeen van de exact-gecomponeerde foto — een der grondslagen van de film, maar dan ook slechts ééne — bestudeeren wil, is deze uitgave inderdaad meer dan een plaatwerk. Immers, elke pagina is een strijdobject, een stelling in beeld, een uitroepteeken.

Léon Moussinac: LE CINÉMA SOVIÉTIQUE.
Paris 1928 — Gallimard („Document Bleu 44")

De Parijsche filmcriticus Léon Moussinac — die reeds eerder een „Cinéma: expression sociale" en een nog altijd zeer aanbevelenswaardige handleiding „Naissance du Cinéma" publiceerde[1]) — heeft thans een reis naar Leningrad en Kiew gemaakt en zijn eerste indrukken in bovenstaand boekje samengevat. Ofschoon het uitteraard nog niet veel plaats inruimt aan samenvattingen is dit betoog toch een zeer belangrijke aanvulling op het bekende boek van Marchand-Weinstein over de Russische film, dat te zeer aan feitenmateriaal vasthield en daardoor spoedig verouderd is. Met enkele scherpe lijnen teekent Moussinac de sociale beteekenis van de film voor Rusland zelf, de kracht die zij put uit een ideologie die elke andere productie mist, en den invloed dien zij buiten Rusland reeds verkregen heeft. De Russische film is voor hem de eenige, die kans heeft om met succes tegen het voortwoekerend bederf der Amerikaansche cliché-productie te strijden. Omgekeerd acht Moussinac den invloed van het buitenland op Rusland gering. Chaplin kent men er om zoo te zeggen niet, een opgepoetste comedie als Caligari zou men er luidkeels uitlachen. De absolute film heeft voor de regisseuren stellig studiewaarde gehad, deze en de West-Europeesche avantgarde-productie werden er door een tournée, die de schrijver Ilja Ehrenburg maakte, in de laatste jaren gepropageerd.
In zijn beschouwingen over de groote filmmaatschappijen kent Moussinac zeer beslist de superioriteit toe aan de jonge Oekrajiensche maatschappij „Wufku", wier groote studio's juist deze maand voltooid zijn. In zijn analyses der regisseurs blijkt Moussinac, naast Eisenstein, de meeste verwachtingen te koesteren van den uiterstlinkschen Dziga-Wertov, thans aan de „Wufku" verbonden.
Overigens blijkt uit de besproken films, dat Nederland dit laatste jaar èn door de theaters èn door de voorstellingen in besloten kring een vrijwel volledig overzicht van de Russische film verkregen heeft. Van de Oekrajiensche film werd tot nog toe helaas alleen het fragment „Zvenyhora" vertoond. H. S.

[1]) Ook kondigt Moussinac thans het verschijnen in boekvorm van zijn critieken aan onder den titel „Panoramique du Cinéma".



MOHOLY-NAGY: FOTOGRAM

JOURNAAL

FRANSCHE AVANTGARDE

Kirsanoff, de man die met een 2e handsch kamera achterop een vrachtauto Parijs opnam voor zijn film „Ménilmontant", is thans, met de noodige middelen en technici uitgerust, naar het Zuiden vertrokken voor een groote historische superfilm „Le Croisé".

René Clair's „Chapeau de Paille d'Italie" is thans in een gewone bioscoop vertoond. Echter niet in Frankrijk zelf, maar in het Tauenzienpalast te Berlijn, onder den titel „Florentinerhut".

Jean Epstein is na de voltooiing van zijn speel- „La Chute de la Maison Usher" begonnen aan de film „Finis Terrae" spelende op de Bretonsche eilanden en verder op volle zee.

Op 23-jarigen leeftijd overleed te Parijs Roger Gauthier, de medewerker van den „absolutist" Chomette, „un réalisateur de demain", van wien men groote verwachtingen had. Zijn eerste zelfstandige film „Visages", waarvoor hij het scenario geschreven had en waarvan hij reeds met de opnamen een eind gevorderd was, heeft hij echter niet mogen voltooien.

Ook te Montpellier en Nímes zijn thans „ciné-clubs" gevormd voor het vertoonen van avant-garde-films.

In de Fransche bladen lezen wij eenige records: „Ben Hur' werd te Parijs 18 maanden lang vertoond, hetgeen een uitdaging beteekent aan den kampioen „De Groote Parade", die te Londen 98 weken liep. Geen wonder, dat de moderne film buiten de avantgarde-theaters geen kans heeft.

Iwan Mosjoukine is voor een jaar door de Ufa aangekocht, in de eerste plaats voor een nieuwe superproductie: „Manulescu, Koning der Avonturiers". Twee operaties hebben Mosjoukine's kin ronder en zijn neus platter gemaakt. Of dit met opzet of per ongeluk geschiedde, meldt de historie niet.

H. S.

NEDERLANDSCHE FILMLIGA

OFFICIEELE MEDEDEELINGEN

REORGANISATIE

Zaterdag 15 September werd na de algemeene ledenvergadering der Filmliga Amsterdam, in Hotel „American" te Amsterdam, de vergadering van afgevaardigden der afdeelingen gehouden. Hier kregen de plannen voor het nieuwe seizoen hun officiëel beslag. De voornaamste besluiten van deze vergadering betroffen het volgende:

Elke afdeeling zal in het seizoen 1928/1928 8 programma's vertoonen.
De Nederlandsche Filmliga zal haar films betrekken van een Centraal Bureau onder directie van Ed. Pelster
Adviseurs van dit bureau zullen zijn de heeren ter Braak, Jordaan, Boeken, Franken, Ivens, Scholte.
De samenstelling van het Hoofdbestuur is voor het komend seizoen: Henrik Scholte, voorzitter, dr. Menno ter Braak, 1e secretaris, mr. Johan Huyts, ir. Van Ravesteyn, terwijl in de functie van 2e secretaris zal worden voorzien.
De Technische Leiding blijft in handen van Joris Ivens en Ed. Pelster. Het adres der Technische Leiding, vroeger Ceintuurbaan 187, Amsterdam, is thans: de Sillestraat 11, den Haag.
Het orgaan „Filmliga" zal kosten f. 2.50 per 10 nummers. De prijs der losse nummers zal worden verhoogd tot f. 0.35.
Een algemeen prospectus der Liga zal worden uitgegeven.

LEESZAAL DER FILMLIGA

De Heer Joris Ivens heeft zijn atelier, Damrak 46, Amsterdam, bereidwillig beschikbaar gesteld op de Donderdagmiddagen van 2.30—5.30 en des Donderdagsavonds van 8—11 als leeszaal voor de leden der Nederlandsche Filmliga. Enkele niet geheel overbodige richting-aanwijzingen brengen U naar de dakpannen van een vrij middeleeuwsche behuizinge, alwaar de enthousiaste filmliefhebber zich kan werpen op verschillende filmtijdschriften en een reeds vrij volledige collectie boeken over de moderne cinematographie. Het ligt in de bedoeling van den Heer Ivens hier ook z. g. smalfilm te projecteeren en het geheel mettertijd te maken tot een vast milieu voor de Liga.

FILMLIGA GOOI

Daar deze afdeeling het voor oprichting vereischte aantal leden reeds heeft overschreden, is zij thans definifief geconstitueerd.

FILMLIGA ARNHEM

Ook te Arnhem is een afdeeling der Filmliga in wording, welke zich reeds in de sympathie van velen verheugen mocht. Voorloopig Secretariaat L. P. J. Braat, Corderstraat 6. Definitieve constitutie Zaterdag 13 October a.s.

FILMLIGA LEIDEN

Na een lezing van den Heer Henrik Scholte is in kringen van het Leidsch Studentencorps onder veel animo opgericht een Filmliga Leiden. Op de eerste lijst teekenden reeds 170 personen. Deze afdeeling zal een gewone afdeeling der Filmliga vormen en dus in principe voor andere studenten en de burgerij toegankelijk zijn.

INNING ABONNEMENTSGELDEN 2E JRG (FL. 2.70) EERSTE HELFT NOVEMBER. WIE ALSNOG VOORAF WENSCHT TE GIREEREN (FL. 2.50): J. CLAUSEN, GEM. GIRO C 578 (VIA POSTGIRO 13500).

FILMLIGA



jacques feyder

II, 2

TWEEDE VOORSTELLING

PROGRAMMA

1. DOCUMENTAIRE FILM LETLAND
2. GERMAINE DULAC: TWEE FRAGMENTEN UIT: „LES FOLIES DES VAILLANTS".
3. JACQUES FEYDER: VISAGES D ENFANTS

GERMAINE DULAC: LA FOLIE DES VAILLANTS

Terwijl de eerste film geheel voor zich zelf spreekt, moet bij de twee kleine, aanelkaar vertoonde fragmentjes van Germaine Dulac's „Folies des Vaillants" opgemerkt worden, dat zij deze fragmenten uit een groote speelfilm, die thans op de Parijsche boulevard loopt, slechts zond als typische voorbeelden van haar theorie der visualisatie. De twee fragmentjes bevatten beiden het vioolspel van den hoofdpersoon, de reactie daarop van zijn toehoorders en van hem zelf, uitgebeeld door in-elkaar vloeiende beelden, landschappen, close-ups; onmiddellijke verwerkelijking van geziene indrukken.
Hoewel de vertooning der fragmenten niet meer dan nauwelijks vijf minuten in beslag neemt, plaatsen wij ze toch gaarne op ons programma, vooral om de kennelijke vooruitgang in visie en techniek, die er sinds „L Invitation au Voyage" in te bespeuren valt.

JACQUES FEYDER: VISAGES D'ENFANTS

De figuur van Feyder begint ons langzamerhand door vergelijking van zijn werken meer en meer helder voor den geest te staan als een overgangsfiguur in den goeden zin des woords. Zoo er iemand in Europa is, die een verbinding weet te scheppen tusschen de „avant-garde" in de eigenlijke beteekenis en de „speelfilm", dan is het zeker Feyder. Revolutionnair is zijn positie nooit geweest, ook niet in zijn laatste film „Thérèse Raquin", die ik in het vorige nummer van dit blad met waardeering besprak. Zijn groote kracht gaat altijd uit van den verbeelden inhoud. Voor sommigen zal dus zelfs „Thérèse Raquin" nog geen film zijn, omdat Feyder de „litteraire" logica haar gang laat gaan; maar niemand zal kunnen ontkennen, dat hier geheel gebroken is met de „litteraire" explicatie. Wanneer wij dus nu „Visages d'Enfants", zijn ouder werk, stellen tegenover de zuiver visueele film-opvatting van Germaine Dulac in de „Coquille", dan doen wij dat met opzet, om de vele mogelijkheden van het wonderlijke instrument zoo scherp mogelijk te doen uitkomen.
In „Visages d Enfants" laat Feyder drie kinderen spelen, waarvan onmogelijk kan worden verondersteld, dat zij zelf eenig begrip bezitten van filmkunst. Theoretisch althans. Wat Feyder hier doet, is het wekken van het intuïtief verbeeldingsleven in ongerijpte menschjes. De cineast cijfert zich voor het oog der menigte dus geheel weg; hij treedt in de kinderen, zonder hen tot oude mannetjes en vrouwtjes te vervormen. Men stelle zich een oogenblik deze reuzentaak voor: Feyder aan het „regisseeren" van de kleine acteurs en tegelijk hun kinderlijkheid behoudend! Niet de walgelijke popperigheid van Baby Peggy, die met kindermoord te vergelijken is, niet de schooiersromantiek van Jackie Coogan; maar echte, spontane kinderen, met hun eigen logica, hun eigen genegenheid, hun eigen wraak. De aangeboren onfeilbaarheid van het kindergebaar heeft Feyder zoo onaangetast kunnen laten, dat men de lang niet slechte volwassenen uit deze film aanvoelt als uit het paradijs verstootenen. Feyder's richting is de zuiver naturalistische, ook hier. „Visages d'Enfants" is een eenvoudig, onopmerkelijk, vaak onbelangrijk verhaal, dat den cineast kennelijk als zoodanig niet geïnteresseerd heeft; het scenario is echter nergens hinderlijk. Een boerengeschiedenis, de verwikkelingen, die een tweede huwelijk teweeg brengt tusschen de kinderen van den man en het oudere meisje van zijn tweede vrouw. De „groote menschen" zijn coulissen; na de boeiende eerste acte twee episoden hoofdzakelijk tusschen man en vrouw, die ons geen belang inboezemen. (Daar de enquête van het vorig jaar ons uitdrukkelijk om integrale vertooning verzoekt,



PIERRETTE



ARLETTE

meenden wij hier niet te moeten knippen. Men zou echter deze uiteenzetting-per-film door een korte uiteenzetting-per-titel kunnen vervangen, zonder den kunstenaar Feyder te schaden. Men beschouwe dit stuk dus als vergelijkingsmateriaal). Maar dan komen de kinderen. Hun drama begint. Men verliest geen moment meer. Men beleeft de door Feyder gevonden oplossing van de schijnbare tegenspraak: geschoolde kinderen. In „Visages d'Enfants" is de scheidslijn tusschen sentiment en sentimentaliteit wel zeer scherp getrokken. Onmiddellijk wreekt zich ieder overschrijden van deze zoo gevaarlijke lijn. Een enkele maal bezwijkt Feyder voor de verleiding; zoo is de dialoog tusschen den jongen en het portret van zijn overleden moeder even sentimenteel, bezijden de „waarheid". Maar doorgaans beheerscht Feyder zijn thema en zijn moeilijk materiaal volkomen. De kinderen schijnen aan zichzelf overgelaten; dat is de grootste lof, die men hem kan toezwaaien.
Technisch staat „Visages d'Enfants" natuurlijk beneden „Thérèse Raquin". Des te belangwekkender is het te zien, wat Feyder voor eenige jaren al met zijn camera vermocht. Deze film zit vol knappe vondsten, al zijn wij dan tegenwoordig niet meer gewoon aan een contrast van bruin en groen, waardoor de tegenstelling van interieur en natuur wordt aangegeven.
Zoo maakt Feyder inderdaad in zijn werk het „litterair scenario" onbelangrijk door zijn aangeboren visie, zonder het in theorie te verstooten.

M. t. B.

HET DERDE PROGRAMMA

Voor het derde programma heeft de Liga van de Fim Film Mij. de beschikking gekregen over „Bett und Sofa", van Alexander Room. Het behoeft wel geen nader betoog, dat wij deze film niet op ons repertoire nemen, omdàt hij door de Centrale Commissie werd verboden voor openbare vertooning, maar uitsluitend, omdat wij dit verbod ten eenenmale ongemotiveerd achten. Het Hoofdbestuur is unaniem van meening, dat „Bett und Sofa" niet in de Liga-programma's mag gemist worden. Voor de zaak zelve verwijst de redactie naar het artikel van Arthur Müller Lehning in Filmliga I, 10.

TWEEDE JAARGANG

2

NOVEMBER 1928

FILMLIGA

ONDER REDACTIE VAN: DR. MENNO TER BRAAK, JORIS IVENS, L. J. JORDAAN, MR. HENRIK SCHOLTE EN CONST. VAN WESSEM

ALGEMEEN ADRES VOOR REDACTIE EN ADMINISTRATIE: J. CLAUSEN, ST. JANSSTRAAT 38-40, AMSTERDAM-C
TELEFOON 40851 - GEM. GIRO C 578 (VIA POSTGIRO 13500)

DIT TIJDSCHRIFT VOOR ZELSTANDIGE FILMKUNST IS TEVENS HET OFFICIEELE ORGAAN DER NEDERLANDSCHE FILMLIGA

INHOUD: Van de Redactie: C. Aafjes † — Mr. Henrik Scholte: Germaine Dulac — Germaine Dulac: Conférence, donnée à Amsterdam, Oct. 13 — Constant van Wessem: De dramatische Filmiek — Lou Lichtveld: Waarom Filmmuziek? — S. Silka: Die Soziologie der französischen Filmproduktion — Filmcritiek: Harold Lloyd: Speedy, door Dr. Menno ter Braak — Journaal: Socrates en de Keuringscommissie, door M. t. B. — Sprekende Cijfers, door M. t. B. — Moholy Nagy over de Sprekende Film — Pirandello en de Film — Volksfilmverband — Avantgarde-nieuws, door H. S. — Officieele Mededeelingen — Programma en Toelichtingen



IN MEMORIAM C. AAFJES

Metterdaad toonde de Nederlandsche Filmliga reeds, dat zij in hooge mate het werk waardeert van hem, die dezer dagen te vroeg aan de filmkunst is ontvallen; op de eerste matinee der Filmliga Amsterdam draaide n.l. voor een tweede maal de stoere, frissche „Handelsbladfilm", en ditmaal, anders dan in het vorig seizoen, een droevige plicht vervullend.

De dood van Aafjes is in dit tijdsgewricht een verlies niet slechts voor de doelbewuste film, maar voor geheel Holland. Holland, dat tot op den dag van de „Handelsbladfilm" kon bogen op duizenden meters vervalschte cinematografische waar van het gehalte „Hollandsche Circus", bleek plotseling nog een operateur te bezitten, die het oprechte gebruik van het celluloïd van harte aandurfde. Velen trof reeds de eerste maal de zuiver-rhytmische gang van dit debuut; een herhaling als deze door den dood gemotiveerde, maar ook verder uiterst belangwekkende vertooning op 13 October zal ook de sceptici overtuigd hebben. Aafjes, dit bewijst zijn met liefde geschapen werk, ging uit van de beweging, en van niets anders; en alleen daarom zou men hem al mogen eeren als een voortrekker in dit land. Maar bovendien wist hij die beweging te verwerken tot een persoonlijke visie op het krantenbedrijf, niet door de nuchtere documentaire verfilming van gebouwen en menschen, maar door het samenstellen van het werk als een levende stroom, waarin de afzonderlijke elementen een dienst verrichten voor het geheel.

Wie wijst op de beteekenis van een door fotografische inspiratie ontstane bewegingskunst, dwars ingaand tegen alle tooneelmatigheid, zal den naam van Aafjes niet kunnen verzwijgen. Met hem is één der zeldzame cineasten, die ons land telt, heengegaan. Nogmaals: het klinkt in dezen tijd als bittere ironie. Waar er te weinigen zijn, verlaat één der meest belovenden ons.

C. Aafjes maakt o.a. in collaboratie met J. Meza een documentair werk „Het Leven der Bijen" (Polygoon), en de „Handelsbladfilm", in collaboratie met B. Ochse. Hij was in leven filmoperateur der Polygoon-Mij. te Haarlem.

Aafjes, wiens werk aan ons eerste, moeilijke jaar is verbonden, zal ook in onze dankbare herinnering blijven leven.

HENRIK SCHOLTE:

GERMAINE DULAC

Met „La Coquille et le Clergyman" heeft Germaine Dulac den ondankbaren moed gehad, die haar onmiddellijk plaatst naast Ruttmann en Claude Autant Lara: scherp te stellen de essentie van film en geen film, en het eerste gebod van den kunstenaar op te werpen: wie niet voor ons is, is tegen ons.
Ik ben voor.
In dit stadium is elke film der avantgarde een experiment, en geene is voorbestemd om te blijven, als dat al ooit haar taak mag zijn. Maar te vaak stelt men resultaat tegenover experiment, in de meening dat een te geringe kennis van het absolute begrip: film een krachtiger aansprekende uiting verhinderde. Dit is onjuist: teveel films, die wij vertoonden, zijn experiment gebleven, omdat hun afweer tegen vertroebelende nevenuitingen niet bestand bleek, m.a.w. omdat de visie van den kunstenaar tijdens het créatieve proces met deels bewuste, deels onbewuste concessies gemengd werd. Zeldener was de stuwing in den kunstenaar zoo absoluut film, dat men ook kon afwegen naar een integraal, constructief begrip film, naar een qualitatieve waardeering, in vergelijking met anderen. En zoo wij, die in onze beoordeelingen van films in-en-buiten de Liga nog honderdmaal meer concessies plegen te doen, eindelijk eens zuiveren wijn mogen schenken, dan zijn naar mijn meening die „anderen", die absoluut concessielooze anderen, slechts Ruttmann en Claude Autant Lara, het geniaal dilettantisme van Man Ray buiten beschouwing gelaten. Naar den strengsten maatstaf — en tenslotte is het in het belang der kunst zelf, dat men dien aanleggen moet — kennen wij thans drie films: Ruttmann's Opus 2, 3 en 4, „Fait Divers" en „La Coquille et le Clergyman".
De vertooning op één matinée van beide ons bekende films van Germaine Dulac geeft reden om deze in een zoo sterk mogelijk contrast tegen elkaar uit te spelen. „Invitation au Voyage" is nauwelijks iets anders dan een voortdurende concessie, al moge dit zijn oorzaak vinden in de economische onmogelijkheid om een film te produceeren zonder de bijgedachte aan loonende exploitatie. Maar dan is het doel te illustreeren door de middelen: houterig en onoverkoombaar gescheiden staat daar nevenseen het visueel maken van bewustzijn en onderbewustzijn. Het zeemanscabaret is daar realiteit, de droom is een andere wereld — een wereld van romantische cliché-gravures daarbij! — en de continuïteit van de film-beweging, correspondeerend met de eerste indrukken van ons gezichtszintuig, wordt telkens geschokt, verbroken door het bestaan van een tweevoudig bewustzijn, dat slechts door de slaperige „sfeer" van het harmonika-cabaret en door technische middelen als flou en simultaan-beweging eenigszins kinderlijk „gelijmd" wordt. Er is hier geen objectief derde, geen transscendentale vorm, het gezichtszintuig wordt in zijn zucht naar zelfstandig filmische expansie telkens belemmerd door het naïef visueel maken van losse, voorbijgaande en weerkeerende gedachten. Tenslotte verschilt dit slechts gradueel van de oude film-methode, waar de verteller zijn verleden aan het woord liet komen door een weinig daas in de verte te staren of een berustend manuaal te maken, dat hij thans gods water over gods akker laat loopen.
Uit welk een totaal anderen, virielen en klaren geest is dan de „Clergyman" gesproten: eenheid van conscientie en subconscientie in dien derden graad: film. Hoe zou hier een „cabaret épileptique", dat men zich theoretisch parallel aan het clergyman-complex kan denken, wanklankig geweest zijn! Het thema is hier één met zijn variaties, en daar alleen begint de film. Ook hier is een visie één met haar technische middelen. Maar wat is daar tegen? „La technique est à la base de la conception". Schiep het beton niet een visie in den architect, het ralenti die in den cinéast?
De „Clergyman" is hier koel ontvangen. Men wilde uitleg. Men determineerde eenige symbolen met behulp van Freud en schoof de rest op den (realiter niet existeerenden) hals der surréalisten. Maar het is de grondfout van den toeschouwer, dat hij „begrijpen" wil. Een film, die begrepen wil zijn, is nooit een film, maar een drama of een verhandeling, of welk bedenksel ook, dat zich van het technisch middel film bedient om geen film te zijn. Er is een film-doel. Met de film als middel heeft dit niets te maken.
Wat film is, kan men uit duizend nuttelooze definities niet leeren. Men wil het nu eenmaal leeren uit inwendige onzekerheid. Maar waarom vraagt men nooit naar een definitie van muziek, terwijl men toch het contrast met programmamuziek wel kent? Of van ballet, terwijl toch godzijdank niet elk ballet programma-ballet is? Waarom wil men mentaal verwerken wat slechts zintuigelijk waar te nemen, te toetsen en naar zijn eigen, onaanrandbare zuiverheid te beoordeelen is?
Niemand kan U zeggen waarom het film is, wanneer men een cirkel tot een ellips uitdeint of wanneer Gij visschen ziet kantelen door den schemer van een aquarium heen. Het was bij zijn

opname een ruimte, het is in zijn eindstaat een vlak. Het rhythme van de film is echter noch ruimtelijk, noch lineair, het is een eigen bewegings-sensatie. Noem het een vierde dimensie, als Gij persé een vergelijking wilt. Maar werp niet tegen, dat Gij een vierde dimensie niet „begrijpt". „Begrijpt" Gij den ether? Niemand begrijpt den ether, niemand analyseert den ether. Maar als ik voor mijn schrijfmachine zit, beeld ik mij niet in, dat ik radio uitzend. Terwijl men voor een zendtoestel van de zuiverheid der kleinste trillingen door den ether zeker is, ongeacht het onvermogen om het element „ether" af te scheiden.

Een cinéast kan met zijn camera film „uitseinen". Hij vraagt U niet naar den oorsprong te zien, maar naar het resultaat. Want even feilloos zuiver als het radio-bericht door den ether, is het rhythme film geworden door dat (scheikundig onbekend) aanwezig element film. Men kan er mee werken. Weest er dankbaar voor, want dat was zijn grandiooze ontdekking.

Film, muziek en dans zijn de kunsten, die slechts één axioma hebben: dat der feillooze zuiverheid. Alle inhoud maakt haar onmiddellijk tot programma-kunst. „Le Coquille et le Clergyman" is als opschrift niet essentieeler dan het allegro moderato van een sonate of de titel van een ballet-pur. Wie dat door uitgewerkte begrippen wil substitueeren, haalt een onverandelijken hemel naar een hoogst individueel en waardeloos plekje aarde en verwisselt ontroering met zuiverheid. De film heeft geen „ontroering" (in den gangbaren zin) op te wekken, zij slaat niet op het hart: dat beroemde hart-van-ontroering, dat de Grieken al niet wisten te vinden en tenslotte maar in de buurt van de milt classificeerden; dat beroemde hart, waarvan de kunst van deze eeuw het faillissement heeft aangevraagd en reeds verkregen.

Wij laten door de verdoovende middelen van het onscherp gestelde „gevoel" de muziek, dans en film niet langer dément maken. Een goed society-dansduo staat onbewust dichter bij een autonome kunst dan de door individueele gevoels-complicaties getroubleerde pantomime-danseres. Charley, een dier grooten die men wellicht bedorven heeft door ze nadrukkelijk te zeggen dat zij groot waren, staat dicht naast Alex Allin, den clergyman met het stilzwijgend bezeten film-masker. Beiden behooren tot de zeer weinigen, die niet toch het brandmerk van anderen afkomst op het voorhoofd dragen, beiden zullen b.v. in hun films nimmer spreken teneinde (nogmaals: bewust of onbewust) de uitsluitende reagens van het oog niet op een ander zintuig af te leiden. Beide zijn zuivere media.

De ethiek heeft ons waarnemingsvermogen verpest en in goedkoope romantiek omgezet. Wij zijn gewend te reageeren op het leven. Een autonoom kunstbegrip is een verloren paradijs, waarheen religieuze colporteurs en sociale speculanten U den weg versperren. Men vergeet dat tegenover elk tegendeel ook een buiten-deel gesteld kan worden, en dat elke i m-moraliteit haar a-moraliteit heeft. Wie in de — trouwens altijd particuliere — sfeer van het dagelijksch leven wil binnendringen, vergeet, dat de natuur de meest verregaande staat van ontbinding is, waaruit wij terugmoeten: alle zintuigen rotten er door elkaar, in dezen chaos kunnen wij niet meer zuiver waarnemen. Stel Uw zintuigen veilig: hoor muziek met het oor en niet met het hart, zie de dans en de film met het oog, dat daartoe geschapen is. En verwar niet de sociale collectiviteit die de Russen in hun films leggen, met het even collectieve, maar onbedorven, blanke posivitisme van de film als zoodanig, dat door geen ethisch ideaal gesubstitueerd, door geen met opzettelijken begrips-inhoud en „ontroering" getroubleerd waarnemingsvermogen geimiteerd kan worden.

Als Gij Pijper niet begrijpt, vraagt Gij hem dan naar den „inhoud" van zijn symphonie? Hij zal U antwoorden, dat hij slechts de eene toon naast de andere plaatste, omdat hij afgaande op de zuiverheid van den schepper, „het zoo hoorde". Vraagt gij Pavlova naar den inhoud van een Rondo? Zij zal U verwijzen naar den „Stervenden Zwaan", waaraan Gij net zooveel kluiven moogt als Ge wilt, omdat het programma-ballet is. Vraagt Gij Germaine Dulac naar den inhoud van den „Clergyman"? Zij zal U antwoorden, dat zij „het zoo zag".

Het geven van een gestalte is identiek met het scheppingsproces van den kunstenaar. Zij eischt geen begrip, dat Gij kunt reproduceeren. Kunst, waarvan het scheppingsproces zelf het a priori vormt, kent geen andere mentaliteit dan zijn „thema" en eischt niet gereproduceerd te worden. Zij eischt geen imitatie, maar een argeloos doordringen tot de schepping zelf, een zintuigelijk créeeren van den toeschouwer, waarop de maker slechts de prioriteitsrechten doet gelden.

En dit is niet slechts een mogelijkheid, het is een noodzaak. Dit criterium is absoluter dan het gevoelsbegrip, de vreugde van den toeschouwer is feller naarmate zij „ongekleurd" is. De ware vlam is wit. Waarom verwerpen wij Richter en Eggeling tegenover Ruttmann? Waarom de „Invitation" tegenover den „Clergyman"? Omdat het scheppingsproces van de film geen geheimen heeft voor wie wil zien. Zij leeft niet achter de nevelen der romantiek. Het droomen-in-glas van den „Clergyman" heeft de helderheid van een



INVITATION AU VOYAGE: MME DULAC TENDANTE L'OREILLE À UN DISCOURS INTÉRESSANT DE NOTRE PRÉSIDENT SUR NOS PORTS PHOTOGÉNIQUES

moderne sonate. Het laat geen mogelijkheid tot navraag. Bij zintuigelijke, onbeinvloede waarneming zeggen wij: ja.
Deze harmonie wordt niet cerebraal gevonden. Zij is even argeloos als het kind. Zij vraagt geen secundair bewustzijn, dat volkomen een is met het primaire. Dit Clergyman-complex is hiermee even absoluut geschapen als muziek en dans. Het is integraal en zuiver: op de geringe plaatsen, waar het niet gaaf uit den vorm gekomen is, scheurt met dezelfde onverbiddelijke reactie de onzuiverheid van een ernaast geslagen noot. En dit ideaal is geen abstract universum, god spare ons voor neoclassicisme of een opgekalefaterd l'art pour l'art! Maar dit is uit den hemel geschoten visie, vorm geworden handwerk: kunst. Kon men het de blinde vinken, die in onze bioskoop-nesten huizen, maar leeren: leeren zien! Daarom is deze ontdekking na Ruttmann zoo belangrijk: Ruttmann's lijnen waren een geforceerde retraite: zij liepen als het ware terug uit de werkelijkheid om weer zichzelf te zijn. Het was daardoor oer-principe, een film-grammatica. In hetzelfde beeld is de „Clergyman" een film-syntaxis. Men spelt hier niet meer moeizaam en geduldig. Men spreekt weer en men spreekt zuiver. De ontroering over de zuiverheid van dezen gevonden vorm is ontastbaar en diametraal tegenovergesteld aan de inhoudsontroering van de biooskoop-film. Want dit is film. Zie het wie het ziet!

GERMAINE DULAC:

CONFÉRENCE (OCT. 13, 1928)

Je ne saurais trop remercier la Société FILMLIGA, d'avoir bien voulu me permettre de vous présenter moi-même une compositon visuelle que j'ai réalisée il y a un an en toute sincérité sur un scénario d'Antonin Artaud „La Coquille et le Clergyman". Car, je puis ainsi vous indiquer mes intentions et être certaine par là même que vous jugerez mon effort en toute connaissance de cause.
Vous objèterez: „Un film doit être compris sans explication et envelopper dans un même sentiment, par sa seule valeur, l'artiste et le public". Certes! mais le cinéma est divers dans ses tendances et trop neuf pour ne pas ménager la surprise d'élans qui peuvent surpendre, si l'on n'y est préparé.
Un art grandit en proportion du cerveau et des tendances des artistes qui cherchent à s'exprimer librement en lui. Or, ces artistes doivent le guider avec altruisme et foi dans son évolution et ne jamais s'inquiéter des réactions du public. Il est donc normal que celui-ci, qui ne peut suivre que de très loin, quand il s'agit de cinéma, par exemple, les études, les combats, les recherches, soit parfois dérouté par les manifestations que l'on essaie de lui faire admettre. A des groupements comme le vôtre qui réunissent dans chaque capital du monde l'élite des adeptes du cinéma art, et non du cinéma commerce, nous avons plaisir nous, artistes, à dire „Vous qui êtes sans préjugés, qui admettez que le film que nous ferons demain ne soit pas semblabe à celui que nous avons fait hier, qui vous interessez à nos recherches indépendants des traditions déjà établies, nous sommes heureux de vous soumettre nos oeuvres dans leur primeur, afin que vous puissiez, si elles en sont dignes, les défendre contre la légion de ceux qui veulent que le cinéma reste et soit une distraction facile et non un art. Dans l'état actuel de la Cinématographie mondiale les groupements comme le vôtre font partie intégrale des réalisations sincères. Ils aiguillent avec altruisme le cinéma vers un but précis, lui révélant sa force idéale, son image parfaite, lui préparant l'Avenir en soutenant les différentes formes de son évolution, contre le gros public.

Que pourrait sans vous, le réalisateur audacieux, qui riche d'idéal et d'esprit nouveau ne possède que de piètres instruments de lutte pour se mesurer avec les préjugés, la routine, le commerce. Constamment brimé il reste esclave. Le secret de cet esclavage: l'état économique. Un musicien écrit une symphonie ou une œuvre lyrique. Un écrivain compose un poème, un roman ou une pièce de théâtre. Un peintre est touché par une couleur, par un jeu de lumière. Que fait-il à ces artistes pour réaliser l'œuvre qu'ils ont conçue: du papier, de l'encre, une toile, des couleurs.

L'autre jour, un de nos romanciers les plus connus, dont les livres tirent à quelques centaines de mille exemplaires, me disait: „Pour chacun de mes romans il me faut environ 30 Francs d'encre et de papier".

Au pis aller, que ce roman dépasse l'entendement de l'époque actuelle et que l'écrivain, le musicien ou le peintre ne puissent publier ou exposer l'œuvre réalisée, qu'arrivera t'il? Le manuscrit musical ou littéraire restera dans un tiroir, la toile dans un coin jusqu' au jour où dans 20 ans, dans 30 ans peut-être, l'œuvre comprise enfin sortira de l'obscurité pour le plus grand dommage et la plus grande confusion de la génération qui l'aura dédaignée.

En ce cas, l'opinion du public n'influe pas sur la foi et les conceptions sincères de l'artiste qui réalise sa vision intérieure sans se demander: „Mon œuvre plairat-elle ou ne plairat-elle pas?" avec l'angoisse de l'argent dépensé, et la crainte de n'avoir plus les moyens d'en créer d'autres en cas d'échec.

Pour le cinéaste rien de semblable. L'œuvre cinégraphique n'existe que dans l'orchestration de l'image même, et pour créer cette image, il faut un arsenal d'instruments couteux. Combien peu de mécènes ont dit aux artistes „réalisez votre inspiration en dehors de tout souci". Mais combien d'éditeurs, par contre, ont-ils dit „jettez un voile sur votre idéal le plus cher — flattez le goût du public même si vous le jugez mauvais, sur tout ne soye pas personnel". Et les cinéastes pour conserver leur instrument de travail restent sous le joug, punis d'ostracisme par les puissants de l'heure s'ils poursuivent une campagne jugée dangereuse, escomptant seulement l'evolution apportée par les années qui passent pour atteindre la terre promise dans leurs rêves, la terre promise où les verbes penser, sentir, équivaudront, pour celui qui en aura le don, au verbe créer.

Un art ne grandit pourtant qu'en proportion du cerveau et des tendances des artistes qui cherchent à s'exprimer librement en lui, ai-je dit tout à l'heure. Or, jusqu'à présent, les réalisateurs de films ont dû s'exprimer sur commande et non s'exprimer tout simplement. Qu'il s'agisse des deux écoles en présence... l'école concrète et anecdotique, celle dont on admet les manifestations si elle ne pousse pas trop loin ses hautes possibilités d'Art, et l'école abstraite de mouvement pur, réprouvée et combattue.

Tout art à ses écoles, les tendances de chacun sont donnés quand elles aboutissent à une oeuvre. Aucune donc n'a d'interêt à vilipender ou à méconnaitre l'autre.

Je suis tellement imbue de cette idée que le cinéma et la musique ont une attache commune, et que le mouvement pur, par son rythme et son développement, suffit à créer seul l'émotion, que je n'évoquerais, devant vous, si j'écoutais mes convictions, qu'une forme de cinéma quasi-mécanique ou le rythme joue en maître.

L'idée émotion ne s'attache pas exclusivement à l'évocation de faits précis, mais à toute manifestation qui atteint l'être dans sa double vie physique et morale, par la suggestion. Ainsi la musique.

Que le cinéma s'emploie à raconter des histoires, à magnifier des événements, à en composer d'autres pour le plus grand plaisir des foules, je doute qu'il ait rempli tout son but. Le cinéma capte le mouvement. Certes le déplacement d'un être humain pour aller d'un point à un autre est mouvement, comme la projection de ce même être dans l'espace et le temps et aussi son évolution morale, mais déjà par exemple l'éclosion et la croissance d'un grain de blé enregistrées visuellement nous paraissent être d'une conception cinégraphiquement plus parfaite, plus précise en donnant au mouvement mécanique de transformation la place prépondérante, en créant par la vision unique d'un jeu de rythmes un nouveau drame de l'esprit et des sens, hors toute idée litteraire.

J'appartiens donc idéalement, sinon effectivement, à une école que Vicking Eggeling, Ruttmann, Hans Richter, Man Ray ont déjà illustrée. Mais à cette école du mouvement pur, je dirai, extravisuel, s'oppose l'école anecdotique. Et ce que je voudrais ici, c'est réunir ces deux écoles par le lien de leurs facteurs de réussite communs: la sincérité et la connaissance du visuel.

Pourquoi le cinéma anecdotique nous donne-t-il si rarement le spectacle d'une oeuvre? Parcequ'il manque de sincérité. Le réalisateur cinégraphique est à la base du film. Or, le réalisateur s'exprime rarement, comme dans les autres arts, par besoin de s'exprimer.

Entre dix pièces, dix livres ou dix scénarii inspirés de principes dramatiques et litteraires, on dit au

réalisateur „Choisissez votre thème", c'est la seule liberté qu'on lui laisse. Il doit se soumettre ensuite à l'histoire à raconter, et je souligne ceci, selon des développements exigés, par la volonté et le goût populaires seuls.

Le réalisateur n'est donc pas sincère puisqu'il se soumet à un choix et qu'il doit volontairement ramener sa sincérité à la mesure du sujet imposé et du public.

Sa sincérité deviendra de l'habileté, de l'ingéniosité, de la technique, sans toucher jamais aux profondeurs mêmes de son art. Cette question de la sincérité est très grave. Elle est peut-être la pierre de touche du bon et du mauvais film. La sincérité est pourtant le facteur primordial qui doit servir le progrès cinématographique, car la sincérité seule peut produire des oeuvres.

Un exemple: On dit souvent „Comment les Russes sont-ils arrivés si vite à réaliser de bons films, presque toujours des films hors pair?" Pourquoi? parce que les Russes ressentent leurs images. Que ce soit „Le Cuirassé Potemkine" que ce soit „La Mère" ils chantent leur rêve, leur joie, leur souffrance. Chacune de leurs images vient du plus profond d'eux-mêmes. Ils ont d'abord senti; puis, ils ont vu, puis ils ont exprimé, sans se soucier de l'impression étrangère.

Les meilleurs films américains ne sont-ils pas ceux dans lesquels s'exprime la race qui, à coup d'énergie, a dû conquérir le sol de son pays?

Les films suédois aux thèmes puisés à la source de vieilles légendes nordiques étaient aussi sincères.

Pour le bien du septième art ne faudrait-il pas nationaliser l'inspiration du film, laisser chaque race trouver son expression visuelle dans son propre fond?

Sincérité nationale d'abord. Sincérité individuelle ensuite. Or, ni une ni l'autre de ces sincérités ne sont accordées aux films qui doivent obéir, pour être vendus, à des lois d'industrialisme et d'internationalisme étroit. Il faut être américain, il faut être public, jamais soi-même.

La sincérité de race et la sincérité personnelle de l'artiste doit être à la base de l'oeuvre cinégraphique. Mais un autre grand problème se pose: celui de la visualisation.

Le grand dommage du cinéma, c'est qu'art uniquement visuel, il ne recherche pas actuellement son émotion dans le sens optique pur. Or, tout drame cinématographique, qu'il soit créé par des formes en mouvement ou par des êtres humains en état de crise ou d'activité, doit être visuel et non littéraire, et l'impression à dégager, ressortir des seules harmonies optiques.

Il fut un temps, pas bien lointain encore, où le cinéma ne recherchait pas éperdument comme aujourd'hui sa propre signification à travers les erreurs d'interprétation dont l'activité commerciale s'était plus à l envelopper. Il se complaisait dans une sorte de forme quasi-traditionnelle laissant évoluer sa technique vers une haute perfection sans se soucier de son esthétique supérieure.

Sa technique, c'est-à-dire le coté scientifique de son expression matérielle: la photographie. Son esthétique, c'est-à-dire l'inspiration qui utilise la technique pour une expression d'ordre spirituel. Et si les grands maîtres de son évolution admettaient que les conceptions de lumière, d optique et de chimie dont on l entourait, pouvaient se transformer, étant à la merci du progrès, ils rejetaient bien loin la pensée d'une évolution morale parallèle.

Grâce à la combinaison de rubans de pellicule sensible et d'un mécanisme approprié, on avait entre les mains le moyen de photographier la vie et d'en enregistrer les manifestations et les mouvements divers. Photographier; c'était braquer l'objectif sur des formes tangibles, se mouvant dans un but ou vers un but, et traité de fou eût été celui qui, en dehors de ces formes précises, eût parlé de photographier des harmonies visuelles.

Or chaque nouvelle découverte technique modifiait, modifie et s'attache encore aux conditions de visibilité. Telle modifie par de nouveaux objectifs ou prismes les proportions, et fouille les plans en cherchant à impressionner notre vue; telle encore, en améliorant la sensibilité de la pellicule, donne la faculté de capter les nuances et les délicatesses de couleurs.

D'autres, perfectionnant la lumière, permettent d'envoyer aux regards des vibrations plus puissantes. Si des appareils décomposent le mouvement et vont explorer le domaine des infiniment petits dans la nature, c'est pour visuellement nous apprendre les drames ou les beautés que notre oeil, objectif impuissant, ne perçoit pas.

Un cheval, par exemple, franchit-il un obstacle. Avec notre oeil nous jugeons synthétiquement de son effort. Un grain de blé germe-t-il, c'est également synthétiquement que nous jugeons de sa croissance. Le cinéma s'efforce, en décomposant le mouvement, de „nous faire voir" d'une façon analytique le beauté du saut par une série de petits rythmes qui aboutit au rythme total, et, nous attachons-nous à la germination, nous n'aurons plus, grâce à lui, seulement la synthèse d'un mouvement de croissance, mais la psychologie de ce mouvement. Nous sentons visuellement la peine qu'a une tige pour sortir de terre et fleurir... Le cinéma nous fait assister, en captant ses mouvements inconscients, instinctifs

et mécaniques, à ses élans vers l'air et la lumière. Visuellement, le mouvement par ses rythmes, ses droites et ses courbes, nous associe à une vie complexe, que sans le cinéma nous ne connaîtrions pas dans sa tragédie.

Ainsi chaque découverte technique cinématographique a un sens bien déterminé: elle améliore l'impression visuelle. Le cinéma cherche à nous faire voir ceci, à nous faire voir cela. Constamment, dans son évolution technique, il s'adresse à notre oeil pour toucher notre compréhension et notre sensibilité. Il semble donc, dans sa vérité scientifique, devoir s'adresser uniquement à la vue comme la musique s'adresse uniquement à l'ouïe.

Je répète à tout instant ces mots „visuel, visuellement, vue, oeil", Or, il existe un fait contradictoire. Si de par sa technique le cinéma est uniquement visuel, il se trouve que de par son esthétique morale, il dédaigne ce qui est purement visuel: l'image, pour ne s'attacher qu'à reproduire des expressions où l'image tient peut-être une place, mais non la plus importante.

Par exemple le cinéma enregistre des clichés photographiques, non pour émouvoir „visuellement" mais pour raconter ou embellir des anecdotes qui n'ont pas été essentiellement créées pour être vues, mais pour être lues ou entendues. Et au lieu de s'attacher à la valeur de l'image et à ses rythmes, les oeuvres actuelles s'attachent à servir la continuité glissante d'une action dramatique arbitraire.

Confusion des valeurs. Deux artistes se parlent au cours d'une scène. Erreur. Les expressions silencieuses de leur visags seules seront visuelles. Or, dans le cinéma dramatique comptent, hélas, plus les faits que les expressions.

Donc, l'instrument cinégraphique dans ses possibilités scientifiques est conçu pour un but, l'inspiration cinégraphique classique et commerciale en poursuit un autre. Où se trouve la vérité? Je le pense, dans l instrument qui a créé le septième art.

Mais pourquoi, me direz-vous, cette qualité de but? Par l'erreur fondamentale qui a présidé aux premiers scénarii imbus du préjugé qu'une action dramatique ne saurait se développer autrement qu'à la manière d'un roman ou d'une pièce de théâtre, c'est-à-dire par des faits précis plus que par la suggestion des expressions.

D'où provient la stagnation du cinéma. D'où vient que le septième art, mode d'expression ample, magnifique et nouveau, semble frappé de stérilité dans ses spectacles habituels, et nous remplit de désillusion et parfois d'amertume. C'est que l'écran, loin de capter sur la surface blanche de sa toile des „vibrations visuelles", se plaît à ne refléter que des formes, si j'ose dire „antivisuelles".

Etre visuel, atteindre la sensibilité par des harmonies, des accords d ombre, de lumière, de rythme, de mouvement, d'expressions de visage, c est s'adresser à la sensibilité et à l intelligence par l'oeil.

Un être sourd ne saurait entendre autre chose que la musique intérieure qui chante en lui, et ne peut en aucun cas percevoir les ondes sonores envoyées de l'extérieur et y trouver une joie.

De même un aveugle ne saurait logiquement être frappé par les formes visuelles étrangères à sa connaissance antérieure. Or, j'admets très bien, dans la forme actuelle du cinéma, qu'un aveugle puisse prendre plaisir a une oeuvre filmée. Que quelqu un, placé à ses côtés, lui explique le sens actif des images. Voici le jeune premier, il est blond, il est grand, il est assis dans un jardin au clair de lune, il est seul et semble attendre quelqu'un. Voici la jeune première qui entre en courant. Elle s approche. Etreinte. Non loin, dans le jardin le traître guette. Je puis vous assurer que l'aveugle, en écoutant le récit, goûtera le sens du film, c'est-à-dire qu'il suivra l'histoire et prendra au spectacle au moins cinquante pour cent d intérêt sur les cent pour cent qu'il aurait eu à le voir.

Or, un vrai film ne doit pas pouvoir se raconter puisqu'il doit puiser son principe actif et émotif dans des images faites d'uniques vibrations visuelles.

Dans l'élaboration du film, on prône d'abord l'histoire et l'on place en second plan l'image c'est-à-dire, que l'on préfère le théâtre au cinéma. Quand le rapport sera renversé le cinéma commencera dès lors à vivre selon sa propre signification. Lutte de l'image prise au sens profond de son orchestration, contre l'erreur littéraire et dramatique.

Tout le problème du cinéma est dans ce mot „visualisation". L'avenir est au film qui ne pourra se raconter.

Le septième art, celui de l'écran, c'est la profondeur rendue sensible et visuelle, qui s'étend au dessous de l'histoire, analogue à l'insaisissable musical. Cette conception amène nécessairement à une révision des thèmes cinégraphiques.

Et, „la Coquille et le Clergyman" ressort de ce souci. Par exception ce film a été fait sans concession, il est sincère. Pas d'histoire. Des idées, des sensations qui doivent naître de la seule suggestion des images.

Quelques-uns d'entre vous verront peut-être dans ce film un songe et ses conséquences psychanalytiques, d'autres un bercement poétique de tous les rêves inavoués refoulés, ou inconscients

qui cahotiquement s'agitent en nous, conduisant notre moi au triomphe ou à l'anéantissement.
La vie n est pas tissée que de faits extérieurs objectifs, mais plus encore d'événements subjectifs impalpables qui se déroulent dans le monde inconnu de nous-mêmes.
Très souvent notre développement sensible et intellectuel est entravé ou décuplé par ces événements venus d'un passé conscient ou inconscient, d'impressions reçues qui ont marqué une empreinte. Tel est le secret des images abstraites de „la Coquille et le Clergyman". Rêves, attaches, néant, images de gestes ou d'attitudes influant les unes sur les autres se modifiant, se complètant, s'annihilant.
Ne cherchez pas d'histoire, mais la suggestion de notre monde individuel et abstrait dans son incohérence.
Ne vous révoltez pas contre mes images, subissez-les d'abord. L'idée ou la sensation devra jaillir ensuite, comme un assemblage de sons amence musicalement à un sentiment. Ce film est une action, une réaction aussi. Je vous le livre attendant maintenant votre jugement.

CONSTANT VAN WESSEM:

DE DRAMATISCHE FILMIEK

Ongetwijfeld heeft het dramatische onderwerp met het dramatische in den film qua film niets te maken. D. w. z. uit een geval kan zeer goed een volgens de eischen van den film voortrefffelijk geregeld scenario getrokken worden, doch de werking op onze aandoeningen komt dan tot ons door de film, niet door het aandoenlijke van dat geval. Ten minste, zóó zou het moeten zijn. Maar de slechte film met een aandoenlijk onderwerp neemt zijn toevlucht tot het „verhaaltje", dat in den vorm van aanvullende op- en tusschenschriften ons medeleven tracht „warm" te houden. Wij beleven een feuilleton, maar geen film.
Aan den anderen kant hebben de „cinéma pur" enthousiasten hun strijd tegen het „verhaaltje" in den film weer te ver gedreven met hun gewilde uitschakeling van ieder menschelijk onderwerp als scenario van een film. Abstracties blijven altijd een experiment, zij zijn hoogstens „interessant", en kunnnen in hun doorgevoerde consequenties zelfs voor de zoekende cineasten uiterst leerzaam wezen. Maar de weg van den absoluten film brengt ons wel van het „verhaaltje" vandaan, doch niet naar den film zelf terug. Iedere kunst is alleen door de menschelijke aandoeningen verstaanbaar voor menschen.
Aan deze wet ontkomt ook de film niet. En zoo zijn wij over een omweg weer tot den speelfilm teruggekeerd.

Doch deze omweg had in de ontwikkeling van den film niet mogen ontbreken. Er is uit de afdwalingen meer geleerd dan zij, „die het wel altijd gezegd hebben", kunnen beseffen. Wij zijn inderdaad teruggekeerd tot den speelfilm. Maar de cubistische film en de „cinéma pur" hebben ons de oogen geopend voor den film als instrument, als uitdrukkingsmiddel. Inplaats van een stupide opname van een vóór-geacteerd verhaaltje of komedietje, een feuilleton in plaatjes en tekst, hebben wij een voor den film gedachte en gevoelde geschiedenis, een voor het filmoog gebracht en bestudeerd geval gekregen; een omgekeerde verhouding dus: van passief is het filmapparaat actief geworden, speurt het met zijn zoeklicht door een tragedie heen en haalt uit het geval wat des films is.
Een der eerste eischen, die men aan een film moet stellen, wil hij ons gevoelsleven bereiken, is, dat hij o p r e c h t is, dat hij zich bij de opname vooral rekenschap heeft gegeven van de waarheid der aandoeningen, die hij zoekt op te wekken. De moderne speel-film kan niet meer volstaan met de illusie van een romantisch geval, met het zoo naastebij van een „treffende" geschiedenis („gevoelige zielen zullen wel huilen"). Wij willen het geval en dle geschiedenis naar waarheid beleven, d. w. z. wij willen als het ware door de dramatiek van een geval overrompeld worden, plotseling „ziende" geworden door het filmoog, dat voor ons kijkt. De cineast heeft zich derhalve ook tegenover het geval zuiver te stellen. De middelen, die het apparaat hem in handen geeft, b.v. de „close-up", zijn er niet om mee te spelen, ons verrassende staaltjes van opname te toonen, maar moeten alleen aangewend worden om er iets mee uit te drukken, dat zijn s p e c i a l e beteekenis heeft in de dramatische onthulling van dat geval. Men moet veel filmraffinement weer kwijt raken om den goeden speelfilm te kunnen geven, men moet in de eerste plaats de verrassingen van het instrument zelf meester zijn, zoodat onze nieuwsgierigheid er ons niet de slaaf van maakt: men probeert nog te veel of het zóó niet kan. Dat meen ik er mee, toen ik zei: „De film moet oprecht wezen in zijn opnamen". Men moet niet b.v. een warreling van beenen opnemen, omdat zulks een curieus detail oplevert, waar onze aandacht nog niet op viel, maar omdat het drama zich inderdaad een moment naar die warreling der beenen heeft verplaatst. Men kan de gevoelens mededeelen door de standen, details, momenten, die men kiest: de film is tenslotte een scheppend werk; maar men moet er niets dan de „taal" van het instrument mee willen laten spreken. Zoodra wij er zelf mee willen gaan betogen, d.w.z. wanneer wij er een strekking in

zoeken te leggen, wordt deze taal, als bij ieder kunstwerk, valsch. Deze les geven ons de Russen in hun goede zoowel als in hun slechte films.

LOU LICHTVELD:

WAAROM FILMMUZIEK?

Alvorens een antwoord te kunnen geven op de vraag aan welke eischen de goede filmmuziek moet beantwoorden, dient men eerst wel tot volkomen klaarheid gekomen te zijn omtrent de vraag: waarom is er überhaupt filmmuziek noodig?[1]) Men heeft daarvoor veel redenen gezocht; de voorstanders van filmmuziek voerden als hoofdmotief aan, dat de opeenhooping van gezichtsindrukken een compensatie noodig maakte van andere, gelijktijdige zintuiglijke waarnemingen. Waarop de tegenstanders weer antwoorden: het luisteren naar muziek zou je ook kunnen vervangen door het eten van apenootjes, of door liefkoozing van je charmante buurvrouw. En als tactisch bewijs wordt dan de eet-gewoonte van het schellinkjes-publiek, en de vrij-gelegenheid van de achterbuurt-bioscoop aangevoerd. Inderdaad, er schijnt iets van aan...

Meer gematigde voorstanders zien in de begeleidende muziek een min of meer noodzakelijke concessie, tengevolge van filmische zwakheden. De film is nog in een aanvangsstaat, zeggen zij, en heeft zich nog niet tot een zelfstandige, absolute kunst kunnen ontwikkelen. Evenals het noodwendig was dat de film in haar eerste jaren, de diensten vroeg van het tooneelspel, van tusschenschrift of explicateur, zoo heeft ze nu nog behoefte aan muziek, die een reeds meer „gesublimeerde" taal is, reeds op minder realistische wijze aan de krachtig geworden film verbonden.

Als derde groep zou men dan de tegenstanders krijgen, die van tallooze argumenten gebruik maken, waarbij iedereen zonder moeite iets nieuws zou kunnen voegen, wanneer niet alle bezwaren werden teniet gedaan door het bloote feit: dat er toch filmmuziek is en dat er toch niets ontstaat zonder innerlijke noodwendigheid. Zoodat men eerst rekening heeft te houden met de meer genetische vraag, waarom bijna tegelijk met de film ook de filmmuziek ontstaan is. Een kunsthistoricus met begrip zou zich daarover niet mogen verwonderen. Een „Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik", kan hem voldoende vergelijkingsmateriaal verschaffen voor de ontwikkelings-geschiedenis van elke andere voor reproductievatbare kunst. Alleen een valsch loslaten van de realiteit kan ons ertoe brengen muziek, dans, declamatie, actie los te maken uit de synthese: drama. Men vergeet dat het dan juist gaat als met de scheikundige verbinding, die uiteenvalt en niet meer bestaat, zoodra men een der elementen daaraan onttrekt. En dezelfde historicus behoeft niet eens zoo ver in het verleden terug te gaan. De kwart-eeuw geschiedenis van de automobiel kan hem leeren, hoe een formeel, architectonisch rhythme, noodzakelijk, en daarom zelfs industrieel, ontstaat bij de nieuwgeboorte van het nuttigheidsvoorwerp. Krachtens haar eigen wezen kreeg de automobiel een schoone vorm. En de automobiel-vorm wordt pas leelijk, wanneer zij zich los van de technische eischen zal voort-ontwikkelen.

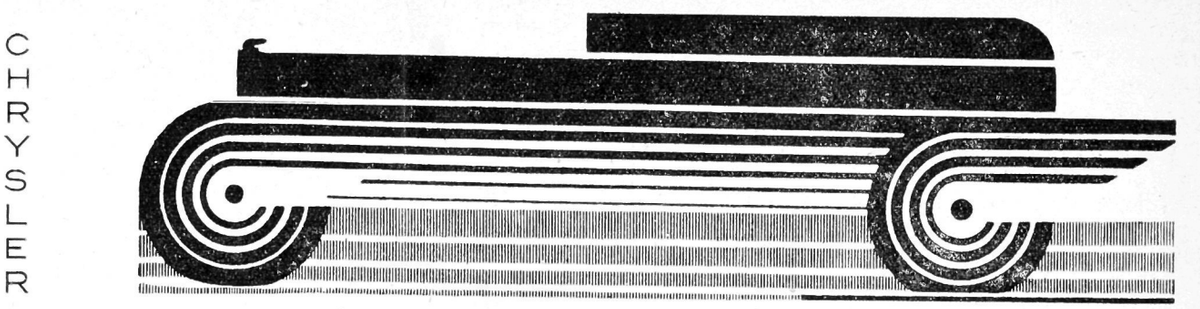
Zoo leert ons het geboorte-proces van elke nieuwe schoonheids-belichaming, dat de inhoud daarvan vervat is in een voorwerp grooter en ruimer dan die inhoud. Geheel in overeenstemming met het doel van elke belichaming. Zij moet aan alle kanten door ons opgenomen kunnen worden. Men luistert niet naar het drama, men kijkt er niet naar, men beléést het, en beleving is een psychisch verbindingsproces waarbij alle zintuigen in actie treden.

Aan de psychologen laat ik over, nader in te gaan op het automatisme waardoor het eene zintuig deel heeft aan de waarnemingen van het andere. En Katz en Stumpf en Révész hebben wel genoegzaam bewezen, dat wij het voor „hooren" desnoods wel buiten de ooren kunnen stellen; en al mag het tactilisme een artistieke afdwaling geweest zijn, het berustte op een psychologisch-juiste vooropstelling.[1])

Om nu op de film terug te komen, wij weten dat de psychotechnische werking daarvan berust op een zekere traagheid in de overbrenging van de gezichtsindrukken; een dergelijke traagheid bestaat ook bij de andere zintuigen. In de muziek berust alle harmonische werking, alle tonaliteitsbegrip feitelijk daarop. Ons gehoororgaan kent hetzelfde nabeelden als ons netvlies. Ook ons bewegingsgevoel, ons tastgevoel, heel dat uit vijftig maal vijf zintuigen bestaande apparaat waarmee wij bewust en onbewust leven, neemt de verschijnselen met een zekere traagheid waar, en de continuïteit ontstaat pas door het wederkeerig aanvullen van onze verschillende zintuigelijke waarnemingen. Een gezichtsindruk alleen is niet genoeg voor snelheidswaarnemingen; gehoor, tastgevoel (voor luchtdruk, luchtverplaatsing), rhythmegevoel en wat al niet meer, komt daarbij te pas. In dit opzicht is het doodgewone plaatje van een Chrysler-advertentie hoogst leerzaam:

[1]) Het artikel „Filmmuziek-experimenten" van Paul Sanders, in het jongste nummer van „De Muziek" loopt feitelijk uit op het stellen van deze vraag, die daarna met de bekende redeneering over „absolute" kunst negatief beantwoord wordt.

[1]) Zoo heeft Baley in zijn studies over het dichotisch hooren aangetoond dat ons gehoororgaan ook een soort van „tastgevoel" bezit



Hier is een rhythme van lijnen dat ons de gewaarwording van snelheid geeft; een statisch complex met een dynamisch effect. Het lineair rhythme heeft de realistische voorstelling „verminkt", maar met het effect, dat er een complete waarneming is van: hardrijden-van-een-automobiel. (Of in een auto!) Aldus kom ik tot de these, dat filmmuziek in haar oorsprong bedoeld is als een mutilatie van de film! Een acoustische strijd tegen de visueele realiteit, maar om aan de visueele traagheid en de onvolledigheid der werkelijkheidswaarneming door een aanvullende en correlatieve waarneming tegemoet te komen. In de objecties waarmee ik begon steekt dus wel iets waars, doch slechts een deel van de waarheid. De gezichtsindrukken hebben een aanvulling noodig, doch niet omdat zij „te veel", maar omdat zij voor een werkelijkheids-beleving te weinig zijn. De filmkunst heeft de hulp van een andere „kunst" noodig, niet omdat zij zelf in gebreke blijft, maar omdat elke waarneming van het oog alléén, voor een complete projectie in gebreke blijft. Dat heeft reeds een Lessing door redeneering in de gaten gehad, en zonder het waarom precies te weten, hebben de menschen het altijd gevoeld, en hebben zij altijd weer getracht middels opera, ballet, sprekende film, poésie mimée, en wat al niet meer, het „Gesamtkunstwerk" te scheppen, dat niets anders is, dan het kunstwerk dat ons zoo volkomen mogelijk beroert, omdat onze zintuigen het zoo veelzijdig mogelijk kunnen benaderen.

Dit eenmaal aangenomen, ligt het voor de hand dat de film het eerst aan de muziek haar diensten heeft gevraagd. Technisch bezien is de film toch niets anders dan visueele bewegingswaarneming. Ieder film-beeldje zou dus min of meer de eigenschappen in zich moeten hebben van het bovenstaande Chrysler-plaatje. Wat natuurlijk onmogelijk is, behalve bij de absolute film. Het gebrek aan statisch rhythme (in de ruimte) en dynamische rhythme (in de tijdsorde) wordt nu het beste door muziek aangevuld. Muziek is een architectuur, bezit in haar klankcomplexen een statisch rhythme, bezit in haar muzikalen vorm, in haar verloop een voorbijgaand, dynamisch rhythme. Een klank is een kosmos waarin wij wonen, en een melodie is een sneltrein die ons voorbij flitst. Muziek is gehoorfilm.

Waarom dus filmmuziek? Omdat onze ziel, soms dwars tegen onze redeneeringen en theorieën in, in haar duizenden facetten alle afstralingen van de werkelijkheid, alle fluïditeiten welke Zijn en Leven uitmaken, vangt, weerspiegelt en synthetiseert tot het wonder dat wij met zoo'n doodgewone naam „een levendige indruk" benoemen.

S. SILKA:

DIE SOZIOLOGIE DER FRANZÖSISCHEN FILMPRODUKTION

Dit artikel geeft een bijzonderen kijk op de parijsche avantgarde, die van de gewone afwijkt, reden, waarom wij het, de strekking geheel voor rekening van den auteur latend, gaarne plaatsen. — Red.

Die französische, d. h. die Pariser Filmwelt entfaltet trotz numerisch äusserst schwacher Produktion (im vorigen Jahr insgesamt 41 Filme), oder vielleicht gerade deshalb, eine rege polemische Tätigkeit. Da wird getratscht, geschrieen, geschrieben, geschimpft, geprahlt, diskutiert, da nimmt das Tippelchen auf dem sämtliche Regenbogenfarben an, da blüht ein sich jeden Tag vermehrender Wald von Berufsblättern, wo jeder glaubt eine spezifische Richtung zu vertreten, da eröffnen sich Kinotheater mit metaphysischen Manifesten, da schiessen Regisseurchen wie Pilze aus der Erde. Hier ist es geradezu Mode, wenn zwei Filmmenschen mit einander reden, sämtliche andere Idioten, Kamele, Pederasten u. dgl. m. zu schelten... Die Berufspresse wimmelt nur so von „offenen Briefen", wo dieser oder jener mit den Worten von Götz angeredet wird... Doch in diesem wüsten Durcheinander kann man, wenn man das marxistische Mass anlegt, zwei Strömungen unterscheiden: die grosskapitalistische und die kleinbürgerliche.

Somit zerfallen die französischen Filme in „ge-

wöhnliche" und solche, die man „sauber" nennen kann. Die „gewöhnliche Produktion", reaktionär und dumm, geht, wie auch in anderen Ländern, von grossen Firmen aus, die immer mehr zu Trusts zusammengeschweisst werden. Da sitzen Gipsköpfe und verkalkte Majore in den Verwaltungsräten und überlegen ob sie „mal einen Roman oder wieder 'ne Operette verfilmen sollen", völlig übersehend, dass es massenhaft junge begabte visuell eingestellte Filmmenschen gibt, deren Beruf es ist, zu wissen, was ein Filmstoff ist, und was keiner. Solche „Producers" haben gewöhnlich die Regisseurs, die sie verdienen, skrupellose Geschäftsmacher, fade Stiefellecker der Reaktion. Die daraus entstandenen Filme stellen die in allen filmproduzierenden Ländern üblichen volksverdummenden Produkte dar, mit dem Bemerke, dass sie in Frankreich gerne kolonialimperialistisch angehaucht sind.

Die „sauberen" Filme sind gewissermassen eine spezifisch französische Erscheinung. Sie entstammen der „Avant-garde". Da gibts eine Schar kämpfender jungen Regisseure, die mit lächerlich geringen finanziellen Mitteln den Kampf gegen die grosskapitalistischen Filmen aufgenommen haben. Die wichtigsten sind, alphabetisch geordnet: Cavalcanti, René Clair, eine Frau: Germaine Dulac, Epstein, Kirsanof, L'Herbier. Allein sie sehen die Rettung des Filmes nur in seinen visuellen Möglichkeiten. Sie arbeiten „l'art pour l'art". Und das stempelt sie als Kleinbürger, „aus der Haut gefahrene" Kleinbürger, Individualisten. Keiner darunter ist imstande die Befreiung der Kunst mit der Befreiung der Arbeiterklasse zu verbinden. So sagte mir z. B. einmal einer, mit welchem ich mich über das Prinzip eines Filmdiskussionsklubs unterhielt, es sei unzulässig, dass das laienhafte Publikum über einen Film diskutiert. Es dürfe ihn höchstens am Schluss beklatschen oder auspfeifen. Ein Film stelle eine „ungeheure Arbeit" dar (gemeint ist wohl eine individualistisch-geistige Arbeit), und es gehe nicht an, dass irgend jemand aus der Masse daherkommt und sagt: „Dies und das gefällt mir nicht". — Als ich ihm klar machen wollte, dass das ungefähr so viel hiesse wie: die Abgeordneten seien da zum diskutieren, es gehe nicht an, dass die Masse die Alltagspolitik verfolgt und da mitredet (was sind dann die Parteien?!), so antwortete er mir: „Film ist Film! Film ist nicht Politik!" Dies charakterisiert das totale Unverständnis der französischen Film-Avantgarde für das soziologische Wesen des Filmes, geschweige denn für seine soziale Bedeutung und zeigt, dass die Avantgarde, als kleinbürgerliches Produkt ebenfalls reaktionär ist. Immerhin zersetzt sie vorläufig den französischen grosskapitalistischen Film und ist daher bis auf weiteres von der Arbeiterklasse zu unterstützen.

Schliesslich eine mit der Avantgarde engverbundene Erscheinung der französischen Filmproduktion sind die Versuchsfilme. Das sind meistens die ersten Filme junger Regisseure, die sich so lancieren wollen. Leider sind sie wieder dekadent. Statt einfach gesunde, schematisch-soziale Themata zu nehmen, und sie mit möglichst klaren, prägnanten Mitteln zu behandeln, so z. B. in der Art des russischen Filmes „Dura Lex", machen sie „abstrakte" und „absolute" Filmstreifen, die eben nur aus Mode und Geckenhaftigkeit besprochen werden. Die Pariser Lichtbildtheater entsprechen auch dieser Einteilung. Neben der überwiegenden grosskapitalistischen Mehrheit, gibt es 4 bis 5 Kinos, wo ausschliesslich „saubere" und Versuchsfilme laufen, deren bekannteste „Vieux-Colombier" und „Studio des Ursulines" sind. Ausserdem ist in Paris ein Kino mit 1500 Plätzen, das der „Arbeiter- und Bauernbank" gehört und dessen Leitung kommunistisch ist. Es liegt in einem Arbeiterviertel und erfreut sich eines sehr guten Besuches. Bisher ist jedoch seine Politik nicht sehr scharf umgrenzt. Es spielt im wesentlichen nur „saubere" aber überhaupt keine Versuchsfilme.

Zu den Programmen überhaupt ist zu bemerken, dass in Frankreich meistens nur eine Vorführung jeden Tag (an Sonntagen zwei) stattfindet, u. zw. von $^3/_4$ 9 abends bis 12 nachts, mit einer einviertelstündigen Pause dazwischen. Vor der Pause werden die Wochenschau, ein kleines Lustspiel und ein mittellanger Film, nach der Pause ein gewöhnlich langer Film vorgeführt. Dafür wechseln die Programme nur einmal die Woche, am Freitag.

Die Zensur liegt in den Händen eines erzreaktionären hohen Beamten und hängt von Herriot's Ministerium ab. Es werden erbarmungslos alle Filme (mit Ausnahme jener Chaplins) die eine Spur revolutionären Inhalt haben, abgewiesen Das stört kaum die Avantgarde, da sie sich, wie gesagt nur in kleinbürgerlichen individualpsychologischen Sujets wohl fühlt. Dass keine russische Filme in Frankreich laufen dürfen) ist selbstverständlich. Nur ein verstümmelter „Ivan der Schreckliche" hat Gnade gefunden. Sogar die verflucht wenig revolutionäre „Bärenhochzeit" durfte nicht laufen, geschweige denn „Potemkin" oder „Die Mutter".

So wiederspiegelt sich die jetzige Situation der französischen Bourgeoisie in der französischen Filmproduktion und dem Filmbetrieb.



N. B. BIJDRAGEN ONDER DEZE RUBRIEK BEVATTEN PERSOONLIJKE OORDEELEN, BUITEN VERANTWOORDELIJKHEID DER LIGA ALS ZOODANIG. ZIJ WORDEN DAN OOK STEEDS MET VOLLEN NAAM EN TOENAAM ONDERTEEKEND. — RED.

HAROLD LLOYD: SPEEDY

THEATER TUSCHINSKI, AMSTERDAM

Een film van Harold Lloyd is niets anders dan het culmen van de amerikaansche komische film. De figuur van Harold Lloyd is niets anders dan de gedistingeerde volmaking van het „type" uit diezelfde komische film. Evenzeer als het een eeuwig raadsel blijft, waarom juist filmdiva X en niet filmdiva Y den gunst van Jan Publiek wint, evenzeer is het logisch gssproken onbegrijpelijk, waarom juist Lloyd een dergelijke carrière heeft gemaakt. Hij beschikt over de soepele naieveteit van het genre klucht; hij is „echt"; aan zijn houding is niets geveinsd, omdat er niets te veinzen valt. Zijn aangewezen taak is het naïeve in den Amerikaan te spelen, als ware gansch Amerika zulk een glimlachend Paaschei. Nooit verheft zijn geest zich tot ware spot of verholen ironie; zijn grapjes zijn de kleine genoegens van een zich haastend volk, niet, als bij Chaplin, protesten van een individu, dat bij dien haast niet leven kan. Harold is een kwajongen; Chaplin is altijd oud. . . .
„Speedy" is een product zonder eenigen samenhang; maar dit vergt men ook niet. Men moet toch al zeer verzuurd zijn, om zich hierbij niet van tijd tot tijd te amuseeren. Technisch is deze film ongemeen geraffineerd; een bewijs temeer, dat wij dit raffinement bij een onbenullig scenario als niet meer dan . . . amusant ervaren. Veel vergelijkingen met René Clair's „Entr'acte" dringen zich op; en de vergelijking leert, dat Clair een niet-ordinaire, Harold Lloyd au fond een zeer ordinaire geest is. De filmische verwerking van de snelheid kennen beide; maar daarom zijn die snelheden nog niet hetzelfde!

Rest te vermelden, dat het huis Tuschinski met „Speedy" zijn zevende levensjaar ingaat. De keuze van dit jubileumsnummer getuigt van het thans werkelijk niet meer te overtreffen peil, dat ons geliefde etablissement in zooveel lange jaren wist te bereiken. Wanneer men het in den aanvang der voorstelling reeds niet dóór had; want Josephine de Beauharnais heeft men, geconfijt als een vruchtentaart, op een . . . rolprent bijeengebracht met een telkens fronsend militair, voor wien zij een ongeneeslijke liefde schijnt te koesteren. Het zal dus wel Napoleon zijn, hoewel het met die ongeneeslijkheid niet zoo'n erge vaart moet hebben geloopen. Maar dan volgt een variété, waar wèl vaart in zit; de man met het lachende onderstel, benevens Tholen en van Lier vermaken ons weer uitstekend, en aangezien wij in deze Norico-arena gewoonlijk niet voor de film komen, herdenken wij bij dit jubileum met genoegen alle acrobaten, Henri Walligs, Tosca-aria's en fluitende Arabieren, waarop dit so called filmtheater ons steeds pleegt te tracteeren.

MENNO TER BRAAK



SOCRATES EN DE KEURINGSCOMMISSIE

Socrates placht, naar men in nederlandsche schoolboekjes reeds kan lezen, zich onophoudelijk af te vragen, wat nu eigenlijk goed en kwaad te beteekenen had. Deze tijd van uitputtende onzekerheid is echter thans voor de volwassen leeftijd definitief voorbij. Immers de Keuringscommissie te 's Gravenhage heeft, naar het Hbl. meedeelt, de russische film „De Kellner van het Palace Hôtel" afgekeurd, „omdat in deze film te veel slechte daden worden vertoond, die niet door contrastwerking van goede daden worden opgeheven".
Niet alleen over goed en kwaad beschikt dus thans deze wijze commissie, maar zelfs over de contrastwerking. Welk een vooruitgang dus sedert den eeuwigen twijfelaar Socrates! Welk een contrast! Welk een „werking" op de publieke opinie! Geen wonder dus, dat deze publieke opinie, terwijl zij Socrates dwong den beker met akoniet te drinken, omdat hij de jeugd bedierf, de Centrale Commissie in hooge eere houdt, omdat zij de jeugd van 18 tot 80 jaar beschermt!
Bij wijze van contrastwerking natuurlijk.

M. t. B.

„SPREKENDE CIJFERS"

Het publiek der bioscopen is niet uit te drukken in cijfers, tenzij dan in deze, dat de gemeentetram met voornoemde instellingen in zwaarbeladenheid concurreert. Maar er zijn cijfers in woorden; en wel de volgende:

Geprolongeerd, te Amsterdam, in het jaar 1928:

„Wings" (zie vorig nummer).
„Papitou" (met Josephine Baker eigenhandig).
„Le Baiser qui Tue" (tégen de syphilis en vóór de sensatie).
„Das tanzende Wien" (Lya Mara, met het geheele ensemble).

Daarentegen:
Eén week welwillend, zonder succes, zonder prolongatie, vertoond:
Jacques Feyder: „Thérèse Raquin".
Goulding: Anna Karènina.

Men overdenke deze tegenstelling eens. Zij „spreekt" duidelijker dan de statistieken der vermakelijkheidsbelasting.

M. t. B.

MOHOLY NAGY OVER DE SPREKENDE FILM

Het probleem sprekende film wekt alom belangstelling. In ons volgend nummer publiceeren wij de beginselverklaring van Eisenstein, Pudowkin, en Alexandrow, die zich zeer beslist over het nieuwe verschijnsel hebben uitgesproken. Asta en Charley zijn zooals men weet sterk anti.
In de Int. Revue i 10 behandelt Moholy-Nagy thans het vraagstuk op de hem eigen grondige manier (afl. 15). Hij eischt de belangstelling der avantgarde en tracht zelf in de richting van de mogelijke oplossing te wijzen. „Zweifellos", zegt hij, „wird die kommende Saison uns eine Reihe von Greueltaten kommerzieler Raubritter bescheren, indem sie den sprechenden Film als subalterne Theater-Nachahmung (mit verschiedensprachigen Ausgaben) herstellen lässt. Die Neuheit der Sensation sichert ihnen zunächst einen pekuniären Erfolg".
Wij wachten lijdzaam af.

PIRANDELLO EN DE FILM

Pirandello, wiens „Zes Personen op zoek naar een Auteur" verfilmd zal worden, heeft zich uitgelaten over de moderne film en zijn mogelijkheden. Het eenige opmerkelijke in deze uitspraken is, dat zij van Pirandello afkomstig zijn en dat zij zoo laat als iets bijzonders worden gelanceerd. De beroemde schrijver herhaalt vrijwel letterlijk, wat sedert jaar en dag door de fransche en russische cineasten is uitgesproken en deels in practijk gebracht.

VOLKSFILMVERBAND TE BERLIJN

Het „Volksfilmverband" te Berlijn, van welks oprichting wij reeds vroeger melding maakten, zal zijn seizoen openen met een film „Das Dokument von Shanghai". In de Berliner Börsencourier lezen wij een artikel van den voorzitter, Heinrich Mann, waarin als doel van het Verband wordt aangegeven, náást de vertooning ook de productie van goede films.

AVANTGARDE-NIEUWS

Het is het plan om het aantal avantgarde-theaters te Parijs opnieuw met een tweetal te verrijken: Jean Mauclaire, directeur der Studio 28 op Montmartre, zal begin '29 een „Studio 29" openen, thans op Montparnasse, terwijl Taillier, directeur van de „Studio des Ursulines" denkt over een grootere cinéma op de rive droite.

De „Studio des Ursulines" is haar seizoen begonnen met een nieuwe film — naar gewoonte uitgefloten en toegejuicht — van Man Ray: „L'Etoile de Mer".
Tevens vertoonde zij de Fox Film „A Girl in every Port", in onze bioskopen reeds bekend onder den echt lolligen titel: „In iedere stad een andere schat". Groot succes! Victor Mac Laglen (de matroos uit „Rien que les Heures") en Louise Brooks in de hoofdrollen. Louise Brooks is sindsdien geëngageerd door G. W. Pabst voor zijn verfilming van Wedekind's „Büchse der Pandora".

Binnenkort zullen te Parijs vertoond worden de eerste Japansche films, deels speelfilms van den cineast Iwao Mori, deels „films de fantoches", bestaande uit geknipte marionetten, in silhouet en in aquarel, naar den trant der beroemde teekeningen van Hokusaï.

Eisenstein, die deze maand zijn „October" (reeds in fragment te Berlijn vertoond) en zijn „General Linie" zal voltooien, is reeds aan een nieuw werk begonnen, de verfilming van . . . . Karl Marx: „Das Kapital".
Dit in tegenstelling tot het bericht, dat, tijdens het bezoek van den Amerikaanschen magnaat Schenck aan Moskou, de Sovkino besloten had, Eisenstein „uit te leenen" aan Hollywood.

De Zweedsche industrie, — die de eerste goede en nog altijd genietbare films produceerde, — schijnt te herleven, zij het met behulp van Amerikaansch kapitaal.
Er is sprake van, dat Victor Sjöström naar Zweden terugkeert en dat Greta Garbo, niet tevreden over haar Hollywood'sche ervaringen, eveneens weer naar Zweden gaat, om er opnieuw onder Mauritz Stiller een of meer films te maken.

Uit de historie van de film: Zigoto is dood.

Te Parijs is de première gegaan van Carl Dreyer's „La Passion de Jeanne d'Arc" (te onderscheiden van een terzelfder tijd gereed gekomen „La Merveilleuse Vie de Jeanne d'Arc" van Marco de Gastyne).
In „Photo-Cine" stelt de bekende criticus Jean Arroy deze film op een lijn met de twee beste films der wereld: Chaplin's „Circus" en Gance' „Napoléon".

NEDERLANDSCHE FILMLIGA

OFFICIEELE MEDEDEELINGEN

ADRESSEN

Wij vestigen er nog eens met nadruk den aandacht op, dat het adres der Technische Leiding thans is de Sillestraat 11, den Haag. Alle correspondentie over technische aangelegenheden langs dezen weg!

De Secretaris-Penningmeester ontvangt geen stortingen van contributies! Deze uitsluitend te richten aan de plaatselijke penningmeesters!

Het Hoofdbestuur beveelt den afdeelingssecretarissen aan, zich voor aangelegenheden de muziek betreffende, direct te wenden tot den muzikalen adviseur der Liga, den Heer Lou Lichtveld, Koppeldijk 110, Abcoude.

LEESZAAL FILMLIGA

De eerste bezoekers van onze bescheiden, maar reeds goed voorziene leeszaal (toegankelijk Donderdagmiddag en -avond, ten huize van den Heer Joris Ivens, Damrak 46, A'dam) hebben zich reeds gemeld. Niettemin hopen wij op een groeiende toename van bezoek. De collectie boeken en tijdschriften over de moderne film is reeds vrij volledig; voor giften in natura of anderszins blijft het Bestuur zich aanbevolen houden.

PROPAGANDA BUITEN DE LIGA

De lezingen met Liga-films zijn in dit seizoen begonnen op 1 en 2 Oct., resp. te Zaandam en te Amsterdam, beide voor de Volksuniversiteit; inleider was dr. Menno ter Braak. Voor de Philipsvereeniging te Eindhoven trad op de Heer D. A. M. Binnendijk met een Liga-programma (25 Nov.). In andere steden zijn soortgelijke avonden in voorbereiding. Alle aanvragen aan ons Bureau: Ed. Pelster, de Sillestraat 11, den Haag.

FILMLIGA AMSTERDAM

Op het eerste programma draaide als extra inlage de Handelsbladfilm als een hulde aan den overleden Heer Aafjes.

Opmerkelijk was de zeer warme ontvangst van „Invitation au Voyage" (met harmonikabegeleiding), terwijl „La Coquille et le Clergyman" belangstellend, doch gereserveerd werd ontvangen. De inleiding van Mme. Germaine Dulac (zie dit nummer) werd door hartelijk applaus onderstreept.

FILMLIGA ROTTERDAM

„La Coquille et le Clergyman" oogstte hier eenig gefluit. Tot ons genoegen protesteert de verslaggever der N. R. Ct. in krachtige bewoordingen tegen deze bejegening, die ons (in dit geval) minstens onbillijk schijnt.

FILMLIGA DEN HAAG

Als gevolg van de propaganda-campagne is deze afdeeling belangrijk versterkt. Het bestuur bestaat thans uit: Dr. W. J. Jong, voorzitter, Mr. G. E. Mathon, Mr. J. Coninck Liefsting, Ed. Pelster, techn. adv. en C. van Eesteren, secretaris, Nieuwe Parklaan 69. De zaal wordt nog nader uitgekozen. Een tweede propaganda-commissie werd benoemd, waarin zitting hebben: Mevr. Canter Cremers, Mr. Heeg en De Bussy.

FILMLIGA HET GOOI

De nieuwe afdeeling opende het seizoen met o.a. Rien que les Heures en Invitation au Voyage (16 Oct.). Welkomstwoord van den secretaris van het H.B. en een korte inleiding van den Heer Constant van Wessem gingen aan de voorstelling vooraf.

FILMLIGA ARNHEM

Bij de eerste voorstelling op 27 Oct., waar Rien que les Heures, Fait Divers en Zvenigora werden vertoond, hield mr. Henrik Scholte een inleiding over de moderne film.

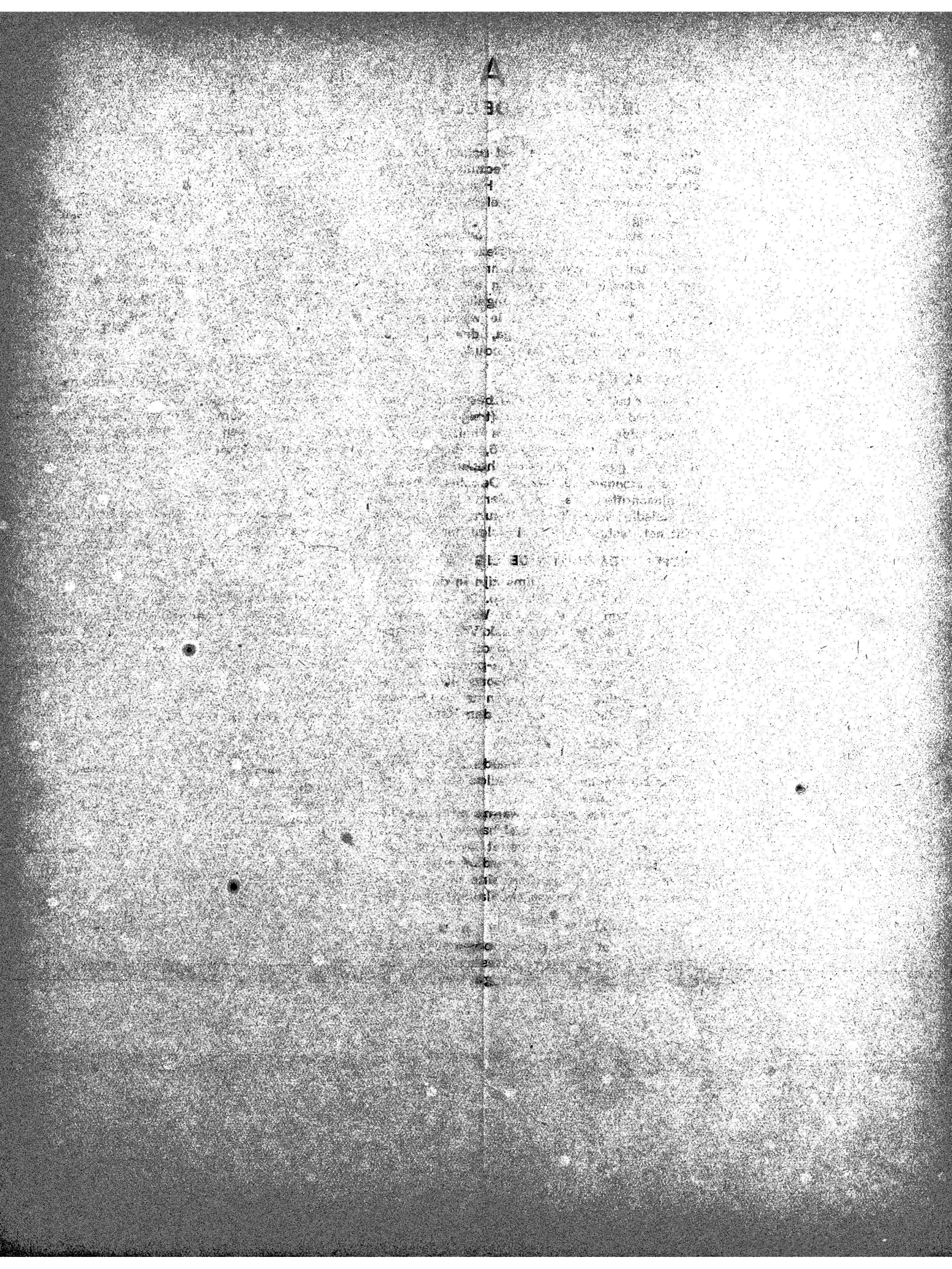
FILMLIGA LEIDEN

Ook de oprichting van de Filmliga Leiden werd inmiddels een voldongen feit, zoodat de afdeeling op 30 Oct. reeds haar eerste voorstelling kon geven. Secretaris is de Heer D. P. M. Gratama, Botermarkt 13.

OPRICHTINGSPLANNEN

Te Eindhoven heeft zich na de lezing van den Heer Binnendijk een voorloopig Comité gevormd om te geraken tot oprichting eener Filmliga Eindhoven. Het Comité, waarvan Mr. Dr. D. J. Sannes secretaris is (Pauwlaan 16), is reeds in het bezit van talrijke sympathiebetuigingen.

J. CLAUSEN BERICHT:
DAT FILMLIGA EERSTE JAARGANG NOG COMPLEET VERKRIJGBAAR IS À F 2.50 (INCL. PORTO);
DAT FILMLIGA EERSTE JAARGANG BIJ HEM KAN WORDEN INGEBONDEN À F 2.50 (LINNEN BAND) OF À F 1.25 (CARTONNEN BAND)



FILMLIGA



nicolaj bataloff

II, 3

ل

١

TWEEDE JAARGANG

FILMLIGA

NOVEMBER 1928

ONDER REDACTIE VAN: DR. MENNO TER BRAAK, JORIS IVENS, L. J. JORDAAN, MR. HENRIK SCHOLTE EN CONST. VAN WESSEM

ALGEMEEN ADRES VOOR REDACTIE EN ADMINISTRATIE: J. CLAUSEN, ST. JANSSTRAAT 38-40, AMSTERDAM-C
TELEFOON 40851 - GEM. GIRO C 578 (VIA POSTGIRO 13500)

DIT TIJDSCHRIFT VOOR ZELFSTANDIGE FILMKUNST IS TEVENS HET OFFICIEELE ORGAAN DER NEDERLANDSCHE FILMLIGA

INHOUD: L. J. Jordaan: De Russen en de Toekomst — Dr. Menno ter Braak: Ons Tweede Programma — Walter Ruttmann: Prinzipielles zum Tonfilm — Eisenstein etc.: Onze Meening over de Film met Geluid — M. Valkhoff: Les Amis de Spartacus — Boekaankondiging: W. Pudowkin: Filmregie und Filmmanuskript, door Fritz Rosenfeldt — Tijdschrift „Munka" — Filmcritiek: W. Pudowkin: De Moeder, door El. G. de Roos — Journaal: De „Film Sonore" te Parijs, door L. J. J. — Avantgarde-nieuws — Nicolaj Bataloff, door H. S. — Nederlandsche Filmliga: Officiëele Mededeelingen — Programma en Toelichtingen — L. J. Jordaan: Bataloff (omslagteekening)

L. J. JORDAAN:

DE RUSSEN EN DE TOEKOMST

Het woord is aan de Russen!

Zelfs degenen, die in de Fransche avant-garde méér zien dan het belangwekkende laboratorium-experiment, zullen moeten erkennen, dat zij geen portuur is voor de Ameropeesche vermaaksfilm — men damt geen Mississippi met molshoopen. Epigrammatisch uitgedrukt, is de situatie aldus: er worden films gemaakt en er wordt film gemaakt. Het is, tot nog toe, onmogelijk gebleken die twee werkgebieden geografisch onder te brengen — ik heb Amerikaansche vermaaksfilms gezien, waarin meer film zat, dan in den „Feu Mathias Pascal". Er kan hoogstens sprake zijn van een ras-aanleg, een collectief talent — maar vooral van een algemeenen tendenz. Die tendenz nu, laat zich wel degelijk vrij nauwkeurig indeelen. Vòòr 1924 was het de Duitsche (Zweedsche) productie, die een krachtig en hardnekkig streven toonde, om van de film iets anders en iets beters te maken, dan een internationaal celluloid assignaat. Hierin stond zij lijnrecht tegenover de Amerikanen, die altijd „bestsellers" wenschten en niets dan dat! En het is dit verdoemelijke principe, veeleer dan de directe resultaten, dat Hollywood's beteekenis voor de ontwikkeling der film bepaalt. Nogmaals: de Amerikaansche film heeft, zelfs in het bagno der dollarmagnaten, verrassende accenten gevonden, maar het bleef toeval, vergissing of smokkelarij, met gevolg, dat de industrie, die x-maal zoolang en x-maal zooveel produceerde als welke andere ook, de film als zo odanig geen stap vooruit heeft gebracht.

Inmiddels is de Duitsche fabricage ondergegaan in een wezenlooze, bête illustratie van operettedeunen en de cloaca van sensatie en sentimentaliteit spoten krachtiger dan ooit over de wereld — totdat de pantserkruiser „Potemkin" aan den horizont opdoemde. Als een tweede „vaisseau fantôme" veroverde het de wereld, met sereene minachting voor de barrières, die politieke en commercieele overwegingen in alle haast en ontsteltenis opwierpen. Dit was een tegenstand, waarop men in vermaakskringen niet meer gerekend had, honderdmaal geduchter dan de aesthetisch-tendentieuze „Nibelungen" — duizendmaal gevaarlijker dan de vereenzaamde avant-garde experimenten. Daar bleek eensklaps een nieuwe mogelijkheid ten opzichte van de gevreesde en aangebeden „massa": men kon haar blijkbaar niet alleen dienen... men kon haar ook beheerschen! Naast de figuur van den buigenden oberkellner verscheen die van den agitator en de menigte verliet voor een oogenblik haar zoete en bedwelmende consumptie, om naar den vreemden barbaar te luisteren, geboeid en meegesleept door zijn vlammende welsprekendheid. Ook de „érudits" hoorden verrast op, bij de schoone taal, die zijn hartstochtelijke overtuiging wist te vinden.

Dit oogenblik ,waarop de massa en de idee elkaar ontmoetten en begrepen, moet verschrikkelijk geweest zijn voor de filmmagnaten. De triomfante leer, dat geld en serviliteit altijd overwinnen wankelde op haar grondvesten, temeer, waar

naast den naam Eisenstein, die van Pudowkin, Kuleschow, Tarits, Room en Wertoff verschenen. God-weet welke desperate plannen er reeds bestonden, om desnoods de heele Russische Revolutie uit te koopen en in villa's te Los Angeles bij te zetten...!

Is dat nog noodig?
Men vraagt het zich af bij het aanschouwen der jongste Russische productie. Niet omdat er films bij zijn, die meer of minder geslaagd mogen genoemd worden. Er zijn onder ons geweest, die met een stellige voorkeur voor de „Moeder", „Iwan de Verschrikkelijke" te cru vonden — die meenden, dat „Dura Lex" te veel op het scenario steunde — die „Bett und Sofa" als compositie afkeurden. Maar door al deze bedenkingen heen, bleef de Russische film integer, want oprecht en conscientieus. Men voelde in haar uitingen de liefde en de passie voor het werk, een zuivere scheppingsvreugde, die wat ook uit Russische handen kwam, belangrijk maakte.
Sinds eenigen tijd stuiten wij echter op werken, die angstigen twijfel doen rijzen aan de toekomst van de Russische film als kampioen en vernieuwer der cinegrafische kunst. Niet wegens hun kwaliteit maar door hun afvalligheid.
„Die Todesbarke" en „Mannen van de Daad" waren mislukte Russische films... dat was jammer. „Het gele Paspoort" is een geslaagde Amerikaansche film... dat is fataal!

Dan is er nog „Die von der Strasze leben".
Een capitulatie, als Ozep's product kan het niet genoemd worden — daarvoor is de keuze van het onderwerp nog altijd te weinig op de aangename verpoozing der brave burgerij ingesteld. Maar het verraad aan de beginselen is jezuitischer en daardoor funester. O, zeker daar is nog de buik eener zwangere vrouw, die den verontwaardigd blozenden dames temidden van den erotischen jazz-roes onder den neus word geduwd. Daar is nog de pauper-ellende in den kop van een idioten paria, daar is nog de brutale hartstocht-zonder-boterbriefje, de genadelooze erkenning van het dier in onze keurig opgewreven ethische constitutie.
Maar ziet ge — het is niet e c h t meer, het is aangewend en herhaald, als elementen, die — horribile dictu! — „in den smaak zijn gevallen". Een jaar geleden, voor de eerste maal kon het epateeren en liep men er in — nu na de waarachtige kunst van Pudowkin ligt het daar, naakt en armelijk in zijn theatrale coulissen-misère. Herinnert ge u den indruk, dien de prachtige trouvaille der „standbeelden" in de eerste Sovjetfilms maakte? Die machtige steengevaarten van grotesk-overdreven menschenvormen — blokken inertie in het soepele, vloeiende leven van de film? Een geniale vondst van ongelooflijke contrastwerking en zeldzame symbolieke kracht, maar die door haar verbluffend effect tot uiterste voorzichtigheid in toepassing noopte. Pudowkin heeft er in zijn „Petersburg" van geprofiteerd — rijkelijk misschien, maar met onmiskenbaar succes. Hij greep het aan, in den stormloop van zijn kunstenaarsbezetenheid, als een machtig wapen, dat hij in de worsteling om het artistieke einddoel met hartstocht en felheid hanteerde. T e r w i l l e v a n d a t e i n d d o e l!
Men ontkomt in „Die von der Strasze leben" niet aan den indruk dat dit vechtwapen een paradesabel is geworden. Er wordt in deze film eveneens zwaar gestandbeeld, zonder dat de innerlijke noodzaak ergens blijkt; het is een minderwaardig coquetteeren met een goede cinegrafische vondst. En tenslotte is volgens dat verwerpelijke principe de geheele film opgebouwd. De beroemde gros-plans der Russen — hun filmische snelheid en lenigheid — hun geraffineerd animisme... het is alles daar — misschien goed, misschien minder goed. Maar zeer zeker niet spontaan, niet innerlijk gemotiveerd, onecht! Ondanks al deze beproefde middelen heeft het werk daarom iets slaps, iets gewilds en bloedeloos, dat zich beter gevoelen dan ontleden laat — het is, met excuses voor het beeld, de vermaarde Russische ziel in carton. De grootste troef in het spel, is de kop van Fedor Nikitin als de idioot. En zonder twijfel — hij is prachtig photogénique. Zijn type is misschien de meest gave evocatie van den „sympathieken stakkerd", den kerel, dien men in zijn armen zou willen sluiten en een kwartje geven — of een gulden. En het is volkomen begrijpelijk, dat een gevoelig man, als de heer Henri Borel, zich het hart in den boezem voelde smelten van verteedering bij het aanschouwen van deze paria.
Maar ziedaar nu het merkwaardige geval: dit zeer mooie en dankbare materiaal is aangewend op een manier, die wrevelig en afkeerig maakt, — het is een rein-kultuur van „Russische menschelijkheid" geworden, met welbehagen en op zijn voordeeligst geëtaleerd, de vinding, de creatie werd cliché — zij getuigt niet meer van künstlerische inspiratie, zij wordt met raffinement toegepast terwille van het effect.
Het is er hier niet om te doen juist deze film te analyseeren. Zij stelt — in het kort — te leur, vooral na een tweede aanschouwing. Dit nu beteekent op zich zelf niets, het is hiervoor reeds gezegd: De Russische productie, zal — als iedere andere — haar beter en minder geslaagde specimina voortbrengen. Wat echter bijzonder alarmeerend is, is het feit, dat de typische u i t e r l i j k e k e n m e r k e n der Russische film in de

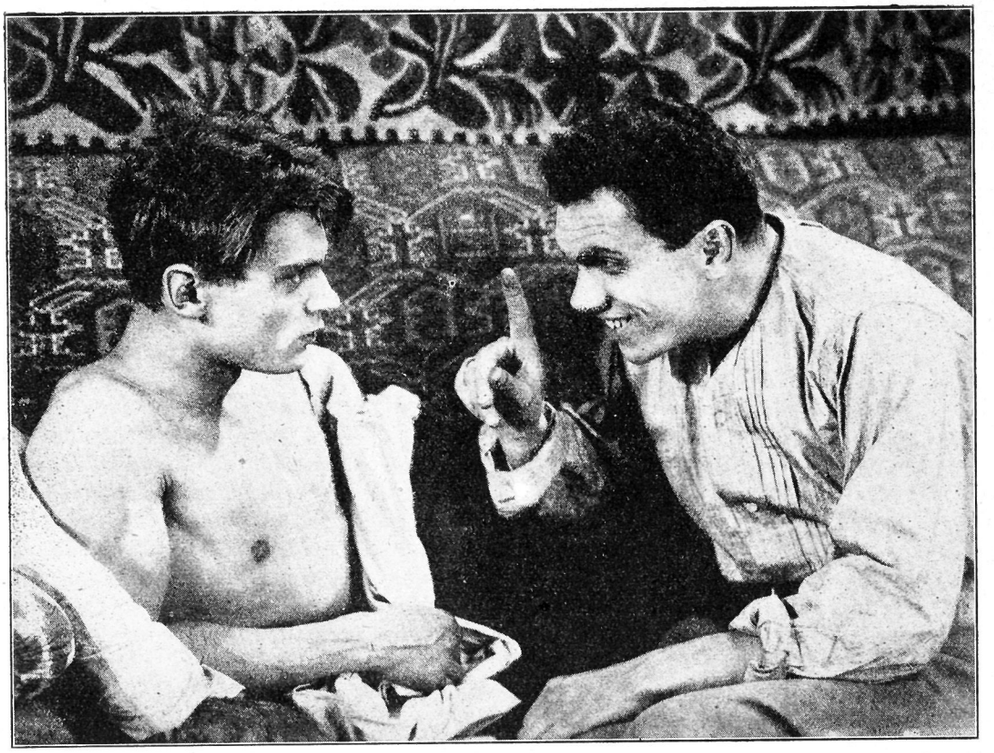
latere werken tot speciale attracties zijn gedegradeerd. Omdat in goede Russische films de rhytmische fermate van een monument — de armelijke en verheven misère van het moederdier — de navrante tragiek van een paupergelaat tot onvergetelijke momenten werden, heeft men omgekeerd gemeend, dat standbeelden, dikke buiken en stoppelbaarden een film maakten.
Dit nu wijst, naast Ozep's Amerikaansche „Gele Paspoort" op een verraad aan de beginselen der Russische productie, dat noodlottiger is, dan de ergste mislukking.
Men keert van „Die von der Strasze leben" terug met een hoofd, zwaar van gedachten — een gemoed, vol van bange voorgevoelens. Zelnik's „Die Weber" was een machtelooze Duitsche caricatuur van „De Moeder", maar daardoor juist een schitterende rechtvaardiging der Moscovitische principes. „Die von der Strasze leben" is een talentvolle imitatie van Pudowkin's artistieke persoonlijkheid en doet aldus het vertrouwen in de Sovkino op zijn grondvesten wankelen. Men vraagt zich af: wat kan deze concessie aan het Amerikaansche commercialisme door Ozep, gevolgd door de concessie aan de Russische mode-van-den-dag in „Die von der Strasze leben" anders beteekenen, dan een volkomen koerswijziging in de filmpolitiek der Sovjets? De politiek, die er tot nog toe op uit was „.... tous les bénéfices du cinema", te reserveeren „pour le développement du cinéma", gelijk Moussinac het uitdrukt. Het is een vraag, die een levenskwestie voor de film in zich sluit.
Nog steeds is het woord aan de Russen.
Het kan het woord der verlossing zijn.
Maar ook het „Dies irae"...!

MENNO TER BRAAK:

ONS TWEEDE PROGRAMMA

Na in het vorig jaar „Nosferatu" heeft de tweede voorstelling van ons tweede seizoen ons een in het algemeen ontevreden publiek gebracht. En al stelt niettemin een onzer dagblad-recensenten „Visages d'Enfants" boven de „Coquille", wij zijn er ons van bewust, ditmaal een belangrijk deel onzer leden te hebben mishaagd, en wenschen dit besef allerminst te verdoezelen. Daarvoor is de Liga niet opgericht...
In de eerste plaats is thans, door een samenloop van omstandigheden, toevallig eens aan het licht gekomen, hoe talrijk de moeilijkheden zijn, die de mandatarissen van onze vereeniging voortdurend hebben te verwerken. Voortdurend: want de gezapige en der Liga onwaardige documentaire film, waarvan wij de omineuze naam maar zullen opbergen in den schrijn der vergetelheid, is slechts een enkel staaltje van de korte termijnen, waarbij de Liga, helaas, vaak moet leven! Het spreekt vanzelf: wij hopen U in het vervolg de bezigheid van het filmkeuren, waarmee wij vele avonden verslijten, in het theater te besparen; en dèze tegenvaller was een buitengewoon feit, zelfs voor ons. Maar de Amsterdamsche Ligaleden, die er dan toch eens tegen wil en dank aan moesten gelooven, zullen ons wellicht in één opzicht dankbaar willen zijn. Zij hebben één blik geworpen in het onverkwikkelijke vuilnisvat, waaruit wij de zeldzame kostbaarheden moeten opdiepen; éénmaal hebben zij met ons gedaan, wat wij voor ieder programma moeten doen: zien, zien, zien, en nog eens zien, vooral op niemands oordeel vertrouwen, en schiften. Eénmaal is naar buiten gebleken, dat de films niet voor ons klaar liggen en dat geen welwillende sinterklazen ons trommels celluloïd voorzetten. Dit visioen moge òns bij de documentaire film „... land" eenigermate tot verontschuldiging dienen, meer nog, hopen wij, illustreert het even onze vaak weinig dankbare taak... voor anderen.

De fragmenten van „La Folie des Vaillants" waren niet bij machte de onwaardige inleiding te doen vergeten. Germaine Dulac geeft hier nogmaals het bewijs, dat zij haar theorieën ook in de praktijk gestand tracht te doen. Nieuwe revelaties bracht dit werk intusschen niet; wij werden dikwijls aan „Invitation" herinnerd.
Maar voor den hoofdschotel van den middag, Feyder's „Visages d'Enfants", zijn eenige commentaren achteraf niet overbodig. Voor alles is ons uit de vertooning van deze film ten duidelijkste gebleken, dat zij, die onze enquête van het vorig jaar beantwoordden met een beslisten eisch om integrale vertooning, in het ongelijk worden gesteld. Toen wij „Die Perücke" en „Raskolnikov" gaven, meenden wij gerechtigd te zijn, zelf de filmisch waardevolle gedeelten naar voren te brengen en de rest in een natuurlijk graf achter te laten. Het resultaat was, dat men er ons van „verdacht", ook andere waardevolle gedeelten te hebben gesupprimeerd en om volledige opvoering vroeg. Thans, door de complete vertooning van „Visages d'Enfants", lieten wij de beoordeeling geheel aan den toeschouwer over. Met dit gevolg, dat men zich ergerde aan slappe en pathetische stukken, dat men zich tenslotte verveelde en ons, misschien, opnieuw „verdacht"... Integrale vertooning mag in uitzonderingsgevallen aanvaardbaar zijn, wanneer het oude, belangrijke films betreft, in het algemeen is zij, dit komt wel aan het licht, af te keuren. Niet, omdat men het gemiddelde Liga-lid als ervaren filmziener zou moeten onderschatten; maar alleen, omdat het ondoenlijk



is, het aesthetisch belangrijke te genieten in een omgeving van zuiver antiquarisch gehalte. Hoe objectief men ook moge zijn: geen publiek is bestand tegen een dusdanig critische rol.

Waar schrijver dezes „Visages d'Enfants" in het programma besprak, daar ligt het voor de hand, dat het hem aan het hart gaat, dat zijn protégé zulk een koele ontvangst ten deel viel. Het is mijn vaste overtuiging, dat de zeer belangrijke film-qualiteiten van Feyder's werk sterker en zuiverder zou hebben gesproken, wanneer de schaar van Ivens had ingegrepen. Nu was men gedwongen zich in een scenario te verdiepen, dat geen aandacht verdient; nu hinderde het sentimenteele portret en stoorde de „sensationeele" redding der kinderen. Het ware billijk geweest, deze dingen te verzwijgen. Feyder behoeft niet door ons verzacht te worden; maar hij is het waard, door ons te worden bewaard voor een te ongunstig oordeel, waarvoor niet hij verantwoordelijk is. Germaine Dulac heeft het in haar conférence nog eens met nadruk gezegd: de cineast is in negen en negentig van de honderd gevallen afhankelijk van commercieele factoren, wier belemmeringen hij zoo goed mogelijk moet omzeilen; buiten zijn schuld.

Ten onrechte noemt men de „Visages" sentimenteel. Sentimenteel is hier en daar het verhaal: maar zonder eenig effectbejag staan daar Feyder's kinderen, hoekig en zwaar is zijn begrafenisscène uit de eerste acte. Dat men de kinder-acte-bij-uitnemendheid, de vierde, aanvoelde, bleek trouwens uit een spontaan applaus. Met al zijn fouten blijft Feyder een volkomen eerlijk en waardeerbaar belijder van het naturalisme. Het problematische van de „Visages" begint dus... bij het problematische van het naturalisme.

Zoo had men de zaak moeten stellen, heeft men haar misschien ook wel gesteld, voorzoover men zich aan den invloed van het overbodige bijwerk kon onttrekken. Wij willen dit naturalisme niet. Wij voelen het als een houding, die de wegen tè eenvoudig ziet en die zich gemakkelijk besmetten laat met litteraire fraaiigheid. Maar dit ontslaat ons niet van de verplichting het te leeren kennen en, vooral, het te scheiden van het bioscoopproduct, dat òneerlijk is en ònwaardeerbaar.

Daarom zal ik mij persoonlijk allerminst beklagen over „Visages d'Enfants", zooals ik mij over „Nosferatu" beklaagd heb. Hoe weinig het film-naturalisme mij ook in het algemeen raakt, de kinderen van Feyder in hun beste momenten hebben mij doen beseffen, dat elke grens en ieder isme tenslotte wijkt voor een uitzonderlijke oprechtheid.

Al ben ik géenszins van meening, dat de Liga in deze richting haar kracht dient te zoeken!

MEENINGEN OVER DE SPREKENDE FILM

Allerwege brengt thans de sprekende film de wereld in beroering. Reeds vermeldden wij de meening van L. Moholy-Nagy, neergelegd in I 10, No. 15. Van Walter Ruttmann ontvangen wij thans een principiëel Pro, van eenige Russische regisseurs — dit artikel door bemiddeling van het Genootschap „Nederland-Nieuw-Rusland", dat het stuk ook voor ons vertaalde — een verdediging van de geluid-film als montage-methode. Red.

WALTER RUTTMANN:

PRINZIPIELLES ZUM TONFILM

Tonfilm ist Tagesgespräch. Tonfilm erhitzt die Gemüter, regt zu Diskussionen an und hat sehr vorzeitig ablehnende und begeisternde Stimmen über sich ergehen lassen müssen. Tatsache ist dass rein praktisch gesehen sich wenig sagen lässt, rein künstlerisch grosse Möglichkeiten vorhanden sind.

Schreier hat es in allen Lagern und allen Zeiten gegeben. Als vor rund 10 Jahren nach einer 20jährigen Embryozeit der Kinematographie ernsthafte Männer sich damit beschäftigten, ernsthafte Filme zu produzieren, wollte das kein Mensch wahrhaben und glauben. Kaltblütig wurden Leitsätze aufgestellt, die es ablehnten, rein mechanischen Vorgang als Kunst zu bezeichnen. Das Heute hat bewiesen, dass eine Industrie trotz „des rein mechanischen Vorganges" Kunstleistungen hervorbringen kann. Selbst in unseren Tagen gibt es Menschen, die allen Ernstes behaupten, Film könne keine Kunst sein. Dem zu erwidern, erübrigt sich. Beweise hat der internationale Film erbracht — der Anfang ist auf jeden Fall getan, die feststehende Linie fehlt noch. Die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts hat allerdings auf den Gebieten der Literatur, der Malerei, der Musik auch keine Linie gezeigt. Mit derselben Berechtigung könnte man billigerweise in diesem Falle seine vagen Behauptungen aufstellen.

Der Weg vom Kintopp zur Bildkunst ist in kürzester Zeit zurückgelegt. Der Tonfilm steht vor seiner Entwicklung — eine einfache Reproduktion des gesprochenen Wortes, von den Gesetzen des stummen Filmes ausgehend, wäre unkünstlerisch und nicht entwicklungsfähig.

Das wollen wir genau so wenig wie ich bei der Bildsymphonie der Weltstadt, bei dem Berlin-Film, „mechanisch photographiert" hätte. In diesem Film habe ich nur das Bild sprechen lassen, das absolute Bild, abstrakt aus dem Filmischen heraus gesehen und entwickelt. Ich habe bildliche Motive rhytmisch so abgestimmt, dass sie ohne Handlung handelten und sich die Gegensätze von selbst ergaben.

Mein Bemühen ging dahin, eine in sich abgeschlossene Kunstform zu erhalten.

Da wir das Grundsätzliche des stummen Filmes als gelöst betrachten können, wäre die Annahme falsch dass nun in Verbindung mit akustischen Vorgängen die Geburt de Tonfilmes erklärt ist. Dieser Synchronismus von Ton und Bild wäre unhaltbar, und könnte das Gegenteil des Gewollten erreichen: keine Steigerung der Illusion, sondern Schwächung des Eindruckes. Für den Tonfilm existieren weder die Gesetze des stummen Filmes noch die Gesetze der Sprechbühne. Der Tonfilm hat eigene technische und künstlerische Bedingungen, die in ihren Möglichkeiten zum grossen Teil ungeahnt sind. Ich bin augenblicklich mit der Herstellung meines ersten Tonfilmes für die Tri-Ergon beschäftigt. Der Fall dieses tönenden Filmes ist doppelt interessant, da die beiden modernsten technischen Errungenschaften rein äusserlich ineinander übergreifen und zu einem Vergleich reizen.

Mein Film umfasst den deutschen Rundfunk und spielt auf allen Sendestationen, um von dort aus durch die schönsten Gegenden des deutschen Reiches akustisch und bildlich zu führen. Der bildlose Rundfunk und der tonlose Film sind zwei Gegensätze, die gegeneinander ausgespielt im anderen Sinne dem Begriff des Tonfilmes näherkommen.

Die Möglichkeit der Fruchtbarmachung der Illusion und Phantasie liegt in der konträren Ausspielung von Ton und Bild.

Die eigenen Wege des Tonfilmes liegen gewissermassen in der filmischen Auffassung rein akustischer Vorgänge... Ursache sieht man, Wirkung hört man — ein Beispiel aus meinem Rundfunkfilm: Potsdamer Platz — Mittagzeit — Riesenverkehr, den man bildlich erfasst und sieht. Nun hört man das Stimmengewirr, das johlende, kreischende und schreiende, brüllende — das plötzlich nun wieder optisch auf einen... Löwen überblendet. Hier ist bereits die tonliche Ueberblendung geschaffen. Andere interessante tonfilmische Beobachtungen wird man bei einem Boxkampf anstellen können: Man sieht den Kampf, hört die Schläge — merkt dann plötzlich, wie die Temperamentsausbrüche des Publikums auf den rein bildlichen Boxvorgang weiterleiten.

Zusammenfassend sei gesagt: das Tonfilmproblem kann nie eine Steigerung oder Schwächung des stummen Filmes in sich schliessen, auch nie das Problem des stummen Filmes selbst lösen oder ihn ablösen.

Der Tonfilm weist eine neue Richtung und wird den Beweis erbringen.

EISENSTEIN, PUDOWKIN, ALEXANDROW:

ONZE MEENING OVER DE FILM MET GELUID

De oude droom van film met geluid gaat eindelijk in vervulling. De Amerikanen hebben door de uitvinding van de techniek van de film met geluid deze op den eersten trap van een snelle en reëele verwerkelijking gebracht. In dezelfde richting is ook Duitschland intensief werkzaam. De geheele wereld spreekt tegenwoordig van den „stomme", die de beschikking over de taal verkregen heeft.

Wij, die in de Sovjetrepublieken werken, zijn er ons van bewust, dat onze technische mogelijkheden een practische verwerkelijking van de film met geluid niet zoo spoedig zullen toelaten. Tevens houden wij het echter voor noodzakelijk, een reeks principieele voorwaarden van theoretischen aard vast te stellen, temeer, waar men, op te maken uit de berichten, die ons bereikten, op weg is, de nieuwe perfectioneering van het cinematographisch apparaat in de verkeerde richting te exploiteeren. Intusschen kan een onjuiste voorstelling van de mogelijkheden der nieuwe technische uitvinding niet slechts de ontwikkeling en volmaking van dat apparaat vertragen, maar ook alle door de tijdgenooten bereikte resultaten den filmvorm betreffende blootstellen aan volledige vernietiging.

De met „lichtbeelden" opereerende film van onzen tijd brengt een enorm effect op de menschen teweeg en neemt met recht één der eerste plaatsen onder de kunsten in. Het is bekend, dat het voornaamste middel (ook het eenige), dat de film een dergelijk geweldig effect doet bereiken, de montage is. De stelling, dat de montage het voornaamste effect van het filmspel bepaalt, is een niet meer bestreden axioma geworden, waarop de wereldcultuur van de film berust. Het succes van de sovjetfilm op het wereldtooneel van de film is in hoogen mate van die montagemethode afhankelijk, die door de russische regisseurs uitgevonden en ingevoerd is. Daarom zijn voor de verdere ontwikkeling van de film slechts die momenten van belang, die bijdragen tot de versterking en vergrooting van het procédé der montage en haar effect. Wanneer men iedere nieuwe uitvinding vanuit dit gezichtspunt beziet, kan men gemakkelijk inzien, dat de beteekenis van de kleurenfilm en van de stereoscopische film vergeleken bij de beteekenis van het geluid gering is.

Het geluid bij de film is een „tweesnijdende" uitvinding en zijn toepassing zal waarschijnlijk die richting kiezen, waar de geringste tegenstand te verwachten is, n.l. de richting van de bevreding der nieuwsgierigheid.

In de eerste plaats zal men beginnen met de commercieele uitbuiting der gangbaarste waren, n.l. van de sprekende film; van een dergelijke film dus, waarin de noteering van het geluid een naturalistisch karakter draagt, terwijl zij met de beweging op het beeldvlak nauwkeurig samenvalt en een zekere „illusie" van sprekende menschen, geluidgevende objecten etc. teweeg brengt. De eerste sensatieperiode zal de ontwikkeling van de nieuwe kunst geen afbreuk doen, maar bedenkelijker is de tweede periode, die gelijktijdig met het verwelken van de ongereptheid en de zuiverheid der eerste waarnemingen van de nieuwe scheppende mogelijkheid zal beginnen en in plaats daarvan een aera zal inluiden, waarin die mogelijkheid wordt uitgebuit voor „hoogvliegende" drama's en andere gefotografeerde tooneelvoorstellingen. Het aldus toegepaste geluid zal de montagecultuur vernietigen, want iedere verbinding van het geluid aan montage-onderdeelen zal den duur hunner verschijning en hun zelfstandige beteekenis verhoogen, hetgeen ongetwijfeld de montage, die vóór alles niet met onderdeelen, maar met het contrast van onderdeelen opereert, zal benadeelen.

Slechts een toepassing van het geluid volgens de principes van het contrapunt in zijn verhouding tot de zichtbare montage-onderdeelen kan nieuwe mogelijkheden voor de ontwikkeling en volmaking der montage openen. De eerste experimenteele proeven met het geluid moeten georiënteerd zijn naar het niet-samenvallen van geluid en beeld. En alleen een dergelijke „stormloop" zal het vereischte gevoel doen ontstaan, dat te zijner tijd tot de creatie van een nieuw orchestraal contrapunt van licht- en geluidelement zal leiden.

De nieuwe technische uitvinding vormt geen toevallig moment in de geschiedenis van de film, maar beteekent een uitweg voor de cultureele en economische avantgarde uit een reeks van doodloopende paden, waar tot op den huidigen dag geen uitkomst mogelijk scheen. Als het eerste doodloopende pad kunnen wij den titel, benevens alle onbeholpen pogingen, deze in de montage-compositie als onderdeel der montage in te lasschen, beschouwen (de verdeeling van den titel, de vergrooting en verkleining van de grootte van het schrift etc.). Het tweede „slop" vormen de verklarende gedeelten (b.v. overzichtskaarten), die de composities der montage belasten en het tempo vertragen.

Van dag tot dag worden de thema's gecompliceerder, evenals de eischen ten opzichte van de

stof; de pogingen, om deze uitsluitend met behulp van het visueele montageprocédé op te lossen, leiden òf tot onoplosbare problemen, òf lokken den regisseur naar het gebied van zonderlinge montageconstructies, die in ons de vrees voor zinneloosheid en reactionaire decadentie doen ontstaan. Indien het geluid echter als een nieuw (zich op zelfstandige wijze met het visueele beeld vereenigend) montage-element behandeld wordt, zal het zonder eenigen twijfel nieuwe middelen van groote expressiviteit opleveren ter oplossing van de gecompliceerdste problemen, die ons, door de onmogelijkheid ze te beheerschen met de onvolmaakte methoden van de uitsluitend op het „lichtbeeld" aangewezen film, bezwaard hebben. De op het contrapunt berustende constructiemethode van een geluidfilm zal niet alleen de internationale film niet schaden, maar integendeel zijn beteekenis tot een onbecijferbare cultureele hoogte opvoeren. Bij een dergelijke constructiemethode zal de film met geluid niet aangewezen zijn op de nationale markt van het binnenland, zooals dit met het tooneelstuk het geval is en met het „verfilmde" stuk het geval zijn zàl, maar hij zal het mogelijk maken, de in de film verweven idee met behoud van haar internationale rentabiliteit nog in razender tempo dan tot heden over den aardbol te laten snellen.

M. VALKHOFF:

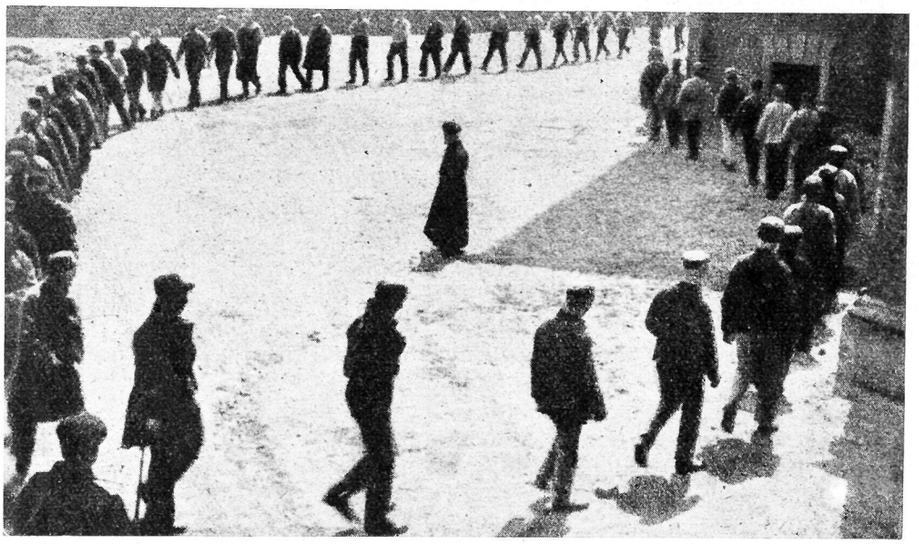
LES AMIS DE SPARTACUS

Evenals in Duitschland het „Volksverband für Filmkunst" richtte men in Frankrijk verleden jaar de vereeniging „Spartacus" op, die, hoewel haar Statuten neutraal zijn, bijna geheel in handen der kommunisten is. Onder inspiratie van Moussinac, verricht deze „arbeiders-filmliga" uitstekend werk, door de Russiese films waarvan eigenlik alleen Ivan le Terrible — ofschoon deerlik gehavend — door de censuur kwam, aan het grote publiek te doen genieten. Men mag deze russofilie misschien eenzijdig vinden, de Franse avant-garde der verschillende Parijse Studio's is het niet minder, zodat tans in Parijs „Spartacus" en „Studio 28" elkaar aanvullen.
Enige maanden geleden was ik aangenaam verrast in een vreedzaam dorpje van de zuidelike banlieue de Moskou-film te zien, onze leden welbekend, en besloot toen „Spartacus" ook buiten Frankrijks grenzen te doen kennen. Sindsdien is weer veel belangrijks gebeurd, zodat ik beter doe hier de voornaamste passages uit de brief van een Française, lid van „Spartacus", te reproduceren, handelend over de laatste avonturen van onze zuster-organisatie:

„On a commencé à penser à la production de films soviétiques, interdits par la censure, après le succès obtenu par le Cuirassé Potemkine, donné deux fois à portes fermées sous les auspices de l'ambassade russe — Racowsky régnant — et où tout le monde s'est précipité, si bien qu'il était bien porté et très juste d'y avoir été vu. Ses organisateurs ont acheté une salle à Grenelle (Cinéma de Grenelle) et l'on a constitué une société privée; pour en faire partie, il faut être présenté et acheter un carnet qui vous coûte cinq francs sur lequel on appose un timbre qui coûte également cinq francs pour chaque représentation à laquelle on assiste. Mais bientôt, après les premiers films représentés, le Potemkine, la Mère, Octobre, etc., etc., films qui comme exécution sont remarquables, et qui surtout vous débarbouillent les yeux de ces horribles productions américaines avec leurs stars et leurs embrassades sur les lèvres, les adhérents devinrent si nombreux qu'il fallut faire des séries, la salle de Grenelle, qui est très grande, ne suffisant par pour les nombreux adhérents dont beaucoup arrivaient en riches équipages. Alors „Spartacus" assuma, et loua périodiquement les salles dans les divers quartiers de Paris, puis en banlieue, et les uns après les autres tous les films y étaient passés. C'était trop pour le consortium américain que notre ministre de l'Instruction Publique protège de son ombre épaisse et joviale: chaque billet de cent sous apporté aux films de „Spartacus" était pris dans la caisse du Consortium et c'est pourquoi on a pris le premier prétexte pour en arriver à une interdiction qui est contraire à la loi. Aussi les protestations ont été nombreuses et ce brave Herriot a rapporté en partie le décret: „Spartacus" va recommencer ses séances, mais tous les films n'y seront pas permis. C'est comme vous le voyez une côte mal taillée qui ne contente personne et donnera lieu à d'innombrables contestations."

Volgen verder nog hier enkele artikelen uit de Statuten, waarvan Art. 2 interessant is door zijn „point de vue éducatif et social", dat toont dat de vereniging uitgaat boven het zuiver esthetiese „l'art pour l'art"-standpunt van onze „Nederlandsche Filmliga":

Art. 2. L'association a pour objet l'étude documentaire de films français et étrangers, afin d'en dégager les enseignements nécessaires tant du point de vue technique et artistique que du point de vue éducatif et social.
Art. 3. Pour poursuivre ces buts la société organisera, au moins une fois par mois des séances privées pour ses sociétaires, où seront projetés



DE GEVANGENIS UIT: DE MOEDER

les films français et étrangers correspondant aux fins indiquées ci-dessus.
Art. 4. Pour être membre de la société il suffit d'en faire la demande au Conseil d'administration qui accepte ou rejette. Chaque adhérent est tenu d'acquitter une cotisation mensuelle de cinq francs. Tout sociétaire peut démissionner en prévenant le Conseil d'administration mais il devra acquitter ses cotisations échues.
Art. 5. L'association est administré par un conseil d'administration de onze membres, élus par l'assemblée générale. Le conseil d'administration désigne ses président, secrétaire, trésorier et adjoints, etc.

BOEKAANKONDIGINGEN

W. Pudowkin, FILMREGIE UND FILMMANUSKRIPT
(Berlin 1928 - Lichtbildbühne)

In einem Buche „Filmregie und Filmmanuskript" (erschienen im Verlag der „Lichtbildbühne" in Berlin) versucht der russische Regisseur W. Pudowkin theoretisch darzustellen, was er in seinen Filmen „Mutter" und „Ende von St. Petersburg" praktisch erprobt hat: das Zustandekommen einer mitreissenden Filmwirkung als Ergebnis der sorgfältigen Film-„Montage". Unter „Montage" versteht man das Zusammensetzen der einzelnen Filmteilchen. Diese Kunst des richtigen Zusammenstellens ist schwerer als die des richtigen Photographierens. Ein Vorgang kann im Film besonders „naturgetreu" wirken, wenn er gar nicht „natürlich" aufgenommen wurde. Pudowkin erläutert das an einem Beispiel. Er wollte das Einschlagen einer Granate recht „natürlich" zeigen. Zu diesem Zwecke machte er an ganz verschiedenen Orten zu verschiedenen Zeiten, verschiedene Aufnahmen, die in seiner Aneinanderreihung einen wirkungsvolleren und „echteren" Eindruck des Granateneinschlages erweckten, als die „natürliche" Aufnahme des Ereignisses jemals erwecken konnte. Die Wirklichkeit selber gibt dem Filmregisseur nur die kleinen Ausschnitte an die Hand, aus denen er dann mit seinem künstlerischen, mit seinem rhythmischen Empfinden die Wirklichkeit des Filmbildes gestaltet; diese „Wirklichkeit" hat mit jener also verhältnismässig wenig zu schaffen. Das Buch Pudowkins weist auf eine Unzahl sehr interessanter technischer Finessen hin, die dem Filmbeschauer sonst nur selten auffallen. Seine Gegenüberstellung von Film und Bühne ist klug, wenn sie auch nicht mehr als neu gelten kann. Die Bemerkungen über Schauspieler, Manuskript und Arbeit des Operateurs, die zahlreichen filmpsychologischen Analysen von Beispielen zeigen einen Filmkünstler, der über seine Materie steht und sie souverän beherrscht. Dem Buche sind einige Ausschnitte aus Filmdrehbüchern und eine eingehende Untersuchung von S. Timoschenko über das Problem Filmkunst und Filmschnitt beigefügt.

FRITZ ROSENFELD

TIJDSCHRIFT MUNKA
(I, 1. Boedapest 1928)

Wij ontvangen de eerste nummers van het te Boedapest verschijnende tijdschrift „Munka" (Het Werk), müvészeti és társadalmi beszámolo, dat een geregelde kroniek aan de avantgardefilm wijdt.

CRITIEK

N. B. BIJDRAGEN ONDER DEZE RUBRIEK BEVATTEN PERSOONLIJKE OORDEELEN, BUITEN VERANTWOORDELIJKHEID DER LIGA ALS ZOODANIG. ZIJ WORDEN DAN OOK STEEDS MET VOLLEN NAAM EN TOENAAM ONDERTEEKEND. — RED.

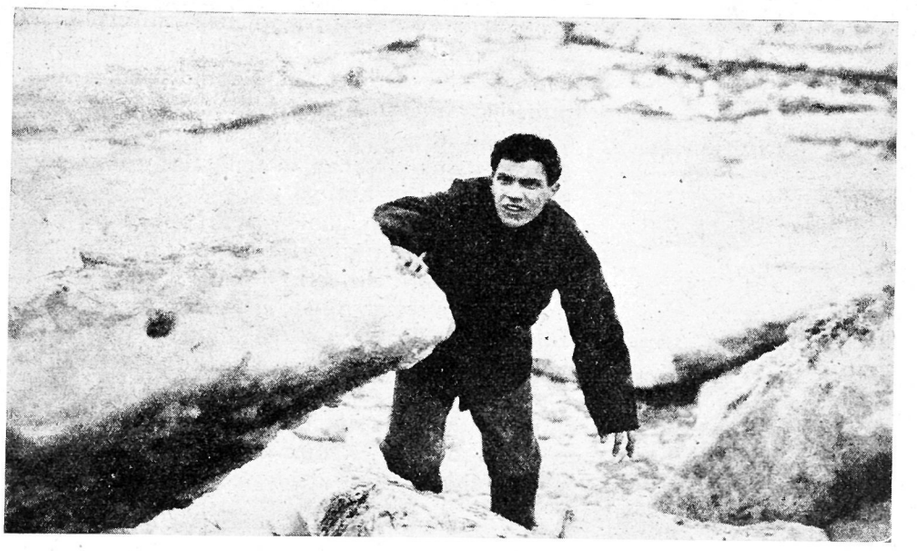
W. PUDOWKIN: DE MOEDER
APOLLO-THEATER, DEN HAAG

Het gebeurt, welbeschouwd, nog maar uiterst zelden, dat wij een filmkunstenaar van de avantgarde als volledige persoonlijkheid te beschouwen krijgen, niet alleen in zijn eigenaardigheden als cineast, maar in zijn verhouding tot het leven — door de film gezien. Claude Autant-Lara maakte een van de meest filmische films, die wij kennen, maar wij moeten vermoeden, dat achter den belangrijken cineast een òf beperkte,

òf terwille van de filmische scherpte met opzet ingeperkte, „ingekrompen" persoonlijkheid stond. Art pour art... „Art pour art" als afkeuring zou voor een toch zoo uiterst individueele film als Germaine Dulac's Clergyman volkomen misplaatst zijn, want hier maakt een persoonlijkheid zich, zonder restrictie wat de intensiteit betreft, kenbaar, binnen de grenzen van een cinegraphische compositie. En juist op dezelfde manier als overal zoeken wij tenslotte in de monumentale russische films de verhouding tusschen persoonlijkheid en werk. Eisenstein laat ons daaraan niet toe komen, en wij missen iets bij Eisenstein. Hij weet wat hij van den toeschouwer wil en hij verkrijgt het, met het meesleependste meesterschap, maar ten koste van iets, dat aan dat meesterschap achtergrond zou geven. De cineast Pudowkin is zich echter bewust van zijn verantwoordelijkheid naar twee kanten: naar den kant van het leven, terwijl hij werkt met de eenvoudigste sentimenten en met de ideëen, die aan deze sentimenten hun beste kracht ontleenen; en naar den kant van de cinegraphie, waarin hij een meester is, en die hem niet op een inkorten van zijn persoonlijkheid komt te staan.

Want dat hij als persoonlijk cineast en niet als „eenzijdige" van een bepaalde visie een cinegraphische overwinning als De Moeder behaalt — men realiseert het zich, wanneer men bedenkt, hoe in een anderen vorm of in andere handen deze „inhoud" van milieuschildering en contrasten zou aandoen; op het tooneel bijvoorbeeld. Daarmee mag de waarde van dezen inhoud niet terzijde gesteld worden; deze inhoud heeft in het geval van De Moeder wel degelijk belang, omdat hij, naar nu bleek, zoo gezien, zoo gevoeld, zoo gefilmd kon worden. De Laatste Dagen van Sint Petersburg heeft iets meer filmische rhetoriek dan De Moeder; De Moeder spreekt niet regelrecht voor een overtuiging, maar voor de eenvoudigste menschelijke begrippen, rechtvaardigheid, toewijding, jeugd, trouw. Voor Pudowkin valt deze menschelijkheid dan met een overtuiging samen. En de tragiek van De Moeder: de wanhopige blinde wreedheid van een volkomen toewijding, die het ergste onrecht ontketent, het aangeven van den zoon op de belofte, dat hem dan niets gebeuren zal; en het eindelijke daadwerkelijke vertrouwen tusschen de moeder en den zoon terwille van iets „grooters", dat voor beiden hoop en toekomst beteekent, die stralende medeplichtige glimlach door de tralies, die dan breekt in een harde, brutale werkelijkheid.

Men ziet deze Moeder van Baranowskaja groeien, de film door, van een verloren, geduldige lijdzaamheid naar een moed, die eindelijk bewust



UIT: DE MOEDER DE VLUCHT

en tot alle opoffering in staat is, en dan eindigen in een even verloren grootschheid, een sterven met het vaandel, opgenomen zonder uitdagendheid, en verder gedragen omdat er iets van zuiver gevoel uit deze verpletterende overwinning van georganiseerde gevoelloosheid gered moest worden.

Het verbazingwekkende is, dat deze film niet naturalistisch is te noemen; wij kunnen de goede film gelukkig nog per individu, en niet per -isme karakteriseeren. Pudowkin heeft de moed van den eenvoud, en in de zekerheid, waarmee hij deze eenvoud laat spreken, onmiddellijk een epische kracht. Hij durft de eenvoudigste elementen aan, omdat het altijd het beeldend geheel, en daaroverheen weer de voortbeweging en opstapeling der beelden is, en nooit een enkelvoudig motief, waarop de expressie berust. Men kan geen moment missen of men zou uit de maat raken met deze film; en wat zouden de koppen der reactionnaire arbeiders in de kroeg beteekenen, wanneer zij uitsluitend maar, in duitschen trant, karakteristieken brachten; hoe zouden de landschapsopnamen te aanvaarden zijn, wanneer het enkel maar ingevoegde motieven waren?

In Eisenstein's Streik aanvaardde men inderdaad de idyllische contrasten met natuurschoonheid niet, maar in Pudowkin's film is het aanbreken van den morgen de inzet van een beweging, die van onstuimigheid naar onrust en wilde botsing — de verbrijzeling van het kruiende ijs, menschen en groepen mee zal sleuren. Zoo diept het lekkende fonteintje de emotie uit, en zoo trekt de radeloosheid van dat eerste verwarde

en hulpelooze gevecht samen in een beeld, een hoofd, wanhopig in de handen gegrepen, dat in een seconde voorbijschiet. Het materiaal is onuitputtelijk, want uit de meest pretentielooze elementen is dit alles opgebouwd, en in de compositie grijpen dan menschelijke en filmische ontroering prachtig in elkaar.
De glorie der machinale constructies staat in het fragment, dat de fabriek oproept, en dat in zijn beknopte kortheid en strakheid zuiverder en noodzakelijker is dan alle overweldigende machine-suggesties die wij uit de filmkunst der laatste jaren kennen, als een gelijkwaardige factor in het geheel, naast de beweging der wolken en de emoties der menschen; deze onfeilbare mechanische grootheid, waarom misschien de bitterste strijd der russische ideologieën gestreden wordt.

EL. G. DE ROOS



DE „FILM SONORE" TE PARIJS

In de „Cameo" op den Boulevard des Italiens ondergaat de menigte het nieuwe technische wonder, de „klinkende film" — en zij doet, wat alle menigten uit alle tijden tegenover het Wonder, technisch of niet, gedaan hebben: zij begint, na de verrassing der eerste tien minuten, te gapen en neemt het geval verder voor kennisgeving aan. Zoo stond zij tegenover het onbekende genie, dat voor het eerst vuur uit een steen wist te slaan — zoo stond zij tegenover Gutenberg — zoo stond zij tegenover de gebroeders Lumière. Gewoonlijk neemt het wonder een gepaste wraak, door de menigte later onvoorwaardelijk aan zich te onderwerpen.
Intusschen zij geconstateerd, dat de eerste kennismaking met de „film sonore" een ontmoedigenden indruk nalaat. Niet zoozeer, omdat de filmspelers, ondanks de onberispelijke gelijktijdigheid van geluid en beweging, tot een soort schim-achtige buiksprekers gedegradeerd worden — noch, doordat de nivelleerende werking van den loud-speaker alle vocale en instrumentale effecten tot de hopelooze monotonie van den radio terugvoert. Het ontstellende dezer eerste vertooning is wel zeer speciaal hierin gelegen, dat alles, wat de film zich met ontzaglijke moeite als autonome uitingsmogelijkheid heeft veroverd, vernield en eenvoudig afgeschreven wordt. De „zwijgende kunst", die in wording is, wordt met een ruwe trap teruggestooten in de sfeer der rarekiek en het kermisvermaak. De meneer, die op de maat van een radio-rede zijn kaken beweegt — de cellist, die zoo onbegrijpelijk gelijk-op speelt met de grammofoon, welke wij ergens in den kelder vermoeden — ja, zelfs de straatopname met het „natuurgetrouwe'" asfaltspektakel... het zijn altegader attracties, die vooralsnog tusschen den degenslikker en de dame met den baard thuishooren. Het beteekent voor ons, die de film-als-kunst liefhebben, verlies, bij het ruineuze af — zonder een enkel gewin.
Tot zoover kunnen wij de zaak beschouwen als voor ons van geen belang. Maar wat o, goden, als het Wonder zijn wraak neemt...?

L. J. J.

AVANTGARDE-NIEUWS

Onze Parijsche medewerker S. Silka bericht ons, dat hij begonnen is aan een film met Asta Nielsen en Alex Allin (uit „La Coquille") in de hoofdrollen.

Een der hoofdpersonen uit den bloeitijd der Scandinavische film is overleden: de Zweedsche regisseur Maurits Stiller, die o. m. „Erotikon" en „Gösta Berling" maakte.
Men herinnert zich wellicht, dat hij destijds met Greta Garbo naar Hollywood vertrok, waar echter ieder zijn eigen weg zocht. Stiller maakte daar o. m. „Hôtel Stad Lemberg" (de beste Pola Negri-film) en zijn laatste werk „Der König von Soho" (met Jannings).
Het tragische is, dat Greta Garbo, teleurgesteld in Hollywood, juist het plan had opgevat om naar Europa terug te keeren, ten einde daar opnieuw onder Stiller, die reeds eerder Hollywood verlaten had, de goede Zweedsche film tot een tweeden bloei te brengen.

In de armen van het groot-kapitaal:
Cavalcanti heeft voltooid zijn film „Le Capitaine Fracasse" met Pierre Blanchard en Lien Dyers.
René Clair heeft voltooid zijn commercieele film „Les Deux Timides", naar het stuk van Labiche met M. de Feraudy in de hoofdrol.
Jean Renoir begint 1929 aan een enorme historische film „Christoffel Columbus", in de hoofdrol Aldo Nadi, beroemd schermer.
Leve de avantgarde!

NICOLAJ BATALOFF

Met bizonder genoegen plaatsen wij dit keer den door Jordaan geteekenden, lachenden kop van Nicolaj Bataloff op den omslag, hoewel het fijne, fanatieke profiel van Alexander Room daar oorspronkelijk recht op had. Maar nu Bataloff deze week in Amsterdam zoowel als hoofdrolspeler in „De Moeder" als in „Bed en Sofa" te bewonderen valt, plaatsen wij dezen genialen Rus gaarne in het volle licht. In Filmliga II, 4 hopen wij tevens een persoonlijke impressie van A. Defresne op te nemen, die Bataloff in Moskou ontmoette.

H. S.

NEDERLANDSCHE FILMLIGA

OFFICIEELE MEDEDEELINGEN

UITTREKSEL UIT DE STATUTEN:

Art. 1: De Nederlandsche Filmliga, gevestigd te Amsterdam, heeft ten doel de bevordering van de ontwikkeling van de film tot filmkunst eenerzijds en de vorming van een kunstzinnig bioscoop-publiek anderzijds.

Art. 2: De Liga tracht dit doel te bereiken door:
a. het introduceeren hier te lande van werkelijk artistieke films,

b. bevordering van vertooning van interessante filmexperimenten van welken aard ook,

c. het bevorderen van goed begrijpen en waardeeren van filmkunst door uitgifte van doelmatige geschriften of andere propagandamiddelen,

d. het met wettige middelen optreden voor die belangen bij de bevoegde autoriteiten,

e. alle andere wettige middelen, die aan deze doeleinden bevorderlijk kunnen zijn, en zulks hetzij alleen of in samenwerking met andere vereenigingen.

VOORZITTER VAN HET HOOFDBESTUUR:
Mr. Henrik Scholte

SECRETARIS-PENNINGM. VAN HET HOOFDBESTUUR:
(SECRÉTAIRE-TRÉSORIER GÉNÉRAL)
Dr. Menno ter Braak, den Texstraat 31b, AMSTERDAM-Centrum. Postgiro 131747

ALGEMEENE TECHNISCHE LEIDING:
(CONSEIL TECHNIQUE)
Joris Ivens en Ed. Pelster, de Sillestraat 11, DEN HAAG en Kalverstraat 115, AMSTERDAM-C., Tel. 37071

ALGEMEEN BUITENLANDSCH VERTEGENWOORDIGER:
(CORRESPONDANT GÉNÉRAL POUR L'ÉTRANGER)
M. H. K. Franken, 4 Rue Crébillon, PARIS VI

AFDEELINGSSECRETARISSEN:
Amsterdam: (tijd.) Dr. M. ter Braak, den Texstr. 31b (C.)
Rotterdam: Mej. Ida Liefrinck, West Nieuwland 17
's-Gravenhage: Mr. G. E. Mathon, Neuhuyskade 81
Utrecht: G. Rietveld, Prins Hendrikstraat 50
Het Gooi: G. W. O. Riep, Laarderweg 34, Hilversum
Arnhem: L. P. J. Braat, Cordesstraat 6
Leiden: D. P. M. Gratama, Botermarkt 13
Eindhoven (voorl.): Mr. Dr. D. J. Sannes, Pauwlaan 16

BUITENGEWONE AFDEELING:
Delft („Vrije Studie"): H. A. de Haas, Voorstraat 94

MUZIKAAL ADVISEUR:
Lou Lichtveld, Koppeldijk 110, ABKOUDE

JURIDISCH ADVISEUR:
Mr. J. H. Polenaar

FILMLIGA LEIDEN

De hier vertoonde „Coquille et le Clergyman" bleek dermate een succes, dat zij gebisseerd moest worden. Een succes, waarmee wij èn Mme Dulac èn de Leidsche Liga gelukwenschen!

PROPAGANDA BUITEN DE LIGA

Een door de Filmliga Arnhem op 17 Nov. j.l. in De Vereeniging te Nijmegen georganiseerde propaganda-voorstelling heeft niet aan de verwachtingen beantwoord.
Vertoond werden „Invitation" (met de langzamerhand gebruikelijke harmonikabegeleiding) „Zvenigora" en „Fait Divers". Inleider was Mr. Henrik Scholte. De plaatselijke pers was intusschen gunstig, terwijl het ledental der Arnhemsche liga werd versterkt.

ONS TWEEDE PROGRAMMA

Na de zeer koele ontvangst te Amsterdam is het tweede programma gewijzigd door weglating van de documentaire film, terwijl acte II en III van „Visages d' Enfants" gecoupeerd en door een verklarende titel vervangen werden, waardoor dit programma b.v. in Hilversum zeer gunstig ontvangen werd.
De afdeelingen Arnhem en Leiden kregen de beschikking over de films van het vorige jaar.

ONS VIERDE PROGRAMMA

In verband met de Kerstvacantie zal het vierde programma der Liga eerst gegeven worden medio Januari.

Tegen dien tijd wordt ook een algemeene halfjaarlijksche ledenvergadering der Nederlandsche Filmliga geconvoceerd (agenda ter inzage bij de afdeelingssecretarissen).

CORRESPONDENTIE

J. H. G. F. en L. L. — In Filmliga II, 4.

A. P. P. — Overbodig geworden door de bespreking van M. t. B. in dit nummer.

J. A. L. — Hoewel wij Uw artikel in principe gaarne aannemen, laten wij het liggen tot Filmliga II, 4, daar wellicht de opinies over de sprekende film, voorkomende in dit nummer, U aanleiding kunnen geven om Uw artlkel te wijzigen of aan te vullen.

Dr. J. V. — Betreffende Uw aanmerking over onze opmerking bij het artikel van S. Silka (Filmliga II, 2) verwijzen wij U naar een soortgelijke opmerking van de redactie van I. 10, No. 15, onder het artikel van Mr. H. Marsman. Het is het goed recht, zelfs de plicht van een blad, zich in dergelijke gevallen „vrij te teekenen" en niet door het supprimeeren van elk commentaar een richting te suggereeren, die zij in het volgend nummer weer zou moeten verwerpen. De Redactie staat hierin steeds neutraal.

DERDE PROGRAMMA

ALEXANDER ROOM: BED EN SOFA

(AFGESTAAN DOOR DE FIM FILM MIJ, ALLEEN-IMPORTEURS VAN RUSSISCHE FILMS)

Alles in deze zwijgende film spreekt hardop. Een onverbiddelijk oog van den schepper maakt hier reeksen van alledagsleven gevoelig en projecteert ze tegen den overgrooten achterwand van een in zijn onbewegelijkheid beklemmende tragiek. Opgejaagd wordt het spontane gebaar van den natuurlijken mensch zoo goed als het zich veilig in de volte van de kamer verscholen wanende gebruiksvoorwerp.

De nadrukkelijkheid, ja de wreedheid, waarmee hier mensch en ding op militaire wijze genummerd wordt, zich richt en antwoord geeft, créeert kortaf een werkelijkheid van een tweeden, eigen en bewust gevormden rang: een visie die, met de mathematische feilloosheid van het middel film opgebouwd, in zijn eindstaat objectief wordt: leven. Het leven van deze drie menschen in hun één-kamer-woning, het nuttelooze en au fond zielsonbelangrijke van dit schaakspel om een vrouw, die zelf „buitenspel" staat, is een bereikte eenheid, een eigen bestaan, dat vrij en los gekomen is uit een werkschema van duizend kleine, wreede, nadrukkelijke nuancen, — even talrijk als het duizendvoudig en in zijn spontaneïteit zoo nadrukkelijk bewegingsschema van den speler Bataloff, in wien Room zijn dubbel-ik vond.

De geest van deze film is het wreed welbehagen aan het kleine, uitgaande van een ongetwijfeld groot-menschelijken, maar daarom niet gepreoccupeerden geest van den schepper. Een man als Pudowkin zou hier naar het pathos van een ongewoon, perplex opdoemend beeld gegrepen hebben. Room is chirurgischer: hij analyseert, détailleert, hij prest het kleine tot een onduldbare welsprekendheid. Onbewogen, maar bewust, geen dichter maar een kenner, zoo belicht hij de schuld van het gebaar evengoed als die van het stilleven, hij achtervolgt het overspel tot in de waterkaraffen.

Slechts nu en dan veroorlooft hij zich de weelde, steun te zoeken in de constructief filmisch aangewende uitweidingen van treinreizen, machines, theater in aanbouw, vliegtocht. Maar steeds alleen dan, als de spanning in het détail veroorlooft om het werk — een wreed werk! — op een afstand te bezien: steeds als voorbode van een verdubbelde tuchtiging van het dienstbare en geringe onderdeel-in-momentopname.

Steunde Claude Autant Lara op den vondst van het détail, dat voor hem het driehoeksgeval tot bijzaak, tot aanleiding, tot patroon maakte — bij Room heiligt het doel de middelen. Room is het stellig om den z.g. inhoud te doen. Hij stoot dien inhoud op, hij maakt haar film.

In den grond is deze verfijnde handwerker veel eenvoudiger dan Lara. Slechts een barbaarsche liefde voor zijn object kan zooveel grootheid in het onaanzienlijke leggen. Ethicus en kunstenaar zijn hier niet te scheiden: ideologisch zijn zij — als in de beste Russische films — één.

Vandaar dat dit werk hemel en aarde van het burgerlijk verisme verschilt. Deze werkelijkheid is zoozeer gebonden door middel van het oog van den kunstenaar, dat zij er opnieuw vrij door werd. Het wonder eener overbewuste montage, die niets toeliet dan wat onverbiddelijk en noodzakelijk was, laat hier het détail niet détail (als bij Lara), maar het bereikt een volkomen continuen staat van opzettelijk gevormd leven: eigen leven. Men ontlede het schema: de vrouw — het damspel — een grimas van Bataloff — de damschijf — het verwonderde gelaat van den vriend — de damschijf — de vrouw — het gordijn — de reflex van een voorbijschuivende auto. Er is geen dood punt in deze film, als ons oog er opvalt: de theepot praat, het ornament wordt expressief, het eetgerei wordt „photogénique", over de schijnbaar stille gezichten flakkeren de reflexen van het kamerlicht. Dàt ons oog daarop valt, is de meedoogenlooze regie van den maker, die niet alleen zijn objecten regisseert. Ook ons.

Het is juist daarom zoo jammer, dat deze film in haar laatste acte de smet van eenige scène's meedraagt, die haar in hoofdzaak haar omineuzen naam gegeven hebben. In ethisch opzicht is deze blaam volkomen onbegrijpelijk: de tendenz pleit zelfs in dit geval (het meest gemotiveerde geval!) tegen abortus, het constateert hoogstens het bezwaarlijk te ontkennen feit, dat Rusland een staatskliniek voor abortus telt en man en vrouw betreffende een pénibele wetsparagraaf de volle vrijheid laat.

Maar de kunstenaar in Room blijft hier in gebreke: juist dat prachtige dicht-bijeen houden van zijn stukken, dat deze film zoo beklemmend en in haar uiterste bewustheid zoo natuurlijk maakt, verdwijnt hier voor een paar grof-gevoelde contrasten. De valsche noot van het melodrama, het goedkoop effect van het volksstuk teistert hier den juist voltooiden opbouw van een tot dusverre zoo raszuiver kunstwerk. En men vraagt zich met wrevel af: is dit de thans eerst fel geponeerde tendenz van het werk, waartoe al het vorige in zijn voortreffelijkheid maar bijzakelijke voorbereiding was? Ofwel heeft Room hiermee zijn plicht moeten kwijten tegenover een staatsopdracht, waaraan hij zich in het vroegere verloop van de film zoo meesterlijk had ontworsteld? Het laatste zou pleiten voor een zéér groote vrijheid, die men den kunstenaar in Sovjet-Rusland laat; het eerste voor den Sovjet-Rus, in wien een (al dan niet marxistische) ideologie toch sterker was dan de scheppingsdrift.

H. S.

de gemeenschap, uitgevers, utrecht

binnen eenige weken verschijnt bij ons:

cinema militans

door menno ter braak

de bekende essayist, secretaris der nederlandsche filmliga, geeft in dit boek een poging, om (vrijwel voor het eerst in nederland) door te dringen tot den kern van het huidige filmvraagstuk. naast een aantal buitenlandsche publicaties mag men dit nieuwe werk als een welgeslaagde maar tevens zeer zelfstandige verschijning beschouwen. de schrijver geeft in een betrekkelijk beknopt bestek een diepgaande ontleding van de problemen van film en filmaesthetiek, terwijl hij daarna in een serie karakteristieken afzonderlijke films, cineasten en spelers schetst. in het bijzonder vestigt hij de aandacht op het nieuwe criterium, dat een geschoold publiek thans als geldend mag beschouwen: licht, beweging, conflict.
na de algemeene hoofdstukken passeeren b.v. de russische filmkunst, de droomfilms, de fransche avantgarde, de absolutisten en hollywood de revue, allen zonder concessie door den schrijver aan zijn kunst- en levensvisie getoetst. uit den inhoud citeeren wij b.v. de hoofdstukken: „grondslagen der filmaesthetiek", „rhythme en vorm", „russische filmcultuur", waarin de belangrijkste problemen der moderne cinegraphie worden geanalyseerd.

het boek werd uiterst verzorgd uitgegeven, met een pakkenden omslag van ir. s. van ravesteijn, en geillustreerd met ongeveer 40 fraaie illustraties op kunstdrukpapier.
als geschenk is „cinema militans" een boek van voorkomen en standing.

de uitgevers vertrouwen en verwachten, dat de leden van de nederlandsche filmliga kennis zullen willen nemen van dit eerste nederlandsche boek over een stof die hun allen zoo ter harte gaat. zij verwachten inliggende bestelkaart binnen eenige dagen retour, liefst vergezeld van postwissel of postcheque voor het besteede bedrag.

de prijs van het boek bedraagt ingenaaid f 2.90
gebonden in smaakvollen modernen band f 3.90

Cinema militans

door menno ter braak

[illegible] essayist, secretaris der nederlandsche filmliga, geeft in dit boek een [illegible] (voor het eerst in nederland) door te dringen tot den kern van het [illegible] een aantal buitenlandsche publicaties mag men dit nieuwe werk [illegible] zeer zelfstandige verschijning beschouwen. de schrijver geeft in een betrekkelijk [illegible] bestek een diepgaande ontloding van de problemen van film en filmaesthetiek. [illegible] hij daarna in een serie karakteristieken afzonderlijke films, cineasten en spelers schetst. [illegible] bijzonder vestigt hij de aandacht op het nieuwe criterium, dat een geschoold publiek [illegible] geldend mag beschouwen: licht, beweging, conflict.

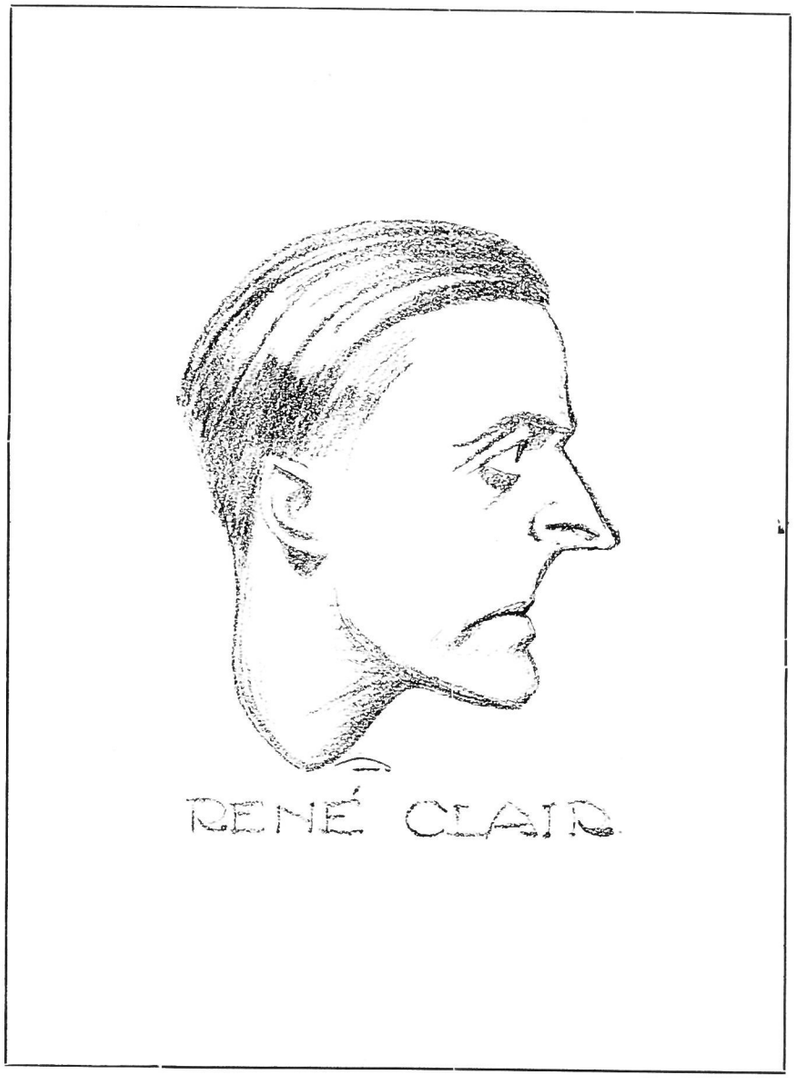
[illegible] algemeene hoofdstukken passeeren b.v. de russische filmkunst, de droomfilms, de [illegible] avantgarde, de absolutisten en hollywood de revue, allen zonder concessie door [illegible] aan zijn kunst- en levensvisie getoetst. uit den inhoud cifferen wij b.v. de [illegible] „grondslagen der filmaesthetiek", „rhythme en vorm", „russische filmcultuur", [illegible] de belangrijkste problemen der moderne cinegraphie worden geanalyseerd.

[illegible] werd uiterst verzorgd uitgegeven, met een pakkenden omslag van ir. s. van ravesteijn, [illegible] met ongeveer 40 fraaie illustraties op kunstdrukpapier. [illegible] is „cinema militans" een boek van voorkomen en standing.

[illegible] vertrouwen en verwachten, dat de leden van de nederlandsche filmliga kennis [illegible] willen nemen van dit eerste nederlandsche boek over een stof die hun allen zoo ter [illegible] zij verwachten inliggende bestelkaart binnen eenige dagen retour, liefst vergezeld [illegible] of postcheque voor het bestede bedrag.

de prijs van het boek bedraagt ingenaaid f 2.90

FILMLIGA



rené clair

wsewolod pudowkin

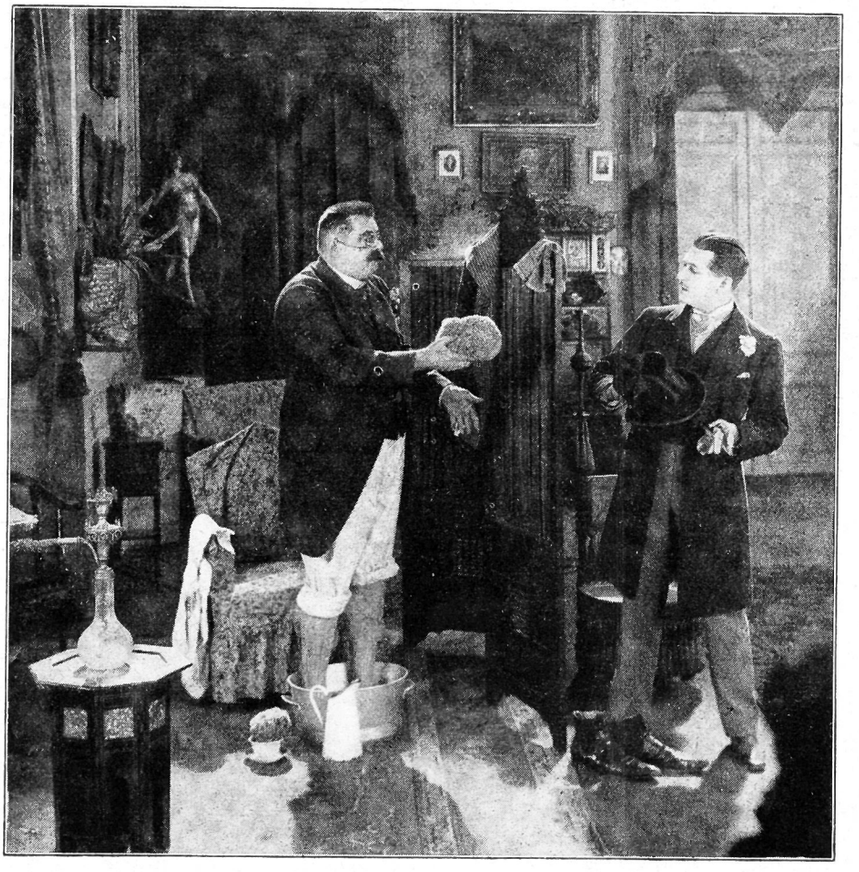
II, 4

VIERDE PROGRAMMA

KEUZE UIT HET WERK VAN RENÉ CLAIR: „TOUR D'EIFFEL", „CHAPEAU DE PAILLE D'ITALIE", ETC.

RENÉ CLAIR EN ZIJN WERK.

René Clair is voor Nederland geen onbekende, al is zijn naam vrijwel beperkt tot het milieu der Liga. Wij vertoonden in het vorige seizoen zijn speelsche werkje „Entr' acte", in de tweede en twaalfde voorstelling. De opmerkelijke groei in waardeering, die daarbij mocht worden geconstateerd, was ons het bewijs, dat wij Clair terecht onder de belangrijkste vertegenwoordigers der fransche filmkunst hadden gerangschikt. Daarom doet het ons des te meer genoegen, dat de cineast aan onze uitnoodiging, om een keuze uit zijn werk voor ons beschikbaar te stellen en deze keuze te Amsterdam persoonlijk te komen inleiden, onmiddellijk gevolg heeft gegeven. Men zal thans in staat zijn een algemeener indruk van zijn figuur te verkrijgen dan tot op heden mogelijk was. Men zal Clair niet gemakkelijk met een ander verwarren. Hij is een zeer uitgesproken individualiteit, doortrokken van esprit, tot in zijn vingertoppen en conversatie een Franschman. Wellicht is nog geen cineast er in geslaagd, zoo geraffineerd te „visualiseeren", wat wij samenvatten onder dit veelzeggend, maar moeilijk te vertalen woord: „esprit". Men vindt die mentaliteit zeer geprononceerd in „Entr'acte", men vindt die reeds in een veel oudere film, „Le Fantôme du Moulin Rouge", die Clair in „commercieele" opdracht maakte, en waarbij hij zijn zakelijke opdrachtgevers zoo voortreffelijk met zijn geest verschalkte, dat men de film nauwelijks een blik waardig keurde: men vindt die, boven alles, in het werk, dat Clair zelf boven alles liefheeft: „Le Chapeau de Paille d'Italie". Wij zijn er in geslaagd de opvoeringsrechten voor de Liga voor de belangrijkste fragmenten te verkrijgen. Over deze film, waarvoor Clair de motieven ontleende aan het



RENÉ CLAIR: LE CHAPEAU DE PAILLE D'ITALIE

gelijknamige stuk van Labiche en Michel, zegt hij: „En réalisant le „Chapeau d' Italie" j'ai voulu rester fidèle à l'esprit de l'oeuvre qui, seul, importe et non à sa forme conçue pour la scène. J'ai tenté d'écrire le scénario de ce film comme il me semble que Labiche et Michel l'auraient écrit s'ils avaient connu le cinéma et s'ils avaient voulu faire de ce sujet charmant un film et non une pièce de théâtre."
De bekoring van de film schuilt dan ook geheel in de tintelende esprit der visualiseering, die een tegenpool, een waardige aanvulling van Chaplin vormt; op deze vergelijking komen wij nader terug.
„Tour d'Eiffel" is Clair's laatste film, die nog niet lang geleden is voltooid.
Ook René Clair was, gelijk allen, die hun ziel aan de filmkunst hebben verpand, gedwongen, van tijd tot tijd in het commercieel gareel te loopen, om te kunnen leven. Nijdig en soms wanhopig besprak hij met ons de eischen der mediocriteit, die de illustere zakenwereld meer en meer den kunstenaar wil opleggen. Temeer was het ons een voldoening hem te kunnen verzekeren, dat hij in Nederland kon „zeggen, wat hij wilde" en „laten zien, wat hij wilde"!...

In den bundel „Le Rouge et le Noir" schrijft Clair onder den titel „Millions:

C'est grâce à de semblables pratiques que le cinéma (au moins ce que nous sommes quelques-uns à appeler le cinéma) s'achemine vers une fin dorée. On a souri quand j'ai parlé de la fin du cinéma. Je n'avais guère l'intention de plaisanter : le cinéma mourra par l'argent.
Art et argent ; intelligence et règles financières sont ici aux prises. Attention : diriger notre art vers des réalisations „somptueuses", habituer la foule à des spectacles dont la richesse est la principale qualité, c'est proprement nous jeter dans la gueule du loup. C'est rendre le film chaque jour plus complètement esclave de l'argent dont les lois, déjà, l'étouffent. Un auteur qui ne peut donner des preuves de son génie ou de son talent qu'à coups de millions, bien souvent avoue ainsi sa faiblesse, mais aussi, bien souvent, il trahit par là les intérêts supérieurs du cinéma. Plus nous aurons besoin de l'aide des financiers, plus nous devrons laisser en leurs mains le peu qui nous reste de indépendance artistique.

Men helpe Clair naar beste krachten deze wantoestanden te verbeteren! M. t. B.

VOOR DE FILMLIGA AMSTERDAM SPREEKT OP 10 JANUARI (BUITEN DE REEKS LIGA-PROGRAMMA'S) WSEWOLOD PUDOWKIN IN HET GEBOUW DER A. M. V. J. (INGANG VONDELSTRAAT BIJ HET LEIDSCHEPLEIN) TE AMSTERDAM, 'S AVONDS 8 UUR. LEDEN VAN ALLE LIGA-AFDEELINGEN HEBBEN VRIJEN TOEGANG, ZOOVER DE PLAATSRUIMTE HET TOELAAT

WSEWOLOD PUDOWKIN

De oorsprong der Liga-gedachte is verbonden aan den naam Pudowkin. De onverdeelde bewondering van allen is, hoe men over zijn ideeën moge denken, gewijd aan de figuur Pudowkin, die de films „De Moeder" en „De laatste Dagen van St. Petersburg" heeft geschapen. Pudowkin is, niemand zal het wagen tegen te spreken, de grootste cineast, die de wereld rijk is; en men beleedigt geen zijner collega's door te zeggen, dat de ijzeren greep van Pudowkin in de filmkunst niet wordt geëvenaard.
Wij hebben den regisseur, die voor zeer korten tijd in Berlijn vertoeft, verzocht voor ons te komen spreken. Hij zal een indruk geven van zijn werk en de mogelijkheden van de russische film, speciaal ook in verband met de amerikaniseeringstendenties, die in den laatsten tijd die film schijnen te bedreigen.
In de eerste plaats rekenen wij op een trouwe opkomst onzer leden, om Pudowkin de ontvangst te kunnen bereiden, die zijn persoonlijkheid zoo volkomen toekomt. Voor deze bijzondere gelegenheid heeft het bestuur echter ook voor niet-leden kaarten beschikbaar gesteld à f 1, excl. sted. bel. Zie verder convocatie der Filmliga Amsterdam.
Het werk van Pudowkin behoeven wij niet nader toe te lichten; fragmenten zullen bij zijn lezing bovendien worden vertoond. Hij werd geboren in 1893, studeerde aan de universiteit te Moskou, komt in 1920 aan de filmschool aldaar, waar hij voor acteur wordt opgeleid. Zijn werkzaamheden als regisseur dateeren van 1922; hij associeerde zich eerste met Kuleschov, kwam daarna bij de Meschrapom-Russ, waarvoor hij, behalve eenig kleiner werk, „De Moeder" maakte. Bekend is zijn uitstekend boek over filmregie en -manuscript.
Nauwkeurige bewerking van het manuscript, mathemethische toepassing van de rhytmische eischen hebben Pudowkin's aandacht zoozeer, dat hij zelfs een tijdlang „droog" gefilmd heeft, uitsluitend theoretische studiën over de film verkiezend boven de fotografische realisatie zelf. Lapiner noemde hem eens in de „Filmkurier" „das Musterbeispiel eines Mathematikers-Regisseurs"....
Pudowkin spreekt in het Duitsch.

M. t. B.

TWEEDE JAARGANG

4

JANUARI 1929

FILMLIGA

ONDER REDACTIE VAN: DR. MENNO TER BRAAK, JORIS IVENS, L. J. JORDAAN, MR. HENRIK SCHOLTE EN CONST. VAN WESSEM

ALGEMEEN ADRES VOOR REDACTIE EN ADMINISTRATIE: J. CLAUSEN, ST. JANSSTRAAT 38-40, AMSTERDAM-C
TELEFOON 40851 - GEM. GIRO C 578 (VIA POSTGIRO 13500)

DIT TIJDSCHRIFT VOOR ZELFSTANDIGE FILMKUNST IS TEVENS HET OFFICIEELE ORGAAN DER NEDERLANDSCHE FILMLIGA

INHOUD: Van de Redactie: Bed, Sofa, Liga, Moraal — Th. B. F. Hoyer: „Literatuur" in de Film: Bett und Sofa — Germaine Dulac: Rythme et Technique — Mr. J. A. Leerink: Het Probleem der Filmmuziek — Denis Marion: Le Club du Cinéma de Bruxelles — Critiek: Reprise Nibelungen, door Th. B. F. Hoyer — Journaal: Film te Parijs, door M. t. B. — Nederlandsche Film en Filmliga in het Buitenland — Psychiaters en de „Coquille" — Onder de Peristyle: Naar aanleiding van Filmmuziek, door Joh. G. H. Franco en Lou Lichtveld — Officieele Mededeelingen — Programma's en Toelichtingen.



BED, SOFA, LIGA, MORAAL

Het dient gezegd: tot onze groote verwondering heeft het derde Liga-programma, bevattende de film „Bed en Sofa" van Alexander Room, in den lande een beroering verwekt, die wij niet meer hadden verwacht. Wij verkeerden in de meening, dat de motieven, die ons geleid hebben tot de vertooning van deze film en waarover wij ons geen oogenblik wenschen te schamen, voldoende in ons blad waren omschreven, om misverstand of wanbegrip van „deskundigen" te voorkomen. Dat dit niet zoo is, geeft ons aanleiding, nogmaals in het kort op deze motieven terug te komen. Het verzet tegen ons initiatief heeft zich immers niet beperkt tot zaalweigering en analoge verschijnselen, waarvan wij natuurlijk geen verdere nota zouden nemen; neen, ditmaal nam het protest een principieel karakter aan. Niet alleen, dat onze Rotterdamsche leden in de verbanning werden gezonden en in een vendulokaal hagepreek moesten houden, niet alleen, dat het gebouw „Irene" te Arnhem voor Room zijn deuren sloot... voor de eerste maal heeft één der afdeelingsbestuursleden (het was de Heer L. M. A. Kuitenbrouwer uit Utrecht) door aftreden te kennen gegeven, dat de „politiek" van het Hoofdbestuur in dezen zijn goedkeuring niet kon wegdragen. Was deze reactie door de feiten gerechtvaardigd? Hoewel wij een ieder het recht toekennen, zijn vrije meening uit te spreken en die meening desnoods door een openbaar protest te onderstreepen, meenen wij toch ditmaal deze vraag in ontkennenden zin te moeten beantwoorden. De gestie van den Heer Kuitenbrouwer, die waarschijnlijk als symbolisch moet worden beschouwd voor de houding van verschillende katholieke leden der Liga, ware volkomen zuiver geweest, wanneer het Hoofdbestuur of de redactie van dit blad verzuimd hadden, vooraf de strekking van „Bed en Sofa" toe te lichten en op die wijze een ieder op den inhoud voor te bereiden. Die gestie ware zuiver geweest, wanneer de film als een heilig ideaalbeeld eener ideale samenleving in ons programma ware binnengesmokkeld. Maar niets is minder het geval. Reeds door het eertijds opgenomen artikel van Arthur Müller Lehning heeft de redactie het probleem van de moraliteit van „Bed en Sofa" in zijn volle scherpte gesteld; daarna werd de vertooning aangekondigd met een gedetailleerde toelichting, die niemand in het onzekere behoefde te laten omtrent het gegeven van het betreffende werk. Mocht één der leden zich niet bestand achten tegen het exposé van een delicate quaestie, die door Room op delicate wijze wordt gesteld... welnu, aan ons heeft het niet gelegen, dat hij dien dag niet thuis kon blijven! Gelijkt het gebaar van den Heer Kuitenbrouwer daardoor niet eenigszins op het welbekende: „Heer, ik dank U, dat ik niet ben als dezulken"?...

Wij meenen toch, dat de behandeling van het dus door ons alleszins wereldkundig gemaakte

gegeven zelfs bij den Heer Kuitenbrouwer geen verzet zal kunnen wekken. Heeft men zich eenmaal bij het gegeven neergelegd, aanvaardt men de stelling van het probleem überhaupt door de Ligavoorstelling te bezoeken, dan kan de wijze, waarop Room zijn figuren analyseert, slechts tegenzin teweeg brengen bij kleinzieligen, waartoe wij ons voormalig Utrechtsch bestuurslid zeker niet mogen rekenen. Met groote vreugde troffen wij in het katholieke weekblad „De Nieuwe Eeuw" naar aanleiding van de vertooning van „Bed en Sofa" de volgende opinie aan van den filmcriticus Close Up; een opinie, waaraan wij eigenlijk niets meer hebben toe te voegen, omdat zij zich op een zoo ruim standpunt stelt, dat wij de eindconclusie gaarne op den koop toe nemen:

Het was... toe te juichen, dat deze film voor het groote publiek verboden werd en het ware misschien gewenscht geweest, dat ook de Filmliga de film had weggelaten. Ik zeg: misschien! Want een goed deel van het Liga-publiek is ontwikkeld genoeg om zonder moreele schade de artistieke daad van Room, ondanks de tekortkomingen te kunnen waardeeren. De vraag is of de Filmliga door deze vertooning taktisch gehandeld heeft jegens zichzelf. Er was iets voor te zeggen geweest deze ééne film — die après tout niet onmisbaar is — te laten waar hij was. Er waren immers vooroordeelen en geloof me vrij, dat deze of gene lieden die iets tegen de Liga hebben — zij zijn te vinden onder hen die van cinema nog geen begrip hebben — gnuifden bij de gedachte, dat de vertooning van „Bed en Sofa" tegen de Liga kon uitgespeeld worden... onverschillig of zij genoemde film gezien hebben, laat staan kennen, of niet.
Maar nu moet me nog iets van het hart, dat de zaak wellicht in een scherper licht kan stellen. Het is inderdaad waar, dat Room in zijn film bedenkelijke situaties toelaat, maar hij is in groote lijn niet gemeen en wijst op de fatale gevolgen van die situaties. Het is waar dat hij het moederschap met, laten we zeggen, te weinig respect behandelt, maar hij eindigt met — hoe dan ook — de overwinning van het moederschap. Wat echter te zeggen van de vuilnisbakken uit Hollywood, waarin slijmerige schijnheiligheid aanleiding was om gemeene lafheid en geniepige perversiteitjes los te laten op den smuller en den argelooze, die beiden geldelijk worden uitgebuit? Waar werd de moraal horribeler verkracht dan in die vodden, welke het begrip vrouw dienstbaar maakten aan winstbejag via den „smaak" van een gemakkelijk te lijmen publiek, dat zich vergaapte aan de aanlokkelijkheid van het kwaad en zich troostte met de hypocriete verklaringen — in den tekst nota bene! — dat de vertoonde zondigheden heusch heel erg verderfelijk waren? En zie: zulke a-moreele en immoreele gewrochten werden en worden nog bij dozijnen vrijgegeven voor de massa. En Hollywood staat niet alleen. Het is nog niet zoo heel lang geleden, dat de film „De donkere sloppen van Algiers" in de bioscopen, dus voor het groote publiek, vertoond werd met een schaamteloosheid die alle perken te buiten ging. Deze film met zijn sterk pornografischen inslag is in alle opzichten, in alle détails absoluut te verwerpen, mist alle goede kwaliteiten van „Bed en Sofa" en overtreft de bedenkelijkheden van laatstgenoemde film honderd maal!
Welnu, mag ik er even op wijzen dat mede door de Filmliga de oogen geopend werden en dat van tijd tot tijd voor een groeiend publiek meergenoemde vuilnisbakken afdoende werden leeggespoten door een stroom frisch filmwerk, dat de Liga ons gebracht heeft?
Zoo is het immers?...
Niettemin: Room had rustig thuis kunnen blijven.

Wij behoeven niet te herhalen, dat onze waardeering van de film zelve anders, grooter, is, en dat wij den laatsten zin daarom niet onderschrijven. Maar de strekking van dit oordeel van katholieke zijde verheugt ons daarom zoo uitermate, omdat wij hierin de bevestiging zien van het goed recht van onze keuze. Alexander Room is „niet gemeen"; dat is ons voldoende. O.i. is hij meer, positief zuiver en onaantastbaar in de behandeling van zijn onderwerp; maar daarover behoeven wij thans niet te discussieeren. Het gaat er om, dat het Hoofdbestuur in dezen geen blaam kan treffen wegens de introductie van een verwerpelijk werk; het gaat er ook om, dat noch Hoofdbestuur noch redactie getracht hebben de strekking van dit werk te bemantelen; het gaat er dus om, dat de door het onderwerp gechoqueerden gewaarschuwd waren en dat de aanwezige toeschouwers, zèlfs volgens de meening van een ernstig katholiek criticus, aan de behandeling van het thema geen aanstoot behoefden te nemen. Deze opvatting stellen wij tegenover die van den Heer Kuitenbrouwer, wiens verontwaardiging wij overigens niet wenschen te beoordeelen; wij bespreken hier ter plaatse slechts de publieke geste van zijn aftreden, die wij zeker een ernstige repliek waardig keuren.
Aan den stroom van verdachtmakingen, die daarnaast wederom rijkelijk gevloeid heeft en die ons zeker niet heeft verwonderd, zullen wij die repliek onthouden. Dat de Nederlandsche Filmliga slechts een verkapt filiaal is van Moskou en de daar heerschende zedeloosheid, dat geldt voor deze insiders als een uitgemaakte zaak; en zelfs de vertooning van zooveel Fransche avant-garde is, wij zullen dit langzamerhand maar toegeven, een handige list, waarmee wij één „Bed en Sofa" kunnen goedpraten....



TH. B. F. HOYER:

„LITERATUUR" IN DE FILM BETT UND SOFA

Wij ontvingen van den voorzitter onzer Leidsche afdeeling onderstaande beschouwing, weshalve wij onze gewone critiek op het vorige programma ditmaal laten vervallen. Red.

Er is een soort „literatuur" in de film, verzamelnaam voor die elementen, welke, aan zuivere filmkunst vreemd, aan literatuur, tooneel en schilderkunst ontleend werden en onbekommerd binnen de grenzen van het beeldvlak gedwongen van de derde in de tweede dimensie overgebracht en op het rhythme der beeldopvolging losgelaten. Het is de soort „literatuur", die ontstaat uit „letterlijke vertaling" van de eene kunst uit een andere met miskenning van het eigen idioom — gevolg van onvoldoend besef van de eischen en mogelijkheden eener autonome filmkunst. Een vitium originis overigens, een zwakheid, een staat van afhankelijkheid, bijna noodwendig aan de ontwikkeling der filmkunst uit andere kunstuitingen verbonden, en evenzeer bestemd om met de volgroeiing dezer kunst te verdwijnen.

Er is in de film een tweede soort „literatuur", welke echter niet als erfdeel van andere kunstsoorten op een langere of kortere lijdensweg werd meegedragen, maar uit het eigen organisme voortkwam. Zij is jonger en gevaarlijker dan de eerste. Hier geen „literatuur", voortgekomen uit onbeholpenheid, maar uit zelfbehagen; gekenmerkt niet door gebrek aan inzicht, maar aan inspiraties. Een soort „literatuur", die men misschien het beste zou kunnen aanduiden met het woord „filmrhetoriek".

Reeds heeft de heer Jordaan er bij verschillende gelegenheden in verschillende tijdschriften op gewezen, hoe de Russische filmkunst helaas reeds zichzelf begint te imiteeren, hoe de Russische regisseurs, van wie tot voor kort het heil voor de filmkunst verwacht werd, beginnen met zichzelf of anderen te herhalen (Die van de straat leven; Ozep: Het gele paspoort) en vervallen in de aanwending van beproefde stijlfiguren, zonder blijkbaar te beseffen, dat de innerlijke dwang, die vroeger deze beelden als transfigureerde, er thans aan ontbreekt. Zvenyhora's korenveld is in Het gele paspoort reeds décor, Petersburgs standbeelden zijn in Die van de straat leven reeds requisiet geworden en zoo vormt zich allengs een catalogus van stukken, die langzamerhand de uitzet van een behoorlijke Russische film completeeren.

Het is echter niet in verband met de ontwikkelingsgang van de Russische filmkunst in het algemeen, dat bovenbedoeld verschijnsel nog eens geaccentueerd werd, maar meer speciaal met het oog op de film, die het derde Liga-programma vulde: Alexander Room's Bett und Sofa. Want kan men geneigd zijn, Eisenstein's teruggang uit verkeerd begrepen economische motieven te verklaren, Ozep's navolging te zien als een verschijnsel van parasitisme, dat nu eenmaal ieder succes pleegt te begeleiden, in Alexander Room's schepping doet zich het merkwaardig feit voor, dat binnen hetzelfde bestek innige concentratie en uiterlijke detailleering vlak naast elkander werkzaam zijn.

Bett und Sofa noemde de regisseur zijn werk en inderdaad vatte hij in die twee meubelen de twee werkzame machten in het stuk tezamen. Bed en Sofa, eerst onverschillige meubelen, door de komst van den tweeden man geworden tot elkander vijandige machten in dat eene vertrek, slaapkamer, badkamer, eetkamer, woonkamer, werkkamer, keuken en waschhok tegelijk, deze beide meubelen zijn de posities, vesting en legerschans, van waar uit de beide mannen, beurtelings belegerde en belegeraar, slag leveren om het bezit van de derde, de vrouw. De opgeslotenheid dezer menschen in die beklemmend enge, zwaar geladen ruimte, te eng voor de intense spanning, die zich tusschen de drie bewoners ontwikkelt, vindt in de Russische filmkunst haar evenbeeld in het gegeven van de drie goudzoekers, man, vrouw en gevangene, afgezonderd een winter lang in een van de buitenwereld afgesloten hut, uit Kuleschov's Volgens de wet. Maar in die laatste film was het een calamiteit, die deze menschen moest bijeen houden; Alexander Room echter laat de zijnen door alledaagsche, banale, maar niet minder dwingende omstandigheden het benauwend en nochtans onontkoombaar samenzijn opleggen. Juist dit is de niet genoeg te waardeeren verdienste der middenactes, dat dit kamerdrama conscientieus binnen de wanden van het bekrompen vertrek gehouden werd, dat men het gebeuren aflezen kan van de menschen en dingen daarbinnen. Een toeschouwer, die in één van de daar staande meubelen had kunnen intrekken, zou van het drama zelfs geen detail gemist hebben. Als Kolja het huis verlaat, de buitendeur opent en dichtslaat, ziet men dit slechts aangegeven door het opwaaien van het gordijn voor de kameropening; als Ludmila hem buiten uit den gietregen terughaalt, zien wij door het raam van het sousterrain slechts haar beenen, in aarzeling, welken kant uit te gaan.

En daarom valt het temeer te betreuren, dat de regisseur bij de inleiding tot en de beeindiging van dit verhaal zich zelf niet binnen de perken van zijn eigen gegeven heeft kunnen of willen houden. Wanneer wij het vliegtochtje buiten be-

schouwing laten — Room zag blijkbaar geen kans de verhoogde emotionaliteit der vrouw door binnenskamersche middelen te bereiken — dan speelt zich het volledige driehoeksdrama geheel en uitsluitend in de kamerscènes af. En vatten wij — proef op de som — alle buiten de kamer spelende momenten bijeen: de stadsgezichten van Moskou, de treinreis van den typograaf, de opzichter van het bouwwerk, de typograaf in de drukkerij, de kliniek-scène: dan blijkt, dat al deze scènes voor het gegeven evengoed gemist konden worden. Aanvaarden wij de aankomst van den typograaf in een kort treinfragment aan het begin en de vlucht van de vrouw in een laatste treinfragment aan het slot als een decoratieve opening en afsluiting, dan blijven nog altijd groote en uitgezochte stukken over, die, hoe fraaie details op zichzelf ook, in de compositie onverantwoord zijn. Men zou deze details misschien willen verdedigen als consequenties van des regisseurs naturalistische stijl, als bouwstof voor een compositie, die slechts als afgesloten mag beschouwd worden, zoodra het universum op het celluloid staat afgedrukt. Wij zouden dit academisch argument accepteeren, als niet Room zelf in de gereserveerdheid van zijn kameractes — gelukkig — van een ander inzicht had blijk gegeven.

Wat den regisseur tot de gewraakte, gedetailleerde kliniek-scène bewogen heeft, is zonder nadere gegevens niet goed verklaarbaar; de scène is bovendien van ondergeschikt belang, knap bijwerk. Gelijk de treinmomenten, de stadsgezichten, de theaterbouw (met stadsbeeld) en de drukkerij (met draaiende machines). Maar de aanwezigheid van die anecdotische fragmenten komt ons al minder onverklaarbaar voor.

Wij zagen deze onderwerpen — trein, stadsgezicht, bouwwerk, machine — in Russische films méér, en allengs met welbehagen geëxploiteerd. Een zoo ernstig regisseur als Room illustreert er zijn kelderwoning mee. Er vormt zich, te pas of te onpas, een toepassing van het geijkte beeld. Is het gewaagd van filmrhetoriek te spreken? Moeilijk kan men zich aan den indruk onttrekken, dat reeds nu in Rusland een cinematographische Gradus ad Parnassum ontstaande is.

En wederom komt de vraag op: Is de Russische film op haar retour?

Of — en dit zouden wij gaarne voor Alexander Room aannemen — beseffen daar in Rusland jonge, rudimentaire elementen zelf nog niet recht de draagkracht van hun eigen scheppingen en raken zij geneigd — misschien mede voor een belangrijk deel tengevolge van Europa's toejuiching —, zich in succesrijke details te verliezen, vergetend, dat het hun bezielde geest was, die aan die details de waarde gaf?

GERMAINE DULAC:

RYTHME ET TECHNIQUE

Il y a parfois des heures lumineuses dans la carrière d'un réalisateur cinégraphique; ainsi mon court séjour en Hollande et l'accueil fait, à l'Invitation au voyage" et à „La Coquille et le Clergyman", par le public du Filmliga. J'écrivais dernièrement:

„Dans un pays du vieux monde économique, le cinéma appartient encore à l'idée, à l'Idéal visuel sans faire l'objet d'équations, d'additions, de soustractions, ce pays il faut le mettre à l'honneur: la Hollande.

Sous l'impulsion d'un groupe „Le Filmliga", réunissant une élite d'artistes et d'intellectuels, un public sélectionné s'est créé dans une dizaine de villes, public respectueux de la volonté créatrice, désireux de comprendre et de favoriser l'évolution la plus moderne des oeuvres de l'écran, assez généreux et libéral pour faire abstraction de ses propres traditions, et pour adopter sans critiques et sans murmures les nouvelles formes d'expression cinégraphique qui lui sont proposées, quand celles-ci se présentent indubitablement révélatrices d'une vérité visuelle".

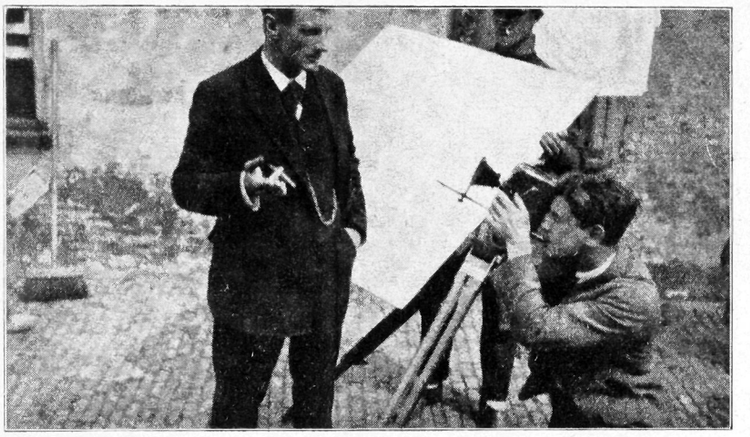
Le gros public, en effet, qui se plaint de la médiocrité intellectuelle et artistique de la plupart des spectacles cinégraphiques, en est l'auteur responsable, par l'indulgence qu'il prouve aux oeuvres anti-cinéma, et par l' indifférence qu'il té moigne aux réalisations dignes d'être soutenues comme étant l'expression même de cette nouvelle esthétique de pensées et de sensibilité, que nous apporte le jeu des images mouvantes.

Devant cette volonté médiocre du public qui se complait dans les conceptions cinégraphiques les plus banales, comment les artistes qui ont conscience d'un art plus haut peuvent-ils réagir? Et comment, encore, le cinéma, qui est à la fois un art et une industrie, puisqu'il alimente les spectacles quotidiens du monde entier, peut-il ne pas sombrer dans le plus bas commerce, aucune volonté supérieure de ce public, pour qui on les crée, n'influençant heureusement les éditeurs, les directeurs, les acheteurs, dont le seul point de vue est, naturellement, de faire recette? L'idéal artistique se heurte à cette barrière infranchissable.

Le public du Filmliga, qui agit en réaction de cet état, est donc le plus puissant allié que les réalisateurs peuvent trouver dans la lutte qu'ils livrent aux erreurs d'interprétation actuelles. L'art cinégraphique ne saurait vivre sans les artistes qui créent, et le public qui comprend et départage avec altruisme la qualité des efforts.

Il y a de bons et de mauvais films, il y a des sujets cinégraphiques, c'est-à-dire, propres à dégager l'émotion par le jeu des images seules, d'autres pour lesquelles l'image n'a d'autre valeur que celle d'une photographie qui relate sèchement les phases d'une action. Ces derniers à mon sens films anti-cinégraphiques.

Le sujet vraiment cinégraphique est celui qui permet d'acquérir la perception sensible des sentiments ou des pensées par des suggestions visuelles, qu'il s'agisse d'expressions humaines, de mouvements purs, de jeux de lumières. En cinéma ce n'est pas le fait brutal qui impressionne mais l'emotion qui s'en dégage. Le thème ne peut donc être qu'une ligne hypothétique où les faits se coordonnent d'espace en espace, joints par le rythme, porteur d'harmonies visuelles aussi fluides et fugitives chacune que le son.



JORIS IVENS WERKT AAN ZIJN FILM „BRANDING"

En musique les musiciens s'inspirent d'un thème qui ne prend forme que par les harmonies et le rhythme. Orchestration de notes enchassées dans la mesure. Le cinéma obéit a la même loi. Autrefois, au cours des premiers films, les faits seulement existaient, ils s'opposaient sans rythme, synthétiques dans chaque tableau. C'est la découverte des accords d'harmonies et du rythme envisagés comme facteurs dramatiques qui a marqué le grand progrès fait depuis quelques années par les oeuvres de l'écran.

Dans un film on subit comme en musique l'entrainement du rythme visuel. Un thème d'images ne doit éclater que préparé selon les lois de la plus stricte harmonie.

La littérature tient bien peu de place dans les cahiers des compositeurs visuels, cahiers qui servent à la réalisation d'un film. Au dessous de l'indication de l'action, des chiffres, le nombre des images durant lesquelle le plan doit frapper la vision, durée basée toujours sur cette mesure mathématique de l'appareil qui enregistre 16 images à la seconde et de 53 images par mètre de pellicule. Indication du foyer de l'objectif — 35-50-75-90 et 105, etc. etc. pour délimiter l'angle de prise de vue, le degré d'inclinaison, de l'appareil, le décompte des tours de l'enchaîné, de la fermeture du diaphragme, de la pellicule à descendre ou à remonter pour les surimpressions. Des chiffres, peu de mots. Des notations de lumière. Telle est l'orchestration rythmique d'un film pour la mise en valeur d'harmonies, ou si vous préférez, de détails sensibles qui doivent „exprimer" l'action, la faire entrer dans le domaine visuel.

Et pour en venir au sujet de cet article, puisque les dirigeants du Filmliga, m'ont demandé d'expliquer quelques points techniques de „La Coquille et le Clergyman", je puis dire que tout mon effort a été de rechercher dans l'action du scénario d'Antonin Artaud, les points harmoniques, et, de les relier entre eux par des rythmes étudiés et composés. Tel par exemple le début du film ou chaque expression, chaque mouvement du clergyman sont mesurés selon le rythme des verres qui se brisent. Tel aussi la série des portes qui s'ouvrent et se referment, et aussi le nombre des images ordonnant le sens de ces portes qui se confondent en battements contrariés dans une mesure de 1 à 8.

Il existe deux sortes de rythme. Le rythme de l'image, et le rythme des images, c'est-à-dire qu'un geste doit avoir une longueur correspondant à la valeur harmonique de l'expression et dépendant du rythme qui précéde ou qui suit: rythme dans l'image. Puis, rythme des images: accord de plusieurs harmonies.

Je puis dire que pas une image du Clergyman n'a été livrée au hasard.

On me demande de révéler la technique de certains effets.

Les effets ont eu moins d'importance pour moi que la mesure, la cadence, l'orchestration visuelle, dont ils n'ont été qu'un élément. Cependant quelques uns ont été obtenus avec une longue patience. Par exemple la tête du prêtre coupée en deux. Un fil noir et fin partageait le visage de l'artiste. Un cache séparait la pellicule, l'objectif n'enregistrant à la première prise de vue qu'une moitié de tête, tandis que la plateforme descendant obliquement durant 8 tours donnait au plan son mouvement; la face du prêtre devant s'éloigner

de son axe normal. Ceci fait, l'appareil reprenait sa place rectiligne, la cache changeait de coté, masquant dès lors la moitié de tête impressionnée, et une opération semblable régissait la deuxième prise de vue. Toute la difficulté était contenue dans l'exactitude et la concordance mathématique des deux enregistrements, la tête devant se joindre et se séparer dans décalage. Même travail de patience quand la face du prêtre se fend. Si durant une demi-heure au cours de la scène précédente, la tête de l'artiste avait dû rester immobile sans bouger d'un quart de millimétre, immobilité jugée d'après le fil témoin, l'autre n'a pas été moins pénible à enregistrer. Au moyen d'un baton de fard il fallait tracer du haut en bas du visage de l'artiste, pour un tour de manivelle un trait long de deux millimètres, et cela soixante dix fois environ. Comme le visage était balafré par une dizaine de zébrures, la scène fut tournée en deux heures! Les autres effets techniques ressortent du domaine des surimpressions simples (la tête dans le bocal), des surimpressions compliquées (les pensées du Clergyman encadrant sa tête). Jeu de caches et de contre caches et de vues prises en différentes fois, puis raccordées. Parlerai-je des figures, ou des corps déformés au moyen de prismes et de miroirs d'acier?... Diastréphore qui élargit ou allonge, brachiscope.. qui éloigne et double le champ. Polytipare..... aux surimpressions directes, plaque miroitante aux ondes mouvantes. Jeux de lumière captés dans l'eau sur les verres avec des gazes qui étoilent... Instruments de la musique visuelle, créateurs d'harmonies.... Mais que seraient-ils (les truquages cinematographiques étaient connus voilà tantôt trente ans) sans la découverte des harmonies et l'étude de la cadence et de la mesure. Je conçois un film sans recherches optiques. Je n' en conçois pas sans notes sensibles ni rythme.

J. A. LEERINK:

HET PROBLEEM DER FILM-MUZIEK

Een probleem....
Wat afschrikwekkend woord. Het doet denken aan een obstakel, dat zuchtend moet worden overwonnen.
Eigenlijk deugt dus de titel niet. Beter ware: de taak der film-muziek. Dat klinkt alleen minder fascineerend. Laten wij den middenweg kiezen en spreken van: de kwestie der film-muziek.
Een kwestie, hevig actueel. Een, die, in deze dagen, véél meer dan louter kunst-filosofisch belang krijgt.
De „muziek in blikjes" is uitgevonden. Na Sarah Bernhardt-in-celluloid: Kreisler-in-celluloid. „Ik dacht wel dat ze komen zou, lang voor het iemand wist", dichtte eens Jan Prins.
De geconserveerde toonkunst is uitgevonden. Wat zullen we er mee beginnen? Wat zal zij met ons beginnen?
Bioscoop-musici — een modern slag minstreels, sinds de laatste jaren overweldigend in getal — zien zich eensklaps met ondergang, met broodeloosheid bedreigd. Als de kleermaker: van kindsbeen af hanteerde hij de naald, nijver, gewetensvol, zorgvuldig; en zie — naast z'n ouwerwetsche pothuisje staat opeens een groot-kaliber confectiepaleis, met electrische installatieën, met massaproductie en massa-regie; geweldig, overweldigend; mechaniseerend en monopoliseerend. Als elke handwerksman, die zich sinds middeleeuwsche gilde-tijden in zijn ambacht heeft gehandhaafd... tot (metropolis!) de groot-industrie geboren wordt en hem den nekslag gaat toedienen. Deze muziek-handwerkslieden zullen de huik wel naar den wind moeten hangen. Ze zullen eieren voor hun geld moeten kiezen en — net als de spinnewiel-kunstenaar, die meesterknecht werd op 'n textielfabriek — naar het vijandelijke kamp overloopen, willen zij niet omver geloopen worden. Dat is de „sociale" kant van de kwestie. Die ons hier verder niet aangaat.

Wat zijn de artistieke mogelijkheden van de nieuwe uitvinding; van de „Tonfilm?"
Wat zijn, in 't algemeen, de artistieke mogelijkheden van film-muziek?
Wel, in de eerste plaats moet er film zijn. Goede, hoogstaande, ja, waarlijk gedegen, zelfstandige film. Film, die film is — niet bewegende plaatjes van tooneelspelers in een décor.
Die bewegende plaatjes — die redden zich wel met hun opera-fantasieën, hun Berceuses en Serenades en hun harmonica- of jazz-muziek, zooals totnogtoe. In blikjes geconserveerd voortaan? Des te beter. Met natuurgeluiden doorspekt? Toe maar! (We hooren, hoe ruischend de Niagara klatert in Cinema Royal. Hoe de tijgers en leeuwen van den jungle brullen in Toesj! Hoe de zwarte Josefientje een kuitenflikker slaat in Roxy.... wij, bioscoopgangers, wij hooren het met eigen ooren). Met parlandi erin? Wie weet! (....en toen sprak de een of andere Douglas Fairbanks lispelend tegen de een of andere Renée Adoree: „I love you, my baby!" Jannings was Peter de Groote.... en zelfs de vijf-stuiver-rangen hóórden, hoe hij aan boord kippensoep at. Of voor reclamedoeleinden: in minzame termen verzekert Adolphe

Menjou, de man met een geheimzinnigen glimlach: „ik kleed mij bij Hollenkamp!" Maar dit zijn toekomstdroomen).
Voor de wetenschap, voor de paedagogie, voor het amusementsbedrijf en de journalistiek wordt hier een land van belofte ontsloten.
Maar ook dat regardeert ons niet. Wij, Liga-gegadigden, wij, film-epicuristen — wij hebben enkel en alleen te maken met film. En dat is, totnogtoe een luttel beetje.
Met drie films, welgeteld, zegt „notre président" in F. L. II, 2. Hij dient het te weten; van zijn film-standpunt uit bekeken. Welnu: van muziek-standpunt al weinig anders. En er moge hier op gewezen worden: de vraag: film — muziek is totnogtoe veel te eenzijdig van het film-standpunt bezien.
De film-met-het-fabeltje — hoe geperfectioneerd ook, technisch; hoe geciseleerd ook, artistiek — is, voor de muziek-kwestie: hors concours.
Ondergeschikt; stemming-makend; illustreerend ... meer kan daar de muziek nooit zijn. Mag zij zelfs niet zijn. Klachten tegen het gangbare repertoire, veelvuldig geuit, zijn ongegrond. Mahler-symphonieën, fuga's van Bach, oratoria van César Frank hooren niet in een bioscoopzaal. Geen enkele film, die dat ook verlangt. Of de „speelfilm" als zoodanig kunstwaarde kan hebben — mij dunkt van wel — mogen wij nu daar laten: in elk geval heeft zij, ter muzikale begeleiding, voldoende aan wat zij op het oogenblik in de groote theaters krijgt. Voldoende en eigenlijk al te veel. Hoe „anspruchloser" de muziek, die slechts fungeert als decor, hoe beter. Wij komen immers om de film. In de praktijk wordt menige ongenietbare rolprent door de kunst van heeren Tak en consorten zeer veraangenaamd — maar zoo'n film krijgt meer dan haar toekomt en dat is in principe verkeerd. De muziek brengt ons de stemming, waartoe de film niet bij machte is en na afloop zijn wij ons niet bewust, wat voor prul wij gezien hebben. Het is een feit: de goede muziek „redt" menige rolprent en dat mag voor den theater-directeur heugelijk zijn, voor ons is het een gevaar. Ons oordeel wordt vertroebeld.
Muziek is geen noodzakelijk complement van de speelfilm. De beste films — een Rus, een Chaplin — hebben volstrekt geen muziek noodig: dat merkt men bij het proefdraaien.
Bovendien: iedere film met muziekbegeleiding is tevens: muziek met filmbegeleiding. Wat dat zeggen wil, kunnen de Amerikaansche schoolkinderen vertellen, die tegenwoordig vergast worden op jeugd-concerten met film-illustratie. Beethoven's Mondschein met manestralen op het doek... Den wijze genoeg. Het zéér Amerikaansche denkbeeld is zoowaar al in Europa nagevolgd. Wij passen ons al aardig aan... Wat verder Edmund Meisel en Richard Strauss betreft: die moeten zelf maar weten wat ze doen.

Film. Dat is Ruttmann (niet zijn Berlin!), en Ivens; dat is soms Dulac (niet de Invitation) en Abel Gance (Marines).
Een allereerste begin, meer niet. Gelukkig. Nog is het vroeg genoeg voor een contact tusschen: de absolute film en de absolute muziek.
Potstausend, zoo'n Ruttmann-opus! Vormen, wentelend, schuivend door elkaar. Figuren, die uit elkander ontstaan en zich in elkaar oplossen. Zuivere sonates-in-beelden; neen, geen „verbeelde" muziek, maar beeld-muziek — rhythme, contrapunt, harmonie en disharmonie... Hier valt met een verbinding beeld-klank wat te bereiken. Een kunstvorm. Gesamt-kunstwerk? Och, wat baten woorden. Wagner en Nietzsche hebben aan deze combinatie toch niet gedacht.
Ik denk mij dat bijvoorbeeld zoo; een kort, plastisch motief klinkt... een kwadraat, een cirkel verschijnt op het doek. Expositie. Andere motieven voegen zich erbij; de doorwerking begint. Hoe precies? Op duizend verschillende manieren!
Deze muziek zal ook niet achteraf bij het filmwerk aangelapt worden. Neen, synthetisch worden beide, gelijktijdig, in het studio opgebouwd tot een onsplitsbaar geheel. Geen film-met-muziek, geen muziek-met-filmbegeleiding (bewaar ons!) neen; de film-zelf zal hoorbaar worden; de muziek-zelf wordt zichtbaar.
Het is alles nog buitengewoon vaag. Maar daarom niet minder uitvoerbaar. Want — en dat is het belangwekkende van het geval —: het technische middel, waardoor dit alles verwezenlijkt kan worden, en dat, voorzoover ik zie, alleen op deze wijze tot een nieuwen kunstvorm kan leiden,... dat hebben wij nu. Dat is de movietone.

Grau ist alle theorie...
Het bovenstaande was al overdacht en geschreven, toen ik in een oud nummer van de Deutsche Allgemeine Zeitung (van 29 Sept. 1928) las, dat Ruttmann met Guido Bagier een propagandafilm heeft gedraaid, waarbij gebruik wordt gemaakt van de „Triergon-Tonfilm".
Wie weet tot welke resultaten de meester-zelf al is gekomen?

Naschrift. Naar verluid wordt, heeft Darius Milhaud onlangs muziek gecomponeerd bij... een film-journaal. Net iets voor hem.
In elk geval een origineel experiment. Maar dat journaal zal dan toch wel speciaal voor de gelegenheid geconstrueerd zijn?

Naschrift 2.

De artikelen van Ruttmann en eenige Sovjetisten in Filmliga II, 3, geven mij weinig aanleiding tot nadere opmerkingen. Zij gaan uit van een ander vraagpunt: het doel van de sprekende film. Ik: het doel van de film-muziek. Voorzoover zij dit onderwerp bespreken, schijnt vooral de Duitscher vrijwel in mijn lijn te gaan.

Tot beter verstand alleen nog dit:

De z.g. „absolute" (beeld- en toon-)kunst kan wel mede gebruik maken van „naturalistische" momenten, zonder haar wezen geweld aan te doen. Mits die dan gebruikt worden puur als ornamentaal-constructief motief, niet als anecdotisch gegeven. Zoo styleert de décorateur, de architect, bloem-, dier- en mensch-figuren; zie de groteske waterspuwers op Gothische kathedralen en de heiligenbeelden, rhythmisch gegroepeerd boven een kerkingang zonder dat iemand zal vragen: wat beduiden deze kereltjes, die op elkanders hoofd staan?

Voor het oor is er niet zooveel verschil tusschen een paukenroffel en gebrul van een „echten" leeuw, meestal ook mechanisch geïmiteerd.... waar ligt de grens van het begrip muziekinstrument? De Potemkin-motor is een gelukkig voorbeeld van gestyleerd „natuur"-geluid („natuur" als: reëele wereld) maar „le réveil du lion" van Anton Kontaki en de windmachine uit de alpensymphonie zijn geen navolgenswaarde exempels.

De film, het veelzijdige, veel beheerschende, „alziend" oog van de camera, kan nog meer binnen zijn bereik trekken. Stadsgezichten, motor-onderdeelen..... ook menschelijke tronies kunnen figureeren in zijn composities. Mits dan stijlvol verwerkt, zuiver als thematisch materiaal. (Excuseer het Hollandsch, maar wij beschikken op dit gebied nog over zoo weinig terminologie).

Het laatste woord over een en ander is voorloopig nog niet gezegd. En al is het geraden, zich ditmaal duchtig theoretisch te bezinnen alvorens aan 't exploiteeren van een nieuw-ontdekt kunstmiddel te slaan (cinéaste averti en vaut deux!)... toch is dat laatste woord per slot van rekening aan.... de sprekende film zelf.

DENIS MARION:

LE CLUB DU CINÉMA DE BRUXELLES

Il ne sera peut-être pas sans intérêt d'exquisser l'activité du Club du Cinéma depuis son origine. Ceux qui étudient les possibilités d'existence d'une salle de cinéma spécialisée — c'est-à-dire ne donnant que des films qui présentent une valeur artistique — y trouveront dans cette étude, des renseignements dont ils pourront peut-être tirer profit.

Au début de l'année 1927, le Club du Cinéma s'établit dans la salle de projections cinematographiques qui dépend de la Lever House. Cent cinquante fauteuils (mais il fallut bientot ajouter des chaises en présence du succès); deux représentations de chaque spectacle (les vendredi et samedi soirs); dix spectacles pour la première saison. La composition de programmes était due à M. Albert Valentin. Elle était très intelligemment conçue: en dix séances, on donna des films d'avant-guerre (dont un Chaplin de 1912), des documentaires (dont les Merveilles de la mer et Moana), des fragments des deux oeuvres qui eurent peut-être le plus d'influence sur le cinéma: Le cabinet du docteur Caligari et la Roue, des reprises des meilleurs films qui n'avaient fait qu'une trop courte carrière dans les salles ordinaires et enfin des films inédits (pour la plupart d'entre eux: Jazz, l'Image, Fait-divers et Entr'acte; ce fut la seule occasion que les Bruxellois eurent de les voir).

La seconde saison (1927-1928) ne comprit pas moins de vingt spectacles. La galerie de tableaux le Centaure aménagée pour la projection abrita les deux séances hebdomadaires: elle permettait de contenir deux cent cinquante spectateurs et bien souvent, il ne restait plus une place libre. Si les programmes, dont le choix était dû à M. Carl Vincent, ne présentèrent pas tout le même intérêt, la seule cause en était que la première saison avait montré presque tout ce qui valait la peine d'étuver et qu'il n'y a pas tant de bons films qui sortent en six mois. Outre de très nombreuses reprises, le Club du cinéma donna pour la première fois à Bruxelles des films anciens qui étaient restés inédits comme Théâtre (Le pauvre et la chanteuse) de Dupont, Raskolnikoff de Wiene, Maître Samuel de Sjostrom, et de films récents comme Rien que les heures, Puzzle de Paul Leni, La coquille et le clergyman Lichtspiel de Walter Ruttmann, Toison d'or de William K. Howard (White gold), Emak Bakia. Cette simple énumération suffit à faire entrevoir l'effort qui fut accompli.

Cette année-ci, le Club du Cinéma emigre pour la troisième fois et occupe le Studio du Palais des Beaux-Arts. En cette occasion, il change de nom et devient le Club du Studio. Il ne donne plus qu'une seule séance par semaine (le vendredi), réservée aux abonnés. C'est que les autres jours fonctionne dans la même salle le Studio qui donnera un autre programme, principalement composé de reprises d'oeuvres classi-

ques ou mal connues; ainsi les premières spectacles sont respectivement la Folle nuit (New Year's Eve) de Roy del Ruth et les Rapares d'Eric von Stroheim. Tandis que le Club du Studio s'occupera surtout de donner des films nouveaux et audacieux, qui sont faits pour une clientèle plus restreinte: le premier aura été la Symphonie d'une capitale de Walter Ruttmann. Il n'est pas encore possible d'affirmer que cette formule originale aura tout le succès qu'elle mérite: il faudra l'épreuve du temps pour nous en rendre compte. En tout cas, le seul fait des deux années d'existence du Club du Cinéma permet de croire qu'il y a à Bruxelles un public capable de faire vivre une salle spécialisée. Peut-être faudra-t-il encore des années pour que tout ce public soit réuni, averti et décidé à apporter son aide à une entreprise de ce genre. Mais il n'est pas douteux qu'un jour il en sera ainsi. Ce jour là, Bruxelles possidera une salle qui jouera tous les jours de l'année les films conçus par les rares hommes qui travaillent au cinéma sans tenir compte des exigences commerciales. Cent ou deux cents cinémas semblables existeront en Europe. Ce jour là, ces hommes travailleront encore toujours d'une manière desintéressée, mais ils ne se ruineront plus ou ils ne ruineront plus leurs commanditaires. Un beau film qui ne fait pas de concession au public ne sera plus nécessairement une mauvaise affaire. L'art du cinéma sera quelque peu débarrassé d'une tutelle commerciale qui actuellement est écrasante. Il pourra réaliser bien d'autres progrès que ceux que nous lui avons déja vu faire. Il n'est pas un ami du cinéma qui ne doive travailler de toutes ses forces au triomphe de cette tendance.



N. B. BIJDRAGEN ONDER DEZE RUBRIEK BEVATTEN PERSOONLIJKE OORDEELEN, BUITEN VERANTWOORDELIJKHEID DER LIGA ALS ZOODANIG. ZIJ WORDEN DAN OOK STEEDS MET VOLLEN NAAM EN TOENAAM ONDERTEEKEND. — RED.

REPRISE NIBELUNGEN
(SEINPOST, SCHEVENINGEN)

Het zou al even bekrompen als ondankbaar zijn, thans na de intensieve ontwikkeling, die de filmkunst de laatste jaren onderging — na de obsessie van Jannings rug in Variété's laatste acte, de stuwing van Pantserschip Potemkins stampende zuigers, de metalen meedoogenloosheid van een kozakkenpeleton uit Potemkin of Moeder en de ongenaakbaarheid van Pudowkins Petersburgsche ruiterstandbeeld — op het genie van den regisseur der Nibelungen te gaan afdingen. Temeer omdat Fritz Lang met zijn Nibelungen aan velen voor de film als kunst de oogen geopend heeft; omdat de Nibelungenfilm uit een oogpunt van (grootsche en consequente) stijl nog steeds een meesterwerk is; en tenslotte omdat Lang zelf sindsdien blijkens zijn Metropolis en Spione in zijn opvattingen (lees niet zijn prestaties) evolueerde.

Toch kan het niet ontkend worden: het vermoeden, dat men zich, bij het regelmatig voortschrijden van de filmkunst, op grond van allengs verbleekende herinneringen aan de Nibelungen nauwelijks durfde bekennen, bevestigt zich maar al te zeer, wanneer men zich plotseling voor een reprise van een werk gesteld ziet: wat ook de compositorische en picturale verdiensten van de Nibelungen geweest mogen zijn en nog zijn: het dynamisch element ontbreekt er vrijwel algeheel aan.

Er is één woord, dat zich bij aanschouwing van deze film (en men aarzelt haast, de benaming film aan dit stabiele gevaarte te geven) aan den toeschouwer steeds opdringt: het woord monumentaal. Monumentaal is de opzet, monumentaal de allure, monumentaal de geheele stijl van dit monument van Germaansche heldensage, dem Deutschen Volke gewidmet. Monumentaal bovenal is het in zijn architecturale zwaarte, negatie van alle beweging. Machteloos aan hun omlijsting gebonden staan de hoofdfiguren in hun nis gekerkerd, zitten zij voor het raam gevangen, rijzen zij in het architectonisch middelpunt van den tooneelbouw: in de coulissen staan zij als wachters, of marcheeren zij, door een tyrannieke Pruisische tucht gedrild, op naar de hun toegemeten plaats; iedere beweging is bestemd, om in een uiteindelijke ruststand het tijdelijk verstoorde evenwicht te herstellen.

Hagen-zwart en Siegfried-blank, als aangewezen om door hun contrast de ruimte met de spanning van een conflict te laden, staan elkaar als schragende zuilen van den bouw terzijde. Brunhilde, de ontembare, wordt in een begin- en een eind-stand van het eene naar het volgende beeld verplaatst. De goedige draak ligt decoratief in het landschap gestrekt; architectuur zijn al evenzeer de gecomponeerde landschappen. De zuiverste versteening is bereikt in de tot iconen verstarde wachters van den burcht te Worms; en de Aardmannetjes, die door het machtswoord van den Nevelingenkoning in steen veranderen, zijn voor het geheele werk onbedoeld representatief.

De weinige momenten van massale beweging, de ordelooze massa om Hagen en Siegfried in Worms, het zinneloos heen en weer draven van Brunhildes onderdanen zijn weinig gelukkig. Er is slechts één fragment, dat een waarlijk dyna-

mische kracht ontwikkelt: Kriemhildes droom — en dit fragment is niet van Lang, maar van Ruttmann.
Uit de beeldvlakvulling en beeldopvolging van den regisseur der Nibelungen resulteert geen beweging, geen spanning — zij dwingt tot een statische rust.
Erkennen wij vervolgens, dat die statische compositie, ook al is zij in haar eenzijdigheid als procédé door den tijd achterhaald, aan het gegeven niet misstaat. Deze in nevelen van oudheid gehulde, met den last van eeuwen sage bezwaarde figuren verdragen geen gemouvementeerd leven; hun beeld, in onze voorstelling gefixeerd, wil geen ontluistering door bijkomstigheden. Paul Richter, na zich in Siegfrieds hoogheid te hebben teruggetrokken, kan zich later als zeeroover uitleven, Hans Adalbert (von) Schlettow en Bernhardt Goetzke, eenmaal zich zelf vergetend voor een Hagen, een Volker, zullen in Ufa-dienst de eigen persoonlijkheid kunnen ronddragen in een stoet van comedies, al of niet aan de operette ontleend, en drama's van de misdaad.
Maar ook het tot bewegingloosheid gedoemde beeld kan beweging uitdrukken. Tusschen een dragende Karyatide en een torschenden Atlas is een essentieel verschil. Het statische in de eerste, het dynamische in den tweede is juist het verschil tusschen Siegfrieds levenlooze draak en Petersburg' van geweldig leven geladen ruiterstandbeeld.
Een monument — De Nibelungen; van stijl, van nationale trots, van versteening en — het zij dankbaar erkend — ook van cinematographie.

TH. B. F. HOYER

Eenige korte beschouwingen over minder belangrijke „Films van de maand" moesten wegens plaatsgebrek vervallen.

RED.



FILM TE PARIJS

Wat den aan een Nederlandsch publiek gewenden bezoeker der parijsche avant-gardetheaters steeds weer opvalt, is de eigenaardige anecdotische hartstocht, die een film met afwijkende eigenschappen bij de Parijzenaars weet op te wekken. Zij hebben geen tijd of lust, om een geheel af te wachten; momenten, uiterlijke extravaganties, stimuleeren hun zenuwen blijkbaar dermate, dat het gefluit en geklap niet van de lucht is. Onderwijl consumeert men een lolly-achtig product, dat met Norico-welsprekendheid wordt rondgevent. Maar inmiddels zit de Studio des Ursulines regelmatig vol, en heeft ook de heer Mauclaire van de Studio 28 zich niet te beklagen... Ziehier voor- en nadeelen van een theater tegenover een Liga: veelzijdig publiek, maar ook Norico-geest.
Gelukkig zijn de films gemaakt en draaien onverstoorbaar door.
Ditmaal echter treft den bezoeker nog iets anders (begin December). Zoowel in de Ursulines als in 28 loopt als hoofdnummer.... een zeer simpele Amerikaansche film, uit de Foxproductie! Een merkwaardig symptoom in deze kleine bolwerken van Europa, dat te denken geeft. Nog merkwaardiger, te zien, hoe het bewegelijke publiek stil wordt, in spanning geraakt, vergeet te fluiten en te eten. Het spreekt wel vanzelf, dat de directies hier Amerika op zijn best naar voren brengen: lichte humor, spanning, verzorgd spel, beschaafde fotografie, kleine concessies aan de visualiteit... dat zijn „In every Port another Girl" en „De Club der 73". Men amuseert zich en denkt niet meer aan het wanhopig geworstel van Europa, dat men voor de pauze te zien kreeg. Dit werk stelt geen problemen, is in zijn onschuldige perversiteit bijna frisch. Zij, die in de film een gemeenschapskunst zien, kunnen hier aan de verstilde tongen der toeschouwers hun hart ophalen....
En voor de pauze: lawaai. En niettemin werk, dat ondanks zijn kleine afmetingen en gebreken, intenser boeit dan het vlotte en kinderlijke Amerika... In de Ursulines een middelmatige documentair „La Zône" van René Lacombe, met trage gevoelsinslagen, die aan Cavalcanti herinneren; weinig spontaan, technisch onorigineel.
„Etoile de Mer" van Man Ray, den filmdichter van „Emak Bakia", verdient veel meer en grondiger belangstelling, dan de Parijzenaar en zijn lolly er aan wenschen te besteden. Hoe men over Man Ray moge denken, zijn vormgeving is altijd belangrijk, juist, omdat hij den inhoud tot een twijfelachtig en dubbelzinnig product maakt. Men zou het zich een eer rekenen, door dezen man voor de gek te worden gehouden; hetgeen men niet van iedereen zou kunnen zeggen.
De Studio 28 begint met een fragmentje van Delluc, onnoozel en onbelangrijk van a tot z. Waarom men dit hier geeft, men weet het niet. Als tusschenspel toovert men een stuk Peer Gynt-suite op den muur, als demonstratie van de visueele piano, boeiend om het principe, te weinig, om er een oordeel over te kunnen vellen; nogmaals betreuren wij het, Hirschfeld-Mack nog niet in Amsterdam te hebben gezien. Deze uitwerking is, aangepast aan den stijl van Grieg, romantisch en meermalen suggestief. Met een middelmatige Buster Keaton gaat dan „Nuit

Electrique" van Eugen Deslav, een reeks arabesken in lichtreclames, waartegen men als hoofdbezwaar zou kunnen aanvoeren, dat de compositie zwak is, het materiaal eentonig en aanleiding gevend tot spielerische kamera-trucjes. Deslav brengt de Diagonale van Eggeling in herinnering, die eveneens het vlak verwaarloosde voor lichtgekrabbel. „Nuit Electrique", technisch glad en interessant, doet onvruchtbaar en ijl aan, nu het niet, als bij Eggeling, de durf van een begin verkondigt.
Men zal hier thans „De Brug" van Ivens draaien. Zal de lolly, misschien, een oogenblik vergeten worden?...

In de „Madeleine" zet men U de sprekende film voor. Een negerzanger, geheel herleefd, als zijn stem niet naast hem hing; het knetteren van spiegeleieren wekt een „echten" eetlust op; en dan het groote werk der Metro-Goldwyn, waarvan het fabrieksmerk nu ook al echt brult, „White Shadows". Hierin wordt veel gehuil van wilden sprekend gemaakt, maar de zoenen, die er in voorkomen, worden tot algemeene teleurstelling niet door naturalistische echtheid, maar door het gereproduceerd orkest begeleid. Overigens is „White Shadows" een superfilm, glad, zoet, zacht, en de sprekende film in dit stadium niet discutabel, infantiel.

„La Passion de Jeanne d'Arc" was juist van het programma verdwenen. Op de oorlogsfilm „Verdun" komen wij nog terug. Zal men Dreyer en Poirier hier te lande te zien krijgen?...

M. t. B.

NEDERLANDSCHE FILM EN FILMLIGA IN HET BUITENLAND

Nadat de première voor de Nederlandsche bioscoop van Ivens' film „De Brug" onlangs te Rotterdam in het nieuwe Luxor-theater heeft plaats gehad, volgt thans in Januari de Parijsche première in Studio 28.

H. Grinfeld, leider der Sovkino-fabrieken te Leningrad, wijdt in het aldaar verschijnende blad „Kino" een uitvoerige beschouwing aan de Nederlandsche Filmliga, waarmee hij tijdens zijn bezoek aan ons land kennis maakte. Hij bespreekt daarbij ook „De Brug" en toont zich getroffen door enkele fragmenten van Ivens' nieuwe film „Regen", waarvan wij de vertooning in de Liga binnenkort tegemoet zien. Wij citeeren:

De menschen van de Filmliga zetten thans hunne pogingen voort. Echter op een ander gebied, namelijk op dat der atmosfeer-film. Zooals men weet zijn regen en mist in Holland overheerschend. En ziet, door het tekort aan zon, door het afwezig blijven van vele blijde zonnestemmingen, besloot Joris Ivens zich het karakteristieke van Amsterdam ten nutte te maken. Het water in de grachten, het druppelen van de regen, water dat zich in het water weerspiegelt, d.w.z. een reeks van figuren die zich vormen in het grachtwater bij druilende regen. Hier zijn ook straattooneelen, verbonden door één gedachte, hoe de regen de voorbijgangers vervormt, het spel van parapluies, weerspiegeling op de zee van asphalt, enz.
Ook heb ik een paar andere dingen gezien en ik moet zeggen dat Joris Ivens een flinke stap in de goede richting heeft gedaan. In enkele stukken voelt men zelfs een persoonlijke stemming, en ik ben ervan overtuigd, dat het den auteur stellig zal gelukken een oplossing te vinden voor de „Stimmungsfilm", de „Film der Stemmingen" .....



MAN RAY: ÉTOILE DE MER

Een oordeel uit Duitschland („Deutsche Filmzeitung"):

Es ist wichtig, sich darüber klar zu werden, dass in Holland Leute arbeiten, die es mit dem Film sehr ernst nehmen. Ein land verdient den Namen Filmland nicht nur, weil es viele Filme erzeugt, sondern weil es intensives Filmverständnis hat. Und das ist sicher in Holland der Fall. Die Filmliga leistet nützliche Arbeit. Bis jetzt zeigte sie in diesem Jahre „Visages d'Enfants" von Feyder, „La Coquille et le Clergyman" und „Invitation au voyage" von Germaine Dulac, die auch selbst eine Konferenz hielt; im nächsten Monat kommt René Clair nach Amsterdam, um dort Fragmente seiner Filme vorzuführen; dann sollen Ruttmann und womöglich auch Pudowkin in Amsterdam ihre Werke zeigen.

Eines Tages wird man sich Vorwürfe machen, sich den Namen Joris Ivens nicht schon früher gemerkt zu haben. Die ehrlichen Filmfreunde werden gut daran tun, den Namen heute schon zu behalten.

Germaine Dulac geeft in „Monde" impressies over de Filmliga naar aanleiding van haar bezoek aan Nederland. Zij complimenteert Ivens als „un des musiciens visuels de l'avenir"; aan zijn „Regen"-fragmenten wijdt zij de volgende woorden:

Autre film, sur un thème de l'écrivain cinéaste Franken. Poésie de la pluie à Amsterdam; l'eau qui creuse l'eau, reflets translucides, transparences du verre, de l'asphalte pluie qui, goutte à goutte, glisse des tuiles, martelant la gouttière grise. Prélude. La musique union des sons, le cinéma union des images.
Je suis sure que Pluie, film de vision sans histoire, composé de sensations et non de faits saura toucher les foules, amenant celles-ci à comprendre la beauté des oeuvres de l'écran conçue en dehors de toute fiction. En Hollande les artistes cinégraphiques cherchent l'action dans l'émotion visuelle, et non dans l'inventi on arbitraire. Ici se propose à moi une image d'un film inachevé: Le Vent, soulevant le sable d'une plage.... Cinéma pur... Rythmes de la nature fixés sur la pellicule dans une ordonnance artistique maitresse.

En over Aafjes zegt zij het volgende:

Aafjes, mort récemment, un autre cinéaste. Un grand journal d'Amsterdam avait demandé à cet opérateur de composer un film documentaire pour célébrer le centenaire de sa création. Documentaire non pas, mais philosophie d'un quotidien dans son double mouvement humain et mécanique. Pour Aafjes comme pour Joris Ivens, le sens de l'image, la science du contre point visuel....

Wij kunnen aan dit alles nog toevoegen, dat de geringe neerslag en het slechte licht in de afgeloopen maanden de voltooiing van „Regen" helaas hebben vertraagd; dat echter „Branding", de in Katwijk opgenomen film van Franken en Ivens, naar een scenario van Jef Last, dezer dagen in laatste instantie gereed kwam, zoodat de leden der Liga daarop niet lang meer zullen behoeven te wachten.

PSYCHIATERS EN DE „COQUILLE"

In de nieuwe collegezaal van prof. Dr. K. Herman Bouman vertoonde de Liga op 21 Dec. j.l. voor genoemden hoogleeraar en een groot aantal genoodigden-psychiaters „La Coquille et le Clergyman". De film trok algemeen belangstelling, werd tweemaal vertoond, en gaf aanleiding tot een zeer interessant debat. De projectie was in handen van de firma Capi.

5 Jan. j.l. werd de „Coquille" andermaal onderwerp van psychiatrische belangstelling, en wel te Leiden, in de collegezaal van Prof. Jelgersma, waar de film gegeven werd voor de Ned. Vereeniging voor Psychoanalyse en de Leidsche Vereeniging voor Psychiatrie en Psychoanalyse. Inleider was hier Dr. van Ophuysen uit den Haag.



NAAR AANLEIDING VAN FILM-MUZIEK

II, 2, pag. 19.

Evenals de Heer Lichtveld ben ik overtuigd dat er bij film iets noodig is, dat ons het opnemen van de gezichtsindrukken vergemakkelijkt.
Ik zou dat echter niet muziek wenschen te noemen.
Indien men inderdaad een visueele impressie ondergaat, is het vermogen om tevens een muzikale impressie te ondergaan, zeer verzwakt, zoo niet geheel verdwenen. Omgekeerd, wanneer men een klankencomplex, bestaande uit melodie, rhythme, ondergaat, dan heeft men op dat zelfde moment géén, of een onvoldoende gezichtsindruk ontvangen.
Alleen het eerste geval is hier ter zake, daar het geenszins de bedoeling is de aandacht van de film afteleiden. Muziek bij film eischt dus te veel van ons. Dat „te veel" is overbodig en kan zelfs storend werken.
Daarom ligt het voor de hand om de muziek te besnoeien, door b.v. melodie en rhythme te verdoezelen, waarbij de muziek als kunst, veel, zoo niet alles, inboet. Het ligt niet in de geest van de film, als aparte kunst, om de muziek op die manier te knevelen.
Hier is een eenigszins analoog geval met de behoefte een schilderij in een passende lijst te plaatsen, waar de lijst een secundair en toch onmisbaar voorwerp is, dat, om te voldoen, volstrekt geen beeldhouw- of meubelkunstwerk behoefte zijn, en ook dient om aan onze zintuigen tegemoet te komen.
Ik wilde de film slechts een geluidfond[1]) geven,

[1]) Hetgeen door trom-met-schuurpapier e.a. experimenten al is gepoogd. Ik zou echter een meer verfijnde instrumentencombinatie wenschen voor absolute film in 't algemeen.

zooveel mogelijk van melodie en rhythme gespeend, om de filmrhythmen niet te verstoren. Op zich zelf lijkt mij echter een door één kunstenaar logisch gebouwde en gecontrapunteerde combinatie „film — muziek" in de toekomst wel mogelijk, zooals de combinatie „tooneel — muziek" (opera) zich heeft weten te ontwikkelen. Maar juist door de vergelijking met de opera lijkt mij het probleem „film-muziek" nutteloos geworden. In de opera ziet men tegenwoordig algemeen iets onzuivers, waardoor tooneel en muziek in dien zin (ik spreek niet van muzikale tooneeleffecten!) als onvereenigbaar worden gesteld, en de opera als afgedaan wordt beschouwd. Zoo meen ik in de combinatie „film — muziek" een zelfde tegenstrijdigheid te moeten zien, die het laatste woord aan de „film pur" (en „musique pure") zal laten.

Of de „film pur" nu een geluidfond krijgt, evenals de schilderij een lijst, doet niets aan haar zelfstandigheid als kunst af.

JOH. H. G. FRANCO.



W. PUDOWKIN: DE LAATSTE DAGEN VAN ST. PETERSBURG

Naschrift

Waar de heer Franco de wenschelijkheid van een „geluidfond" toegeeft, is het verder gemakkelijk om met hem tot overeenstemming te geraken. Want geen muzikant kan zich een „geluidfond" denken, dat niet bestaat uit klank en rhythme. Deze beide zijn de eenige elementen der muziek.

Opdat nu deze muziek werkelijk een „fond" voor de film kan zijn, moet er een zekere correlatie tusschen beiden bestaan; ze moeten een aanrakingspunt hebben. Dit aanrakingspunt is er: het rhythme. Zoowel het auditieve als het visueele rhythme worden in laatste instantie op dezelfde wijze waargenomen, door onze zin voor ordening, door dat wat ik het „tellend vermogen" zou willen noemen.

Die orde mag nooit verstoord worden, en daarom moet de componist van filmmuziek zorgen dat er een groote eenheid bestaat tusschen de

rhythmiek van zijn muziek en die van de filmbeweging.
Muzikaal rhythme nu, kan op vele manieren tot uitdrukking komen. Melodisch, harmonisch, dynamisch. En waarom zou de componist van filmmuziek niet over al deze middelen mogen beschikken?
Iets anders is het, wanneer allerlei muziek, die kennelijk niet als begeleiding bedoeld is, toch als zoodanig gebruikt wordt. Een dergelijke muziek zal rhytmisch nooit volledig bij de film aansluiten, en daardoor storend werken, en de aandacht door al te groote zelfstandigheid afleiden. Dit is, geloof ik, ook het bezwaar van den heer Franco, tegen „muziek" die geen „filmmuziek" is.

L. L.

NEDERLANDSCHE FILMLIGA

OFFICIEELE MEDEDEELINGEN

FILMBIBLIOTHEEK

Voortaan zal de bibliotheek der Liga, gevestigd Damrak 46, beschikbaar gesteld door Joris Ivens, niet op Donderdag geopend zijn, maar na aanvrage van de belangstellenden, zulks ter bevordering van een eenvoudiger administratie.

LIGA-FILMS BUITEN DE LIGA

De Rotterdamsche Volksuniversiteit geeft een drietal filmavonden, waarbij onze redacteur Jordaan zal spreken. Het programma houdt verschillende Liga-films in, terwijl de avonden beurtelings aan de Fransche, de Duitsche en de Russische film zullen worden gewijd. Zie ook Journaal.
In voorbereiding zijn een aantal schoolvoorstellingen te 's Gravenhage, die waarschijnlijk door één der bestuursleden zullen worden geleid. Het initiatief werd genomen door den Heer A. F. Mirande, leeraar M. O. aldaar.

FILMLIGA AMSTERDAM

Onder het hoofd Programma vindt de lezer bijzonderheden over de extra-avond, die het Amsterdamsche bestuur heeft georganiseerd en die aan Pudowkin zal worden gewijd. De voorwaarden voor entree zijn op de convocaties vermeld. Leden van andere afdeelingen hebben, voorzoover plaats beschikbaar, vrijen toegang. De avond vindt plaats op 10 Jan. a.s. 8 uur, in de zaal der A. M. V. J., Leidscheplein.

FILMLIGA ROTTERDAM

Wegens bezwaren van den burgemeester tegen de gewone plaats van bijeenkomst in verband met de verkoop van consumptie, heeft de afdeeling „Bed en Sofa" in het Notarishuis vertoond.

FILMLIGA UTRECHT

Over het naar aanleiding van de vertooning van „Bed en Sofa" ontstane meeningsverschil tusschen den Heer Kuitenbrouwer, bestuurslid der afdeeling Utrecht, en de „politiek" van het H. B. vindt men nadere bijzonderheden in ons hoofdartikel. De vertooning van „Bed en Sofa" kon gewoon voortgang hebben.

FILMLIGA ARNHEM

Het gebouw „Irene", waarin de Arnhemsche afdeeling haar voorstellingen geeft, werd voor „Bed en Sofa" niet beschikbaar gesteld, zoodat deze film, en met veel succes, op Zondagmorgen in een bioscoop werd gegeven.

OPRICHTINGSPLANNEN IN EINDHOVEN

Het voorloopig Comité, dat tot de oprichting van een Filmliga Eindhoven tracht te geraken, zendt ons een warmgestemd manifest, dat zij heeft doen verspreiden, onderteekend door de heeren Mr. V. G. G. M. Dubois, Ir. L. C. Kalff, F. L. van Nierop, H. van der Putt, Mr. J. C. van Sandick, Mr. Dr. D. J. Sannes, Mr. C. J. G. M. Schölvinck, L. C. Vervooren, A. J. Zoetmulder, Mr. G. Verrijn Stuart (Hoogstraat 118a). Ook het Eindhovensch Dagblad beveelt de oprichting warm aan.

ZOO JUIST VERSCHENEN:
CINEMA MILITANS
DOOR
MENNO TER BRAAK
INGEN. F 2.90; GEB. F 3.90. DE GEMEENSCHAP, UTRECHT
(ADV.)

FILMLIGA

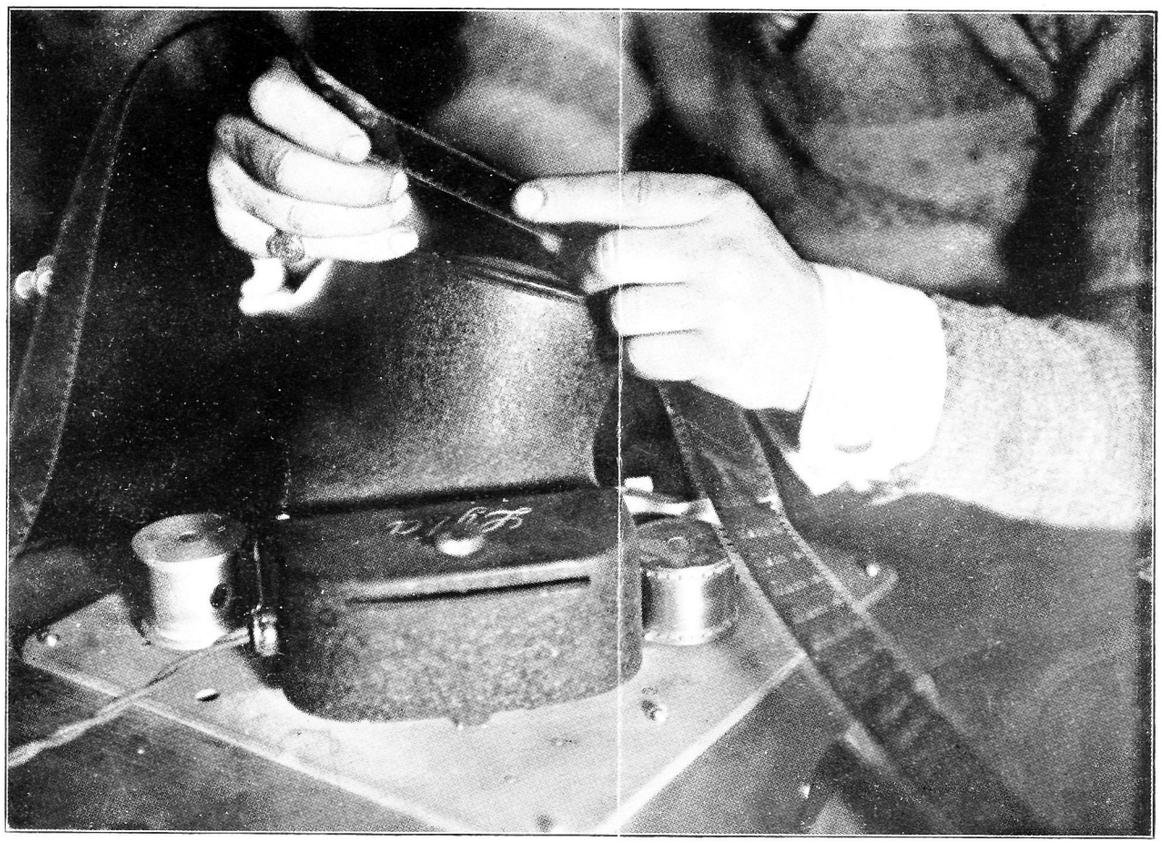


foto copyright germaine krull, parijs

de nederlandsche film

II, 5

VIJFDE PROGRAMMA

CHARLIE CHAPLIN: THE KID

M. FRANKEN EN JORIS IVENS: BRANDING
NAAR EEN NOVELLE VAN JEF LAST

CHARLIE CHAPLIN: THE KID.

Wat valt er eigenlijk nog veel te zeggen ter inleiding van dit werk? Chaplin behoort tot de zeer zeldzame figuren in de geschiedenis der film, wier beteekenis zich gedurende de stormachtige laatste tien jaren volkomen gehandhaafd heeft. Uit het plus der ietwat hysterische overschatting en het minus der blinde negatie blijft een zoo aanzienlijk gemiddelde, dat zijn belangrijkheid als scheppend filmisch kunstenaar onaangevochten mag geacht worden. Uit het enorme materiaal, dat Chaplin's oeuvre vertegenwoordigt, hebben wij na lang wikken en wegen „The Kid" gekozen om voor de Liga te compareeren. Wij weten zeer wel, dat het niet Chaplin's gaafste werk is. Er vallen, vooral onder zijn vroegere films („Easy Street", „The Pawnshop"), bondiger, sterker en zuiverder specimina aan te wijzen, terwijl de verrukkelijke „Pilgrim" uit zijn latere productie, tot het allerbeste behoort, wat wij van hem kennen. Maar wij meenen tevens, dat geen werk een zoo universeel beeld geeft van den cineast Chaplin, als juist deze „Kid". Het biedt ons een onbelemmerden kijk op zijn vele artistieke incarnaties, mèt hun typische kwaliteiten en tekortkomingen. Het toont ons in de eerste plaats den onvolprezen cineastspeler, het volkomen unieke phenomeen, dat zijn eigen regisseur is, in scenes met de vrouw van den politieagent. Het toont ons den voortreffelijken regisseur in de virtuoze prestaties van den kleinen Jackie. Het toont ons den soms brillanten, soms zwakken scenarist, in trouvailles als „het ontbijt" en de „hemelvaart". naast de kinderlijk-sentimenteele ontmoeting van den ijselijken schurk en de edele, misleide jonge vrouw. In al deze deugden en tekortkomingen staat de levende Chaplin voor ons, zooals hij zich langzamerhand voor onze tijdgenootelijke oogen begint af te teekenen. Het leek ons ongewoon interessant, deze film, die de periode van Chaplin's improvisatorische sketches afsluit en zijn grootere, gecomponeerde werk inluidt, als studiemateriaal ook ter vergelijking met René Clair) weer eens na negen jaar voor den dag te halen en met onze critische oogen van 1929 opnieuw te bekijken.

L. J. J.

M. FRANKEN EN JORIS IVENS FILMEN „BRANDING"

De film „Branding", een speelfilm in twee acten, is een poging, om het menschenmateriaal op te nemen in het filmrhytme. Wat Franken en ik met „Branding" willen, is, in de eerste plaats, den mensch niet als acteur laten optreden, maar hem in dienst stellen van de montage en het beeldvlak.
Wij hebben in deze film, waarvan het scenario bewerkt werd naar een novelle van Jef Last, geen gebruik gemaakt van acteurs. De rollen worden vervuld door Jef Last, Hein Blok en Co Sieger, geen beroepsspelers. Ons streven was, hen in de atmosfeer te laten opgaan, hen mèt de levenlooze dingen te laten „spelen".
Door beperkte geldmiddelen kon het scenario niet geheel in zijn oorspronkelijke vorm worden uitgevoerd. Intusschen hebben wij natuurlijk de groote lijn geheel behouden, waardoor wij de eenvoudige geschiedenis van werkeloosheid, vrouwelijkheid en materieele invloed op de levensgebeurtenissen langs zuiver visueelen weg trachten weer te geven.
Men bedenke, dat wij steeds uiterst beperkt waren in onze tijd en hulpmiddelen. Alle opnamen zijn gemaakt met een klein automatisch filmapparaat (cassette-capaciteit 25 M.), dat gewoonlijk bij het maken van grootere films slechts als hulpapparaat dienst doet. Daardoor zijn verschillende optische effecten, zooals het doorvloeien der beelden, het regelmatig afdonkeren etc. niet mogelijk.
Daar ik in de keuze van het negatief filmmateriaal niet zoo beperkt was als in de opnameapparatuur heb ik een ruim gebruik kunnen maken van negatiefmateriaal van verschillende algemeene- of kleurgevoeligheid, en het materiaal aangepast aan de omstandigheden waaronder de verschillende scènes opgenomen moesten worden.
De opnamen met de spelers geschiedden in den vóórzomer van 1928 (± 6 weken) te Katwijk aan Zee. In den herfst zijn de verschillende golf- en duinopnamen gemaakt te Bergen, IJmuiden en Scheveningen.
De spelers werden ongeschminkt opgenomen. Het opnemen van de bewoners van Katwijk en de speelscènes op een plaatsje middenin het visschersdorp kon uit den aard der zaak slechts op bepaalde uren van den dag geschieden; ook moest de bevangenheid, die de menschen voor de camera hadden, weggewerkt worden; door vele foto's van de kinderen te maken, vermurwde ik het hart van de ouders en zoo kregen wij tenslotte een hartelijke medewerking van de bewoners om het plaatsje. In het bijzonder hierbij een woord van dank aan de families Van Duin en Guit.
Dat wij voor hen, die wij niet konden vermurwen,



REGISSEUR FRANKEN
WEKT INSPIRATIE

BRANDING

steeds onwelkom bleven, vooral bij het opnemen in de omgeving van de kerk, bleek daaruit, dat ik bij een van mijn laatste opnamen nog werd uitgemaakt voor: „den baarlijken duivel".
Wat de interieur scène in de kroeg betreft, dit is, van technisch standpunt bezien, een proef in hoeverre een samenwerking van kunst- en daglicht in de speelfilm te gebruiken is in een sfeer, geheel buiten het atelier. Een woord van dank aan den in deze scène behulpzamen Henk Heyens.
Waarschijnlijk is het de eerste maal, dat voor een nederlandsohe film speciale muziek werd gecomponeerd. Van den componist, Max Vredenburg, hieronder daarover nog een korte aanteekening. Rest mij nog mijn dank uit te spreken aan Johnny Fernhout voor zijn toewijding aan het filmlasschen en aan de firma Capi, die welwillend verschillende technische hulpmiddelen beschikbaar stelde.

JORIS IVENS

BIJ MIJN MUZIEK VOOR DE FILM „BRANDING"

Veel — al te veel— is er al over het probleem: combinatie film en muziek gesproken en geschreven. Dit is niet te verwonderen. Het vraagstuk is actueel en voor velen vaag, dus polemiseeren erover nog niet uit de mode!
Ondanks al dit gepraat en geschrijf zijn er dan ook nog maar héél weinig goede reëele oplossingen gegeven. In laatste instantie — de voordeelen ter verduidelijking daargelaten — is dit geredeneer nutteloos. Ook hier blijft het scheppen primair en het getheoretiseer secundair. Wij kunnen nuchter-analyzeerend de opera als kunstvorm een onding noemen, één opera van Monteverdi of Mozart zal ons die critische ontleding geheel doen vergeten.

Lange regels zult u van mij dan ook niet moeten verwachten! Enkel de volgende beginselverklaringen wil ik u niet onthouden.
Mijn oorspronkelijk plan was voor deze film (in principe voor alle) de muziek mechanisch te laten opnemen. Ik had mij voor deze specifiek Hollandsche film, die in het vischersplaatsje Katwijk speelt, de samenstelling der instrumenten als volgt gedacht: harmonica, piccolofluit, hobo, saxophoon en trombone (een vijftal dus). De muziek had ik dan bij een zoo ideaal-mogelijke uitvoering tegelijk met de film zelf mechanisch willen laten opnemen. Het groote voordeel, dat zoo voortaan film en muziek een onafscheidbaar geheel worden, is zoo verzekerd. Men hoeft nergens de muziek te repeteeren (sic) en deze typische instrumentengroep kan evengoed als in een wereldstad als in Lutjebroek worden gegeven, en behoeft dan niet zooals in den regel door een valsche en piepende piano te worden „vertolkt". Dit mechanisch opnemen was onmogelijk en dus — ook nog om andere practische redenen — heb ik me moeten beperken tot: piano, harmonica en fluit.

Verder ben ik het eens met Paul Hindemith, die in het programma van het Duitsche Kamermuziekfeest te Baden-Baden, dat daar dezen zomer werd gehouden en waarbij ik tegenwoordig was, bij de vertooning van eenige films met speciaal daarvoor gecomponeerde muziek (waaronder ook het film-journaal waarvoor Darius Milhaud zijn muziek bijdroeg en waarover in II, 4, 43 even wordt gerept) het volgende schrijft: „Die Musik darf kein Notbehelf sein. Man weiss, dass der Film ohne Musik kaum geniessbar ist. Man sollte deshalb jeden Film mit einem Musiker zusammen herstellen. Einem Musiker, der es versteht, sich dem Film unterzuordnen, wo es nötig ist; der aber auch das Können hat, an anderen Stellen die Musik durch den Film begleiten zu lassen. Sowohl für die Filmmusik als auch für den Film selbst wird in kurzer Zeit die Zusammenarbeit zwischen Filmregisseur und Musiker unerlässlich sein."
Mijn hoop is dan gegrond op de toekomstige samenwerking — en waarom ook niet in ons landje — van de „film-componist" en van de „muziekcomponist" waarvan ik in deze film al een gelukkig begin zie, al is het nog maar een experimenteel debuut.

Tenslotte nog dit. Juist door de sterke analogie van film en muziek componeeren (natuurlijk verschilt het materiaal geheel) kunnen deze twee kunsten door hun verwantschap van structuur en hun verschil in materie elkaar steunen! Daar waar de film visueel het sterkst is, zal de muziek weten te fluisteren (misschien zelfs te zwijgen), en daar, waar de film in haar kaleidoskoop-achtig tempo meer vlak is zal de klank weten te boeien waardoor de twee kunsten vereend het peil hoog zullen houden.

MAX VREDENBURG

TWEEDE JAARGANG

5

FEBRUARI 1929

FILMLIGA

ONDER REDACTIE VAN: DR. MENNO TER BRAAK, JORIS IVENS, L. J. JORDAAN, MR. HENRIK SCHOLTE EN CONST. VAN WESSEM

ALGEMEEN ADRES VOOR REDACTIE EN ADMINISTRATIE: J. CLAUSEN, ST. JANSSTRAAT 38-40, AMSTERDAM-C
TELEFOON 40851 - GEM. GIRO C 578 (VIA POSTGIRO 13500)

DIT TIJDSCHRIFT VOOR ZELFSTANDIGE FILMKUNST IS TEVENS HET OFFICIEELE ORGAAN DER NEDERLANDSCHE FILMLIGA

INHOUD: Van de Redactie: Het geval Poedowkin — Constant van Wessem: Ons Vijfde Programma — W. Poedowkin: Vortrag (Filmliga Amsterdam 10 Jan. 1929) — J. H. W. van Ophuijsen: Psychoanalytische Opmerkingen over La Coquille et le Clergyman — Ir. A. Boeken: Bij een fragment van Ivens' „Brug" — Critiek: Jazz-zanger, door L. J. Jordaan — Moulin Rouge, Heimkehr, Geheime Koerier, Het Laatste Commando, door Dr. Menno ter Braak — Journaal: Thomas Mann en de Film, door M. t. B. — Russische Film — Cinéma Saharien, Cinéma Primo di Rivera — Correspondentie — Officiëele Mededeelingen — Programma en Toelichtingen — Wsewolod Poedowkin, teekening van L. J. Jordaan



HET „GEVAL" POEDOWKIN

Nu de overkomst van den heer Wsewolod Poedowkin naar Holland op uitnoodiging van de Nederlandsche Filmliga aanleiding heeft gegeven tot een incident met politieke consequenties, zijn wij genoodzaakt in het kort te resumeeren, hoe de feiten, die op deze zaak betrekking hebben, zich verhouden. Want brengt men deze feiten tot hun ware proporties terug, dan moet het verbazing wekken, dat een zoo onschuldige aangelegenheid als dit bezoek van een buitenlandsch filmkunstenaar zelfs tot regeeringskringen is doorgedrongen. En tevens mag men er zijn verwondering over uitspreken, dat dit bezoek waaraan alle politieke bedoeling vreemd was, in de pers sensationeele commentaren uitlokte, die de persoonlijkheid van den heer Poedowkin onwaardig zijn.

De heer Poedowkin was door het hoofdbestuur der Liga officieel uitgenoodigd, te Amsterdam een lezing te komen houden voor de afdeeling Amsterdam over zijn werk en de russische filmkunst in het algemeen. Teneinde aan deze uitnoodiging gehoor te kunnen geven, vroeg de heer Poedowkin bij het nederlandsche consulaat te Berlijn zijn visum aan; het consulaat echter zond deze aanvrage door naar den Haag. Op 4 Jan. reeds ontving het H. B. van de directie der „Prometheus"film, die de belangen van den regisseur behartigde, telegrafisch bericht, dat het consulaat de aanvrage naar den Haag had doorgegeven. Aangezien de lezing van den Heer Poedowkin op 10 Jan. zou plaats vinden, kan men het niet als een compliment voor het tempo der regeeringsmachine beschouwen, dat minister Donner in zijn antwoord op de door het Kamerlid De Visser gestelde vragen verklaart, dat „het tijdstip van aanvrage van het visum en van mededeeling van het doel dier aanvrage" hem te weinig tijd hebben gelaten om de staatsgevaarlijkheid van den heer Poedowkin behoorlijk te onderzoeken. In ieder geval kon men het H. B. aan het ministerie van Buitenlandsche Zaken op 8 Jan. nog geen enkele inlichting verstrekken, toen daarna des morgens werd geinformeerd. Pas in den namiddag van dezen dag werd officieel meegedeeld, dat de regeering de overkomst van den heer Poedowkin slechts kon toestaan, indien deze uitsluitend één lezing hield voor de leden der Filmliga, terwijl deze lezing niet voor nietleden tegen entree toegankelijk mocht zijn, gelijk de bedoeling was. Op deze voorwaarden betrad dus onze gast Nederland; en het H. B. is den leden dankbaar, dat zij door een overweldigende opkomst en een spontane hulde den heer Poedowkin tenslotte nog een zeer aangenamen indruk meegegeven hebben.

Daarmee is echter de principieele zijde van het „geval" niet afgehandeld. In het buitenland is deze geste der regeering niet onopgemerkt voorbij gegaan; reeds 14 Jan. geeft de Berlijnsche „Film-

kurier" een verslag van Poedowkin's voordracht onder het veelzeggend hoofd „Holland gegen Pudowkin"! Wij moeten ons dan ook afvragen: welke motieven hebben de regeering geleid, toen zij den heer Poedowkin als een „ongewenscht vreemdeling" op dergelijke voor een integer man vernederende voorwaarden toeliet? Kan de minister volstaan met zijn antwoord aan den heer De Visser, waarin wordt gesproken van „overwegingen van voorzichtigheid", te korten tijd voor „beoordeeling der aanvrage" en de algemeene argumenteering met „'s lands belang"?
Wij meenen, dat zulks niet het geval is. Wij beschouwen het als een bewijs van vertrouwen, dat de minister den heer Poedowkin althans het verblijf in Nederland heeft toegestaan onder auspiciën van een vereeniging, in wier koninklijk goedgekeurde Statuten slechts gerept wordt van de film en zijn belangen; wij weten het te waardeeren, dat de regeering het volkomen onpolitieke karakter der Filmliga, dat voldoende wordt bevestigd door de internationale samenstelling harer programma's, door haar beslissing heeft erkend. Maar: vervalt daarmee niet tevens de reden tot wantrouwen, een wantrouwen, dat de regeering blijkbaar in dezen geleid heeft? Waarborgde niet het schrijven, waarbij de heer Poedowkin door onze vereeniging werd uitgenoodigd, het neutrale karakter van zijn bezoek aan ons land? Was er toen nog reden, wantrouwen te koesteren tegen een vreemdeling alleen op grond van zijn ongewenschte nationaliteit?
De heer Poedowkin is een Rus, en zijn ideologie is „communistisch"; wij zullen de laatsten zijn, om dat te maskeeren. Maar men mag toch als bekend veronderstellen, dat het begrip „communisme" als cultuuruiting zich geenszins dekt met het politieke begrip „communisme" in Europa, in Nederland. Men vindt elders in dit nummer de omschrijving, die de heer Poedowkin zelf van zijn ideologie en zijn kunstenaarschap heeft gegeven. Welnu, daaruit blijkt duidelijk (en ten overvloede leze men het interview dat het Alg. Handelsblad met den regisseur had!), dat het woord communisme voor dezen man een levensbeschouwing en geen politieke partij vertegenwoordigt! Hij dient als kunstenaar een idee en geen complot, hij kent geen andere mogelijkheid om te scheppen, dan deze! Deze idee moge niet overeenkomen met de gangbare opvattingen hier te lande: staatsgevaarlijk (in den formeelen zin, waarom het hier slechts kan gaan) is zij allerminst, tenzij men ook de theorieën van Schopenhauer of Pirandello als staatsgevaarlijk zou willen beschouwen. En dat men ook in Den Haag het werk van den heer Poedowkin niet voor staatsgevaarlijk houdt, meenen wij te mogen afleiden uit het feit, dat de Centrale Keuringscommissie zijn beide films heeft toegelaten voor openbare vertooning! Waarom dan den maker de openbaarheid ontzegd?
De Liga heeft geen andere voorkeur bij de samenstelling harer programma's en de invitaties aan cineasten van beteekenis, dan de belangrijkheid van het kunstenaarschap. Zoo was het bij den Braziliaan Cavalcanti, bij den Duitscher Ruttmann, bij de Fransche Germaine Dulac, bij den Franschman René Clair. Wat maakt den Rus Poedowkin, wiens kunstenaarschap nu eenmaal onverbrekelijk is verbonden met de communistische ideologie, plotseling tot een verdacht sujet? En dat, terwijl een erkend onpolitieke Nederlandsche vereeniging instaat voor zijn persoonlijkheid? Wil de regeering ideologieën gaan bestrijden met wantrouwen tegenover personen? Het komt ons voor, dat de historie het weinig doeltreffende van een dergelijke tactiek toch wel aantoont!
Het Handelsblad, dat tegen deze „preventieve censuur" protesteerde, zegt o.i. terecht, dat hier tegenover binnen- en buitenland een „voorstelling van zwakheid" wordt gewekt. Ook wij staan op het standpunt (en onze programma's bewijzen dat), dat kennisnemen van stroomingen, van Poedowkin tot René Clair, om twee antipoden te kiezen, slechts die cultuur zou kunnen benadeelen, die niet meer bestand is tegen objectieve inlichting. En zoomin als men van het nederlandsche publiek behoeft te vergen, dat het Poedowkin critiekloos zal accepteeren, zoomin bestaat er aanleiding om aan zijn persoonlijke betrouwbaarheid ook maar een oogenblik te twijfelen.

Wij hebben hier nog een enkel woord aan toe te voegen over de commentaren der Nederlandsche pers op dit „geval". Zoowel het Alg. Handelsblad als Het Volk bespraken persoonlijkheid en werk van den heer Poedowkin uitvoerig, terwijl zij niet nalieten, critiek te leveren op de houding der regeering; ook in de N. R. Ct. en De Tijd troffen wij een zeer gedetailleerd en objectief verslag aan van zijn lezing. Te zonderlinger doet het aan, dat De Telegraaf, die toch uitgebreide beschouwingen over Poedowkin's film „De Moeder" bevat, wanneer deze in het theater Tuschinski wordt vertoond, en ook de verre godheid „Pudowski" (sic!) door bijzondere correspondentie laat huldigen, ... zoolang hij veilig in Moskou zit, over het verblijf en de voordracht van den russischen regisseur in zeven talen heeft gezwegen! Wij hebben het vorig jaar reeds gegist naar de ondoorgrondelijkheid van deze „hooge politiek", die aan de openbare meening thans door stelselmatig negeeren van ons werk de suggestie tracht op te dringen, dat de Liga niet

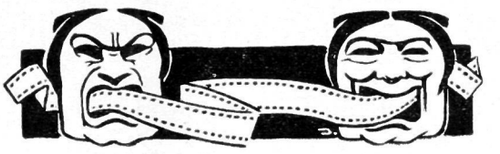
bestaat. Al demonstreert de groei van onze beweging voldoende, dat zelfs „Het Laatste Commando" geen Poedowkin verdonkeremaant, de merkwaardige houding van dit dagblad hebben wij volledigheidshalve te vermelden.
Tenslotte rest ons een eerbiedig saluut aan de Nederlandsche communisten en in het bijzonder hun dagblad De Tribune, die geen moeite gespaard hebben, om den Heer Poedowkin voor te stellen als de vermoorde onnoozelheid, die eigenlijk de bedoeling had gehad, voor stampvolle zalen revolutionnaire redevoeringen uit te spreken. Misschien is het daarom niet overbodig, nog eenmaal te herhalen, dat de heer Poedowkin nimmer iets anders wenschte, dan voor belangstellenden in filmzaken te spreken over film. Wij hebben het betreurd, dat de Tribune er zelfs niet voor teruggedeinsd is een passage van Poedowkin's rede geheel vervalscht aan haar lezers voor te leggen, zoodat deze den indruk hebben gekregen, alsof de cineast een plebejische philippica tegen het Tsarisme had gehouden! Deze Rot-Front-camaraderie moge goed bedoeld zijn, zij doet min of meer onaangenaam en belachelijk aan. Ook de Tribune moge in het oog houden, dat er eenig verschil bestaat tusschen het communisme als ideologie en als politieke katvechterij!

Ideologie en politiek: op dit accentverschil komt het in dezen aan. Niet de politieke kleur, maar de cultureele beteekenis geldt voor hen, die in de cultuur belangstellen; voor hen kan de neutraliteit, zooals de Liga die meent te betrachten, nooit zijn een bleeke afzijdigheid-van-alles, maar moet zij zijn een schiftende, critische veelzijdigheid, die geen struisvogelpolitiek is. Voor een cultureele ruimheid van geest pleit het niet, dat men het „geval" Poedowkin zoowel van regeeringswege als in De Tribune, slechts kan zien als een politieke affaire, terwijl de kunstenaar Poedowkin de laatste is, die voedsel zou kunnen geven aan deze opvatting!

CONSTANT VAN WESSEM:

ONS VIJFDE PROGRAMMA

De René Clair-middag werd door den Franschen cineast persoonlijk ingeleid met een korte lezing, die men in het volgend nummer zal vinden afgedrukt.
Twee van zijn films stonden op het programma, twee grepen uit zijn oeuvre, waarvan wij hier, alleen Entr'acte kennen: „La Tour Eiffel" en het vroegere „Le Chapeau de paille d' Italie".
„La Tour Eiffel" is een rythmisch-mechanische, opname van den Parijschen Eifel-toren, de dalende, rijzende, kantelende, zwenkende sensatie, door alle verdiepingen van het ijzeren gevaarte heen, liftsensaties, met curieus begrensde uitzichten en in kader geplaatste „portretten" van Parijs, minder stoutmoedig van filmische vinding, dan men van den fantast Clair had verwacht en waarvan alleen de stijgende en dalende snelle liften het publiek een gevoel van duizeligheid konden geven.
„Le chapeau de paille d'Italie" is, zoo op het uiterlijk bezien, een gewone klucht-film, zooals de bioscoopen er zooveel, vooral van Amerikaansche makelij, vertoonen. Maar wat in die andere films een komedietje blijft en „filmisch" niet verder gaat dan een spelletje met het rythme der versnelling, (waaraan deze films ook hun cliché-karakter van „hol-en-smijt" films ontleenen) is bij René Clair omgezet in een ware filmklucht d.w.z. de humor van de situatie wordt door de, gebaren, de houdingen en gezichten der figuren worden met behulp van de snelverplaatsbaarheid van het filmapparaat belicht. Het geval met het afgezakte dasje is er een duidelijk voorbeeld van: een dame, die op de huwelijksplechtigheid aanwezig is, bemerkt dat haar man, die naast haar zit, bezig is zijn dasje te verliezen: door aanstooten en naar haar eigen hals grijpen — want zij kan niets zeggen: er is een redenaar aan het woord — tracht zij hem dat verstaanbaar te maken, met het gevolg (en dat laat het filmapparaat ons ook om beurten zien) iedereen naar zijn eigen das begint te grijpen, ook de redenaar, behalve de persoon, wien het juist aan gaat. Zoo is er meer in dezen film. Zijn intrigue is niet belangrijk, en bewerkt naar een comedie van Labiche. Maar wat de cineast Clair filmisch met het geval doet, zonder den gang van het geheel los te laten, d.w.z. er nieuws aan toe te voegen, is van een onweerstaanbare komischheid, die ons, toeschouwers, doet huilen van het lachen. Clair's werk, hoewel het constructief niet de stoutmoedige autonoom geworden fantasie vertoont van „Entr'acte", bewijst nogmaals hoe de cineast zelfs de komedieklucht tot een ware filmklucht kan omscheppen, indien hij maar weet wat de film is, en diens expressiemiddelen als techniek der opname weet aan te wenden.



WSEWOLOD
POEDOWKIN



VOOR „FILM-
LIGA" GETEE-
KEND DOOR
L. J. JORDAAN

W. POEDOWKIN:

VORTRAG

(FILMLIGA AMSTERDAM, 10 JAN. 1929)

Wij publiceeren den letterlijken tekst van Poedowkin's rede, teneinde iedere verkeerde interpretatie van zijn bedoelingen te voorkomen en te corrigeeren. Daar het russische manuscript binnen enkele uren in het Duitsch moest worden vertaald, kunnen vergrijpen tegen de grammatica wellicht zijn blijven staan; wij meenen echter aan een onveranderden afdruk den voorkeur te moeten geven. Red.

Vor allen Dingen möchte ich Sie alle herzlich grüssen im Namen der Filmarbeiter in Russland. Wir wissen dass wir der Filmliga verpflichtet sind und dass unsre Arbeiten durch Sie dem holländischen Filmpublikum gezeigt worden sind. Ich rechne es zu einer Ehre die Möglichkeit zu haben persönlich unsere tiefe Dankbarkeit zu übermitteln und ich hoffe dass die Verbindung zwischen die Filmwelt in Holland und Sovjet Russland sich entwickeln wird.

Zu meinem grossen Bedauern konnte ich keine Fragmente aus meinem letzten Film „Sturm über Asien" mitnehmen, weil die Kopien in den verschiedenen Theatern von Deutschland im Verleih zerstreut sind. Ich werde versuchen Ihnen in einer kurzen Rede etwas zu sagen, in grossen Linien, über die Geschichte der Kino-Kunst in Sowjet Russland, und über die Prinzipien welche die Grundlage der heutigen Filmkunst sind.

Ungefähr in 1920 hat der junge Regisseur und Kinotheoretiker Kuleschow eine Gruppe junger Menschen um sich versammelt und stellte sich zur Arbeit zu kämpfen für die Idee einer neuen Richtung in der Kino-Kunst. In dieser Gruppe fingen meine Filmarbeiten an. Wir bekämpften die Filme die auch gegenwärtig noch die Markt überschwemmen; die Filme die man hier „Kitsch" nennt. Diese Filme sind berechnet auf eine oberflächliche Neugierde eines mittelmässigen Publikums. Sie bieten nur dem gewöhnlichen Publikum eine leichte Unterhaltung: unbedingt ist notwendig ein hübsches Gesicht, unbedingt notwendig a happy end, und zum Abschluss ein Kuss in Blendung.

Diese Filme waren unsere Feinde. Wir fanden sie sehr schädlich sowohl vom Standpunt der Kunst sowie der allgemeinen Kultur. Die Regis-

seure dieser Filme wollten nur eine unterhaltende Geschichte ganz glatt erzählen, und übersahen ganz die künstlerische Aufgabe des Films. Diese Filme waren im Grunde nur photographiertes Theater. Die Schauspieler bemühten sich mit primitiver Mimik Ihre Gefühle auszudrücken, dabei aber zu stark übertrieben und dadurch unwahrscheinlich. So enstand eine grobe Pantomime wobei von Filmkunst keine Rede sein konnte. Im Gegensatz zu den theatralischen Prinzipien der alten Kinematographie, stellten wir eine neue Lösung hin, die zugleicherzeit die Richtung gab für unsere weitere Arbeit. Diese neue Lösung ist bis auf heute grundlegend geblieben für die Filmkunst in Sowjet Russland.

Sie ist Folgende: Grundlage der Kino-kunst ist die Montage. Ich nehme an, dass Sie wissen was Montage ist. Sie wissen dass hierunter zu verstehen ist eine strenge Konstruktion des gesammten Filmes aus kleinen Stücken; diese Konstruktion muss sehr genau und überdacht ausgeführt werden, so dass sowohl Rythmus und Gedanke beide verantwortet sind. Ebenso, wie aus verschiedenen Tönen der verschiedenen Instrumente ein Orchestersymphonie aufgebaut wird, ebenso wird aus den verschiedenen Bildchen der gesammte Film komponiert.

Wir sagten, dass die Wirkung von einzelnen Bildchen nicht abhängig ist von der Überzeugung womit der Schauspieler irgendwo gut geweint oder gelächelt hat, sonder auch von den vorherigen und folgenden Bildstreifen.

Durch eine richtig konstruierte Reihenfolge kann man den Ausdrück des Schauspielers bis ins Zehnfache steigern, und umgekehrt kann man das schönste Spiel vernichten durch eine falsche Montage.

Ich erinnere mich noch in welcher Aufregung wir kamen als unser erstes Experiment gelang. Wir nahmen für dieses Experiment aus irgend einem Film einen Streifen mit dem Gesicht von Mosjoukine, der irgendwo hinschaut. Absichtlich wählten wir einen ruhigen gleichgültigen Ausdruck seines Gesichtes, und diesen Bildstreifen von Mosjoukines Gesicht haben wir dreimal mit andern Streifen zusammengeklebt. Das erste Mal war sofort nach dem Gesicht von Mosjoukine ein Streifen angeklebt mit einem Teller Suppe; für den Zuschauer war es, alsob Mosjoukine auf diesen Teller Suppe schaute. Im zweiten Fall haben wir als Objekt seiner Aufmerksamkeit einen Sarg, worin eine junge Frau liegt, angeklebt. Im dritten Fall, ein kleines Mädchen mit einem Teddybeer, welcher komische Bewegungen machte. Wir haben dann diese drei Streifen in einer Rolle zusammengeklebt und einem unvorbereiteten Publikum vorgeführt und das Resultat war überraschend. Sie waren darüber begeistert, wie fein der Artist spielte. Im ersten Fall sahen sie ein dumpfes, in Gedanken Vertiefftsein über dem Suppenteller. Im zweiten Fall bemerkten sie den Schmerz und den erschütterten Blick womit er auf die Tote sah. Im dritten Fall waren sie entzückt über das zarte Lächeln, womit er das spielende Kind anschaute. Aber in Wirklichkeit in allen drei Fällen war das Gesicht dasselbe. So mächtig ist die Wirkung der Montage.

Und das zweite Experiment ein andres Problem der Montage. Wir hatten jetzt eine kurze und einfache Szene aufgenommen. Der Inhalt war folgende: Zwei Menschen sehen einander auf der Strasse, treffen einander, der eine weist dem anderen auf etwas, beide schauen hin, sehen ein grosses weisses Haus mit einer breiten Treppe. Dann gingen die beide Menschen weiter und stiegen auf diese Treppe. Die ganze Szene war in kleinen kurzen Stücken aufgenommen. Diese Teile würden in den verschiedensten Gegenden von Moskou aufgenommen. Der eine Mensch verbeugte sich im östlichen Teil der Stadt, der andere antwortete ihm im westlichen Teil, und sie trafen einander im Zentrum; und das weisse Haus worauf die beiden schauten war das Parlament in Washington, das wir aus einem amerikanischen Film geschnitten hatten. Die Treppe auf welche die Menschen hinaufgingen, hatten wir gefunden bei der grossen Kathedral in Moskau. Als die einzelnen Stücke montiert waren bekamen die Zuschauer einen volkommenen Eindruck von Einheit von Ort und Handlung. Auf der Leinwand war alles vereint. Das weisse Haus in Washington war ganz in der Nähe vom Kremlin.

Dies alles ist für Sie nun keine Neuigkeit mehr, aber damals haben wir zum ersten Mal verstanden, dass die Filmkunst eine wirkliche neue selbstständige Kunst ist, dass sie nicht eine photographische Kamera ist, die nach sklavischer Art und Weise die Wirklichkeit abkopiert. Wir haben verstanden, dass im Film jede Realität, ein Mensch oder ein Ding, nur Rohmaterial ist, woraus durch Komposition erst ein Kunstwerk geschaffen werden kann. Diese Arbeit der Komposition nennen wir die Montage.

Auf den Wegen der Entwicklung der Montage-Kunst sind wir schon weiter gekommen. Es sind erschienen die Arbeiten von Wertof, die gezeigt haben welche grosse Rolle in der Montage der Rhytmus spielt. Das Aneinanderfügen der verschiedenen Stücken von verschiedener Länge, mal kürzer, schneller, aufregender, steigernd, dann wieder langsamer, länger, beruhigender, ist ausserordentlich wichtig für die Wirkung auf den Zuschauer. Schliesslich kam Eisenstein,

der in seinem genialen Potemkin alle Resultate dieser Experimente in einem Griff vereinigte. Auch er war es, der uns sagte in „Zehn Tage die die Welt erschütterten", was man erreichen kann durch eine Komposition einzelner Bilder, welche nicht verbunden sind durch eine Fabel, oder Handlung, sondern durch verständliche Assoziation; z. B. hat er montiert nach den Bildern von Kerensky die ganz drollige kleine Statuette des stolzen Napoleon. Er komponierte die Bilder sowie ein Schriftsteller die Wörter komponiert in einer Phrase, die eine abstrakte Idee wiedergibt. Nun werde ich versuchen einige Worte über meine eigene Arbeit zu sagen.

Ich habe keine Erfindungen gemacht. Alle Mittel welche ich in meiner Arbeit verwendete haben andere ausgefunden Das Grundprinzip meiner Arbeit ist immer: Realität von Material. Ich nehme niemals geschminkte Menschen, aufgeklebte Bärde, gezeignete Züge, und untermalte Augen. Ich kann nicht arbeiten mit künstlich aufgebauten Landschaften im Filmatelier und so kann ich auch nicht mit Menschen arbeiten, die ihre Rolle spielen, aber nicht erleben. Wenn ich die Aufnahmen machte von den Schützengraben in „Ende von St. Petersburg", verbrauchte ich 200 kg. Dynamit um dem Boden das richtige Ansehen eines Schlachtfeldes zu geben. Für diese Aufnahme habe ich auch sehr viel Benzin verwendet, welche über die Bäume und Pflanzen gegossen wurde um sie teilweise abzubrennen und so die richtige Kriegslandschaft zu erzeugen, und schliesslich hat eine Abteilung Genie die Schützengraben gegraben und mit Wasser gefüllt. Ich weiss sehr gut, dass niemals irgendwelcher Architekt umstande sein wird so eine Landschaft im Atelier zu bauen, was meiner Ansicht nach nur zu erreichen ist mit wirklicher Erde, wirklichen Explosionen, Bäumen, u. s. w. Und dasselbe sage ich über das Spiel von Schauspielern. Das schlimmste für Menschen die im Film arbeiten ist die Gewohnheit zu „spielen". Wenn man einen grossen Schauspieler bittet zu sitzen und nicht zu spielen, so spielt er dass er nicht spielt. Darum liebe ich es so mit Leuten zu arbeiten, welche noch niemals gespielt haben und noch niemals aufgenommen wurden.

In meinem letzten Film „Sturm über Asien" habe ich gearbeitet mit Mongolen, also ganz unkultivierten Menschen die nicht mal meine Sprache verstanden. Aber unbeachtet aller Schwierigkeiten haben sie meiner Ansicht nach, besser gearbeitet vor dem Apparat als alle Berufsschauspieler. Mein Traum ist, einmal einen Film machen zu können ganz ohne Berufsschauspieler. Es wird Ihnen wohl interessieren zu erfahren wie ich mit solchen Menschen arbeite. Sehr einfach....

Das Geheimnis liegt wieder in der Montage. Also nehmen wir an, dass ich folgende Szene aufnehmen soll:

Ein Mensch sitzt am Tisch, hebt den Kopf auf, sieht einen auf ihn gerichteten Revolver, und erschreckt sehr. Dann stellt es sich heraus, dass es ein Witz ist, und der Mann lächelt. Wenn ich die Szene ganz nach einander aufnehmen werde, dann ist natürlich eine grosse Schauspielerkunst notwendig um alle diese drei Phasen zu erleben und man ist dann unwillkürlich gezwungen zu spielen. Aber wir werden uns vorstellen dass die ganze Szene in ganz kleinen Stücken aufgenommen wird mit dem Hintergedanken sie nachher zusammenzukleben: zu montieren. Wir erhalten dann ganz etwas anders. Ich kann z. B. einen in Gedanken versunkenen Menschen aufnehmen dadurch dass ich ihn veranlasse irgend eine schwere Rechenaufgabe in seinem Kopf zu lösen. Ein zweites Bild wird sein, dass er den Kopf hebt indem ich seinen Namen rufe. Wieder extra werde ich aufnehmen den Revolver den er sieht. Dann werde ich sein Gesicht aufnehmen in dem Moment wo ich ihn erschrecke mit einem unerwarteten Schuss aus einem Revolver. Die nächste Aufnahme erfolgt indem ich ihm erzähle dass der Schuss absichtlich abgefeuert wurde.

Jede einzelne elementare Gemütsverfassung ist bei jedem einzelnen Menschen hervorzurufen. Dass ist nur abhängig vom Können des Regisseurs. Darum nehme ich niemals lange Szenen auf um das „Spiel" auszuschalten. Ich nehme nur einzelne kurzen Stücke der einzelnen Gefühlsregungen, und montiere aus ihnen das Spiel des Menschen.

Ich musste einmal das gutmütige Lächeln eines Schauspielers aufnehmen. Es gelang mir nicht, weil er es spielte, und ich habe ihn dann aufgenommen, als er glaubte die Aufnahmen wären zu Ende, indem er lächelte über einen von mir erzählten Witz.

Ich musste mal aufnehmen die Gesichter von Mongolen die sich ganz ausreckten, indem sie ganz kostbare Pelze anschauen wollten. Ich habe dazu einen chinesischen Gaukler eingeladen und das Bild der interessiert zuschauenden Mongolen wurde nachher in dem Bild vom Pelz einmontiert. Das sind die Grundmittel meiner Arbeit mit den Menschen. Ich arbeite sehr viel um dieses System zu vertiefen und auszubauen.

Ich will Sie noch aufmerksam machen auf eine charakteristische Eigenartigkeit unserer Arbeit in Sowjet-Russland. Ich möchte Ihnen erzählen über einen Kollektivismus, der immer bei unserer Arbeit eintritt. Unserer Meinung nach ist die Arbeit des Kameramannes ebenso wichtig wie



CO SIEGER EN HEIN BLOK IN DE FEESTSCÈNE

die des Regisseurs oder Schauspielers. Ich arbeite mit meinem Operateur immer zusammen vom Anfang des Bildes an. Wir bearbeiten jede Szene des Manuskriptes zusammen. Niemals befehle ich dem Kameramann etwas; ich möchte vielmehr ein gegenseitiges Verstehen, und ich glaube, dass ich einen grossen Teil meiner Erfolge dem Talent von Golowna verdanke. Sein Aufnahmeapparat ist keine Maschine mehr. Er nimmt so auf dass der Zuschauer eher den innerlichen Wert des Bildes fühlt, als die äusserliche Form.

Ich möchte jetzt noch sprechen über eine sehr wichtige Frage, die den russischen Film im allgemeinen betrifft. Oft kommen in der ausländischen Kritik folgende Vorwürfe: warum sind in den russischen Filmen die Kapitalisten immer schlecht, die Arbeiter immer gut? Das ist doch nicht richtig. So ist es doch nicht im Leben? So schreiben die Kritiker. Und sie denken dass es durch eine zu scharfe Tendenz bedingt wird, und rechnen das als ein Vergehen gegen die Gesetze der Kunst. Erlauben Sie mir dazu folgendes mitzuteilen:

Wollen wir z. B. einen Schriftsteller als Dickens nehmen. Es ist doch schwer ihn vom Bolschewismus zu beschuldigen. Aber es ist doch leicht zu bemerken, dass die guten Helden seiner Romane immer arm, und ihre bösen Gegner die sie überfallen und ihr Leben vernichten, immer reich sind. Wenn bei Dickens irgend ein Richter oder Gerichtsbeamter vorkommt, sind sie immer schlecht. Jeder Künstler soll prägnant sein. Woher kommt das? Weil die Kunst niemals gewesen ist und auch niemals sein wird ein einfaches sklavisches Adoptieren der Natur. Die Aufgabe des Künstlers ist immer das Dienen eines bestimmten Gedankens, einer bestimmten Idee. Diese Idee zwingt ihn aus dem grauen gemischten Material des Lebens auszuwählen dasjenige was er braucht. Er muss die dunklen Stellen mit seinem eigenen Licht beleuchten, damit man sie sieht. Manchmal soll er zu helle Teile verdunkeln um nicht abzulenken von kleinen aber wichtigen Details. Der Künstler ist immer prägnant, er soll immer etwas lieben und immer über etwas zornig sein. Wenn er ganz objektiv wäre könnte er genau so gut Chemiker, Doktor, in einem Wort Wissenschaftler sein, aber kein Künstler. Ein Künstler muss die Menschen bewegen, und bewegen kann man sie nur mit Liebe oder mit Zorn. Ruhige Objektivität lässt den Zuschauer immer kalt. Ich kann einen tsaristischen Offizier nicht lieben, wenn ich durch ihn das russische tsaristische Regime zeigen will, dass ich als schlecht empfinde. Meine Aufgabe ist es nicht irgend einen Menschen in militärischer Uniform zu zeigen. Unter Offiziere können selbstverständlich gute Leute vorkommen, aber ich kann durch einen guten Kerl nicht eine schlechte Sache darstellen. Ich liebe die alte Mutter des revolutionären Sohnes und ich will auch dass das Publikum sie liebgewinnt und deshalb ist sie in diesem Film die gute Gestalt. Man kann natürlich auch nicht einig sein mit den Anschauungen die die Grundlagen unserer Filme sind, aber man kann uns nicht beschuldigen dass wir gegen die Gesetze der Kunst verstossen haben. Bei den amerikanischen Filmen herrscht die Sitte dass bei einem Liebespaar die Heldin immer schön und hübsch ist und der Held ebenso, und niemand protestiert, ungeachtet dessen dass im Leben auf eine schöne Frau mindestens 100 hässliche gefunden werden. Erlauben Sie uns dass wir geistig zu schönen Menschen erheben diejenige, die wir lieben, und zu hässlichen diejenige die wir nicht lieben können. So ist es in der Kunst immer gewesen und wird es auch immer sein.

J. H. W. VAN OPHUIJSEN:

PSYCHOANALYTISCHE OPMERKINGEN OVER LA COQUILLE ET LE CLERGYMAN

Op ons verzoek vatte de Haagsche zenuwarts, de schrijver van dit artikel, wiens belangstelling voor het filmprobleem onzen lezers bekend zal zijn, zijn inleiding gehouden voor de Ned. Vereeniging voor Psychoanalyse hier met enkele wijzigingen samen.

Nog zijn we niet zoover, dat de kunstenaar en zijn bewonderaars het zonder affect verdragen, dat men zijn werk aan een psychologisch of psychoanalytisch onderzoek onderwerpt. Meestal wekt dat ergenis, als ware het een beleediging, en het vergelijken, dat in ieder onderzoek opgesloten ligt, een vernederend gelijkstellen aan geestesuitingen van lager orde. Overbodige ergenis, want, als wij iets geleerd hebben in de laatste tientallen jaren, dan is het, dat het dezelfde innerlijke conflicten zijn, waaruit de begenadigden dingen van schoonheid scheppen en de ongelukkigen een waan.

La Coquille et le Clergyman vertelt ons iets, maar zeker geen verhaal, geen geschiedenis. De gebeurtenissen, die onze film in beeld weergeeft, zijn niet aaneengeschakeld en geordend op de wijze, die wij plegen te verwachten, wanneer iemand ons met eene bepaalde bedoeling eene mededeeling gaat doen. Hoe zich gevolg uit oorzaak ontwikkelt, wat de opeenvolging in den tijd is, dat zijn slechts enkele der vele vragen, die de film onbeantwoord laat. Het is een verwarde en voorloopig onbegrijpelijke reeks van voorvallen en voorwerpen, die we te zien krijgen. Ook treft ons, dat deze voorvallen voor 't grootste deel niet aan de uiterlijke werkelijkheid ontleend kunnen zijn. In die werkelijkheid zijn ze waarlijk onmogelijk.

Onbegrijpelijk en onmogelijk! En toch wekt deze film een ontroering, die niet alleen verklaard kan worden als de bewondering voor de wonderlijke schoonheid der afzonderlijke — als een schilderij of een stuk natuur even vastgehouden — beelden. Onbegrijpelijk en onmogelijk, maar toch ontroerend. Dat kan alleen zijn, omdat de film weerklank wekt in een deel van onze ziel, dat evenmin rekening houdt met tijd en ruimte, met begrijpelijkheid en mogelijkheid. Deze film is niet anders dan de verbeelding van dat stuk innerlijke werkelijkheid, dat wij met den naam: onbewuste aanduiden.

Non pas un rêve, zegt Germaine Dulac van haren film. We willen het gaarne gelooven: de weergave van een droom is hij niet, hij is een bewuste, opzettelijke schepping. Maar zijn inhoud vertoont de grootste overeenkomst met dien van droomen, van delieren en meer dergelijke geestestoestanden, die optreden, wanneer hoogere remmingen wegvallen en het onbewuste vrijer spel krijgt en mogelijk maakt, wat in de uiterlijke werkelijkheid onmogelijk was.

Enkele punten van overeenstemming wil ik met een paar woorden aanduiden. Ik zie haar in het telkens terugkeeren in een anderen vorm van hetzelfde thema. Wie den film rustig in zich opneemt, zal zonder moeite bemerken, dat men telkens en telkens weer overeenkomstige situaties ontmoet. En zoo komt men er toe den film in te deelen in een reeks van fragmenten op juist dezelfde wijze als een droomer zijn droomfragmenten mededeelt. Het zou mij te ver voeren, wanneer ik uitvoerig wilde schetsen, welke indeeling ik van den film gemaakt heb. Wanneer het thema der filmfragmenten ter sprake komt, heeft men daarin een aanwijzing voor de bedoelde indeeling.

Verder zie ik de overeenkomst met het product van het onbewuste in het veelvuldig voorkomen van beelden, die klaarblijkelijk symbolen zijn, beelden, die voor iets anders in de plaats gekomen zijn. Vervangt men deze beelden door datgene, wat zij voorstellen, dan wordt het ontroerende onbegrijpelijke begrijpelijk en het onmogelijke mogelijk. Het is bekend, dat wij dit vertalen van symbolen van Freud geleerd hebben en dat het datgene is, wat door velen het allermeest gecritiseerd is, omdat willekeur, naar het heet, niet voldoende kan worden uitgesloten. Willen wij het toepassen op onzen film, dan schijnt de willekeur eenvoudig onbeperkt. Immers: de levende droomer is in staat ons in de hem bij zijn verhaalden droom invallende gedachten datgene te verschaffen, wat we voor ons „vertalen" noodig hebben, maar de zich in gezichtsbeelden afspelende, door zijn schepper veruiterlijkte droom schijnt dit niet te kunnen. Toch is het niet juist. Indien we bij dit werk handelen als bij het ontcijferen van geheimschrift, zullen wij ook hier het verborgene vinden. We leggen de fragmenten droom of fantasie naast elkaar als de fragmenten geheimschrift en gelijkheid, gelijkvormigheid, overeenkomst wijzen ons den weg naar de oplossing, die, door gebrek aan materiaal misschien niet volledig is, doch zeker niet ver van de waarheid verwijderd.

Wat onzen film betreft heeft deze methode van onderzoek reeds een proef doorstaan. Tweemaal werd hij aan een groep psychiaters en psychoanalytici vertoond. In hoofdzaken bleken zij het over de beteekenis der verwarde beelden eens — een verschijnsel, waarvan men de waarde niet mag onderschatten!

Het meest treft ons in den film, door het vake wederkeeren, de verhouding tusschen de drie

personen: den jongen clergyman, een hooggeplaatst zeeofficier en diens vrouw. Bijna steeds blijkt de jonge man de vrouw te begeeren en te willen bezitten, bijna steeds is het de zeeofficier, die hem in den weg staat en dien hij uit den weg tracht te ruimen. Soms is de zeeofficier niet gegeven, maar belet iets onzichtbaars hem de vrouw te bereiken: het vruchteloos naloopen, de afstand wordt niet kleiner! Hoeveel overeenkomst vertoont hiermede dàt gedeelte, waarin de clergyman, trotsch op het bezit van een sleutel, deur na deur openend, schijnt niet te kunnen komen in het ééne vertrek, dat hij zoekt. Soms ontbreekt de vrouw en wordt zijn stil bewonderen der natuur plotseling gestoord door de aanwezigheid van den verwenschten derde uit het eeuwige trio. We zien hier het eeuwige trio in den oorspronkelijken vorm: de verhouding tusschen de ouders en den zoon, die dàt samenstel van voorstellingen en erotische wenschen doet groeien, hetwelk in de psychoanalyse met den veelzeggenden naam van Oedipus-complex wordt aangeduid. Wie er aan mocht twijfelen, dat hier inderdaad de verhouding van het kind tot de ouders wordt bedoeld, herinnere zich den zoo weinig bij het moderne stadsbeeld passenden wagen, waarin het paar rijdt in eene kleeding, die bij een vroegeren tijd behoort — die herinnere zich de beelden, waarin de clergyman zich héél klein voelt te midden van de dingen van het dagelijksche leven — die denke aan de beelden van dat zeilschip of dat landhuis of dat kasteel, die uit het verleden tot ons schijnen te komen. In de verhouding van den zoon tot de ouders spelen natuurlijk nog andere gevoelens, dan die hierboven werden aangeduid, een rol: de wensch door den vader bemind te worden zooals de moeder, zich met de moeder vereenzelvigen komen steeds voor en vinden we ook in den film terug. Het duidelijkst in die fragmenten, waarin de clergyman vrouwelijke attributen krijgt. Wonderlijk mooi is de verbeelding van het conflict tusschen wat „mannelijk" en „vrouwelijk" in hem genoemd kan worden, ook wanneer dit zinnebeeldig geschiedt: als het lijkt, alsof hij door den vaderpriester met zijne moeder-geliefde (jong is ze dan!) vereenigd zal worden, is het geen zegenende hand die opgeheven wordt, maar een scheidende, en als zijn hoofd daarop als het ware splijt, verschijnt aan de linkerzijde inplaats van de moeder het oude landhuis, dat vervaagt en plaats maakt voor het schip (beeld van den vader).
Niet minder schoon wordt een ander conflict weergegeven, dat ons dan treft, wanneer de clergyman de ouders samenziet: zijn gedrag en mimiek drukken dan zoowel de bevrediging der sexueele kijklust als het negatieve affect van de sexueele ijverzucht uit. Zoo ergens, dan kan men hier de juistheid vaststellen van een vroeger herhaaldelijk — o. a. bij de bespreking van „De Macht van het Onbewuste" van Pabst — door mij gedane uitspraak, dat de ziekelijke ijverzucht gevoed wordt uit de bron van onbewuste kijklust. Ik heb reeds aangeduid, dat de wisselende vormen, waarin het thema van dezen film terugkeert, ontstaan door het gebruik maken van verschillende zinnebeelden, die ik natuurlijk niet alle vertalen kan. Laat ik tot het geven van een voorbeeld van dat vertalen dàt zinnebeeld kiezen, waaraan de film zijn naam dankt: de schelp. In het eerste fragment giet onze geestelijke uit de nooit-ledige schelp een vloeistof (wijn of bloed?) in de eene karaf na de andere; de schelp wordt hem door den zeeofficier ontrukt en dan met diens sabel bewerkt; de schelp dient ter bedekking van de borsten van de vrouw, die de clergyman zooeven ontblootte, dan rukt hij ook de schelpen af — (en men ziet een mondain gezelschap met gedecolleteerde vrouwen — eene vrouw met een ontbloote borst —); later blijkt de schelp een scherf te zijn van een vaas, waarin hij het beeld der vrouw-moeder gevangen hield; tenslotte drinkt hij zelf uit de schelp, zooals hij uit de schelp te drinken heeft gegeven. Is het te fantastisch en te stoutmoedig om nu de schelp als symbool van de moeder en wel van de voedende moeder te beschouwen? —
De kunstenaar schept zijn werk uit zijn eigen conflicten — geeft in zijn werk een stuk van zijn eigen leven. Het is geen onbetamelijke onbescheidenheid, wanneer we dit even aanduiden aan Germaine Dulac's film. Ieder weet, dat ze een vrouw van mannelijken geest en mannelijke energie is, die zich mannelijk kleedt, dat ze houdt van de zee en dat haar vader zee-officier was. Non pas un rêve, kan ze met recht om nòg een reden van haren film zeggen; het is de werkelijkheid van haar eigen innerlijk leven van vrouw, die eigenlijk man had willen zijn, geobjectiveerd in den man, den clergyman, die niet ten volle man werd.

CORRESPONDENTIE

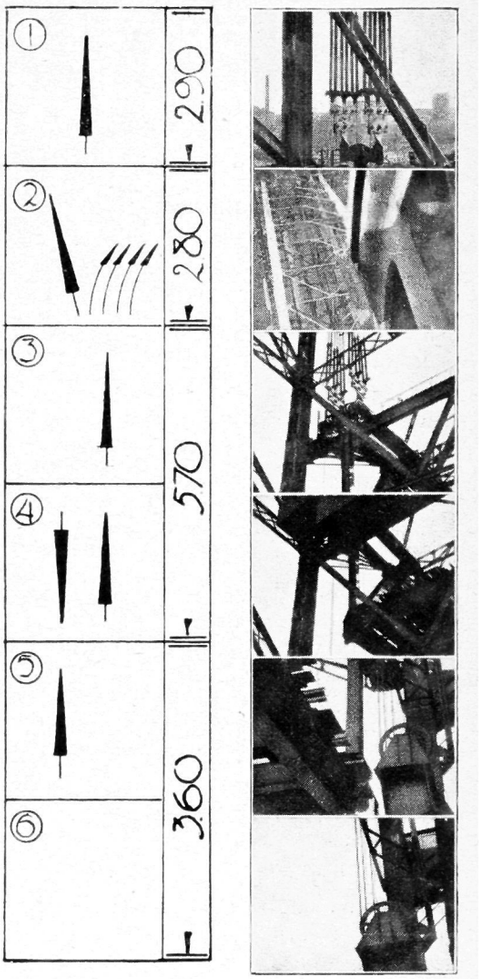
Joh. H. C. F. te A. Te laat voor dit nummer. Indien plaats gaarne volgende maal.

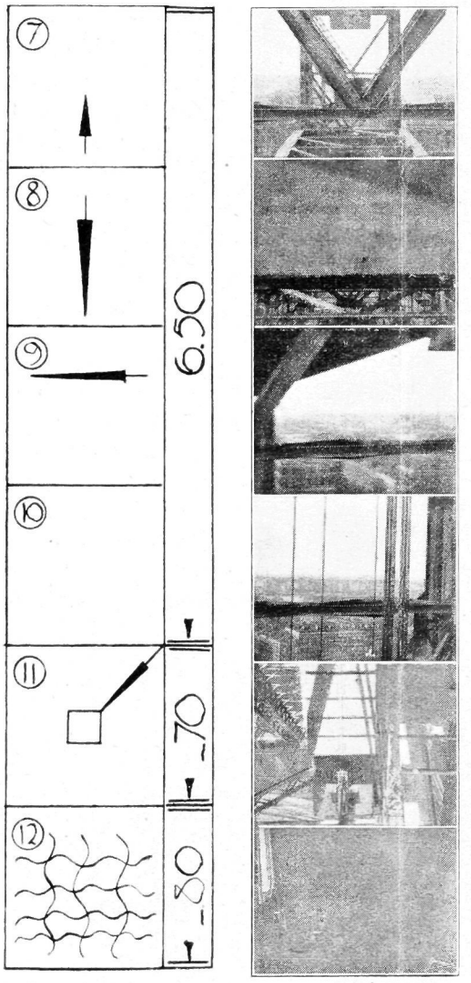
J. L. te R. Wegens plaatsgebrek volgend nummer.

A. BOEKEN:

BIJ EEN FRAGMENT VAN „DE BRUG" VAN JORIS IVENS

Bijgaande afbeeldingen geven een analyse van een fragment van de film „De Brug" van Joris Ivens, een serie opéénvolgende beelden met een aanduiding der hoofdbeweging van elk dezer en van hun tijdsduur in meters film gemeten.
Het is het opgaan van den Rotterdamschen hefbrug — o, kinderlijk eenvoudig gebeuren — van het oogenblik van het eerste aantrekken der stalen kabels tot het bereiken van de halve hoogte, vanwaar het oog op de rimpelgolfjes van het water en op het minuscule bootje neerblikt.
In dit heele fragment is geen enkel beeld van den omhooggaanden brug, maar inplaats daarvan





een opéénvolging van opgaande, draaiende en tegen elkaar inbewegende stalen brugorganen, met daar tusschenin momenten van rustige beelden met een enkel draaiend onderdeeltje om het tempo te onderhouden, momenten van het uitzwaaien van den blik over de omgeving, tot na het omlaag duiken van het contragewicht (beeld 11) het loodrecht opgenomen watervlak de heele beweging van de brugconstructie afsluit. Het is niet de uitvoerige weergave van technische en „decoratieve" details die hier van belang is, maar het samenstellen van de karakteristiekste en suggestiefste bewegingen en beelden tot één visueelen volzin, die in zijn loop, zijn wendingen, overgangen en rusten evenzeer van het begin tot het einde door het oog den geest boeit, als het het best gebouwde proza dit door het oor zou vermogen.



AL. JOLSON: DE JAZZ-ZANGER

THEATER TUSCHINSKI, AMSTERDAM

Variété-met-stichtelijkheid, ziedaar het onfeilbaar recept, volgens hetwelk dit epos van den jiddischen neger is geprepareerd. Kan het eigenlijk idealer? Op je gemak te snoepen van bloote dansbeenen en andere frivoliteiten, van den waereldschen Jazz te genieten en de complete „Folies Bergère" voor je te zien opengaan om per slot van rekening nog gesticht te worden op den koop toe... dat is voorwaar de lichtzinnige geit sparen mèt den pieuzen kool! Enfin — was daar niet reeds de practische Amerikaansche dominee, die filmvoorstellingen onder den dienst organiseerde, om zijn kudde te dwingen in te gaan? Hier wordt de zaak van den anderen kant aangepakt en de kerkelijke ritus op de variéteplanken gebracht, zoodat geconstateerd kan worden, dat aan het zieleheil onzer generatie op energieke en suggestieve wijze wordt gearbeid.

Het ware onredelijk te verwachten, dat bij dergelijke practijken de film qua talis eenige beteekenis zou hebben. Dat er in de religieus-sensationeel-frivole amusements-rhapsodie, dewelke „De Jazzzanger" heet, dan ook een film afgedraaid wordt, mag zuiver bijzaak heeten. De oorspronkelijke „movietone"-vorm maakte haar tot een experimenteele rariteit — nu de „tone" verdwenen is, blijkt de „movie" niets meer om het lijf te hebben. Het is eenvoudig de gefotografeerde levensloop van een populaire persoonlijkheid, pasklaar gemaakt voor het goede, maar sentimenteele hart van het amusementspubliek. Hierbij valt slechts het volgende te noteeren: Al. Jolson heeft een levendig, gevoelig masker, met een weeken mond en expressieve, donkere oogen — op zich zelf uitstekend materiaal als filmische accessoires. In de hand van een straf regisseur zou Al. Jolson ongetwijfeld verdienstelijk werk kunnen doen, als zoovele intelligente lieden trouwens, met een photogeniek uiterlijk. Alleen is daar natuurlijk weer het droevige misverstand, dat een verdienstelijk cabaretier met een sympathiek voorkomen, het aannemelijk voorwendsel zou kunnen zijn voor een film van tweeduizend meter. Een misverstand, dat zich onverbiddelijk wreekt: na een kwartier kennen wij de charmes van zijn gelaatsplastiek van buiten en zouden nu wel eens willen weten, wat de cineast te vertellen had. Dit blijkt echter absoluut niets te zijn. De cineast is, als in tal van zulke gevallen, de ijverige fotograaf, die keurige en scherpe beelden van den aanbeden ster, op het doek heeft vastgelegd — en zoo krijgen we weer Al's melancholieke glimlach, Al's ondeugende twinkeloogen en Al's meewarigen hoofdknik van voren af aan ad infinitum. Voor de habituée's van „La Gaîté" zal het zonder twijfel een verkwikking zijn, dezen favori nog eens, als het ware in levende lijve, voor zich te hebben — voor hen, die film willen zien, is het stierlijk vervelend. De historie van den clown, die lachen moet terwijl hem het hart breekt, is zeer effectvol, maar komt ons niet heelemaal onbekend voor. Waar drommel, hebben we dat toch meer gezien?

„De Moeder" werd niet geprolongeerd, maar deze film komt terug „... op algemeen dringend verzoek!"

L. J. JORDAAN

A. E. DUPONT: MOULIN ROUGE

THEATER TUSCHINSKI, AMSTERDAM

Het gaat met de filmregisseurs als met de melk: hebben zij het kookpunt bereikt, dan branden zij tegelijk aan; wat hun een reputatie verschafte, wordt tevens hun ongeluk.... Dupont, die door „Variété" een rechtmatige beroemdheid had verworven, heeft waarschijnlijk dien naam weer allerminst te danken gehad aan de filmqualiteiten van zijn werk, die te zoeken zijn in de wijze, waarop hij de eenheid van het drama wist te bereiken; het was (hoe kan het ook anders) de thans geheel verouderde musichall-scène die hem in het oog der exploitanten tot een toekomstige best seller maakte. Hem werd dus opgedragen door te koken; waarbij men geen rekening hield met de wet der aanbranding.

In „Moulin Rouge" genieten wij derhalve de onwelriekende gevolgen van het commercieele gascomfoortje, waarop Dupont zijn „Variété" nog eens moest opwarmen. Meer zullen wij er maar niet van zeggen. Alleen nog dit, dat het de heusche, hollandsche Moulin Rouge van Mistinguett moet zijn, die Dupont heeft mogen afhuren.

JOE MAY: HEIMKEHR

REMBRANDTTHEATER, AMSTERDAM

Echtbreuk is niet zoo erg, wanneer de echtgenoot gedurende langen tijd in verre landen was, aldus het beeld zijner lieflijkheid uit de ziel der gade verdween en het alleszins te verontschuldigen is, dat een derde haar gedachten verovert. Maar bovendien: de Centrale Keuringscommissie verbiedt zulke echtbreuk niet, en waarschijnlijk doen gelijksoortige lichamen in andere landen dat ook niet. Het is daarom vruchtbaarder, niet allereerst naar de aesthetische grondslagen van de film „Heimkehr" te zoeken, maar te beginnen met vast te stellen, dat deze Erich-Pommer-film der Ufa is vervaardigd, om een anständige „Bett

und Sofa" ter markt te brengen. De fabrikage werd opgedragen aan Joe May, vroeger renstalhouder, thans filmregisseur van reputatie. Rekening houdend met deze omstandigheden ter filmbeurze, mogen wij dan achteraf nog wel constateeren, dat Joe May het nogal aardig gedaan heeft en dat hij kennelijk eenig pleizier in zijn werk heeft gehad.
Overigens ligt de vloek van het valsche epigonisme reeds bij voorbaat op een werk, dat de idee heeft gestolen, en daarbij nog gestolen met oneerbare bedoelingen van commercieelen aard. Want: hebben wij hier voor ons een gelijkwaardige europeaniseering van de driehoeksprobleemstelling uit „Bett und Sofa"? Een scherper omlijning van de weerstand der persoonlijkheid tegen vlotte wisselingen der liefde als in de russische film veraanschouwelijkt, b.v.? Het lijkt er niet naar. Het eenige, wat May doet, is de oprechte en ruwe zuiverheid van „Bett und Sofa" door den afstand, die onmetelijk is, en den tijd, die zoo verschrikkelijk lang is, idylliseeren voor den blik der internationale censoren; de bittere pil, die Alexander Room ons te slikken geeft, weet hij den patient als een zuurtje aan te bieden. Op deze wijze kan iedereen bed en sofa spelen, zegt de heer May, in dienst van de Erich-Pommer-productie der Ufa. Geef ze eerst een beetje scheiding door het levenslot, dan is het niet zoo aanstootelijk meer. Maak de vrouw tot een pruilend niemendalletje à la Dita Parlo, dan is de situatie minder cru.
En dan maken wij een goede film, met een aardigen droom, een prachtig masker van Lars Hansen, een paar knappe atelierscènes. Waarom is zulks dan ook geen meesterwerk?
Daarom, Joe May, omdat eerst de bestelling van de Erich-Pommer-producte der Ufa er was, en daarna het beetje liefde voor het vak, dat zelfs gij, Joe May, gelukkig nog blijkt te bezitten.

DE GEHEIME KOERIER
REMBRANDTTHEATER, AMSTERDAM

Men is den zwaarlijvigen grootmeester van de liefde en het egotisme, Henri Beyle, verschuldigd, publiek te maken, dat de film „De Geheime Koerier" van een regisseur, die er niet toe doet, niets, maar dan ook niets, te maken heeft met „Le Rouge et le Noir" van Stendhal, waaraan hij zegt ontleend te zijn. Misschien is een enkele naïeveling het Rembrandttheater binnengeslopen, in de verwachting, dat hij verfilmde Stendhal-psychologie te zien zou krijgen; welnu, wat hij gezien héeft, is Thérèse Rénal als kampioene hordenloop, Mlle de la Môle als voorgangster van Lou de Visser en Julien Sorel als een bepaald onzedelijk type, een fielterig heertje, net iets voor Mosjoukine in zijn tegenwoordige verkoopbare periode. Men heeft de brute feiten uit Stendhal's werk vermengd met een partijtje andere van onbekende afkomst en zoo van den auteur, voor wien feiten niets zijn, een z.g. historische film gemaakt, die dan toch maar weer met den roem van den auteur wordt gedekt!
Mosjoukine heeft in dit griezelig onbelangrijke ding enkele geestige oogenblikken, die aan zijn „Brasier Ardent" doen denken; maar het zijn oogenblikken, die men kan tellen; ook Lil Dagover doet soms plotseling iets verdienstelijks; maar de regie is zoek, en het blijft er verder bij.
Ik walg zoo van dergelijk onaesthetisch gedoe, dat de Centrale Commissie blijkbaar (god zegene haar liberaliteit!) gaarne laat passeeren, dat het mij volkomen koud laat, zoo nu en dan een aardige, zelfs „filmische" vondst te moeten constateeren. Is er een grooter zonde denkbaar, dan om het lieve geld Stendhal tot pornografie te verkrachten? Men kan slechts hopen, dat de overledene zich niet meer dan een kwartslag in zijn graf heeft omgedraaid, omdat zij, die „De Geheime Koerier" au sérieux nemen, zeker „Le Rouge et le Noir" niet gelezen hebben.

JOSEPH VON STERNBERG: HET LAATSTE COMMANDO
THEATER TUSCHINSKI, AMSTERDAM

Over den ondergang van Emil Jannings: belangrijkste hoofdstuk van een „levensroman", die langzamerhand een tragedie dreigt te worden ...
De regisseur Josef von Sternberg is, mag men de amerikaansche filmpers en haar europeesche filialen geloven, één der coming men van Hollywood. Een gevaarlijk beroep voor dergelijke menschen voorwaar, om zich in dienst te stellen van Jannings, die naar Amerika is gelokt, om zoo voordeelig mogelijk te worden geëxploiteerd en geëxposeerd. Het laat den regisseur, gesteld zelfs dat hij dergelijke ambities zou koesteren, geen oogenblik tijd, om aan zichzelf en zijn film te denken; het is immers zaak, een entourage voor den grooten man te vinden, een geschikt milieu, waarin hij kan optreden ... als tooneelspeler. Want anders kan men dit compromis tusschen film en zwijgende revue toch bezwaarlijk noemen; het is de expositie van een acteur, en een acteur is, als zoodanig, de vijand van de film.
Wij wisten dit alles reeds uit „The Way of all Flesh". Maar de ziekte heeft doorgevreten; deze rol van Jannings als russische grootvorst en filmfigurant is de slechtste, die wij ooit van hem gezien hebben! Niet slechts, dat onze bezwaren tegen zijn imperialisme als ster-acteur in hun vollen omvang van kracht blijven, dat hij derhalve

door zijn voortdurend „er zijn" het autonome filmtempo remt, kapot breekt: maar bovendien nog is het glashelder, dat Jannings voor zijn betrekking als grootvorst absoluut niet deugt. Hij maakt van den aristocraat een verkleede Ombrade, een gecostumeerde Boss; één en al zinnelijke gemoedelijkheid van nature, slaagt hij er geen oogenblik in, ons te overtuigen van zijn hooge geboorte, al draagt hij ook een pelsjas om er een moord voor te doen. Hij is, als grootvorst, kortweg onbeduidend; men had dit rolletje aan den eersten den besten geschoolden filmspeler kunnen opdragen. Hoe volmaakt belachelijk is het, wanneer de revolutionnaire (Evelyn Brent, die hier een opvallend goede creatie levert) op dezen vaderlijken bonhomme... verliefd wordt! Welk een algeheel gemis aan psychologisch inzicht bij Sternberg om een dergelijk conflict in zijn film toe te laten!

Om niet te spreken van Jannings als verloopen figurant in Hollywood. Dit is niet meer onbeduidend, dit is ronduit schandalig slecht! De schmink kleeft den portier uit „Der Letzte Mann", den vader op het schellinkje uit „The Way of all Flesh" op het vervelende gezicht, dat als de vuile wasch van Amerika onophoudelijk wordt uitgehangen, om op de traanklieren van Jan Publiek te werken. Gechargeerd tot het uiterste, geëxposeerd tot misselijk wordens toe, sukkelt hier de heros van zoovele duitsche films zijn ondergang als kunstenaar tegemoet.

Aan dezen Jannings heeft von Sternberg, vrijwillig of gedwongen, zijn filmrhytme geheel opgeofferd. „Grundlage der Kinokunst ist die Montage": zou deze man, die toch ongetwijfeld met het vak van het monteeren uitstekend bekend is, dit principe van zijn russischen collega wel eens gehoord hebben? Zie het smerige décor van het paleis bij de troepeninspectie door den Tsaar, zie het speelgoedlocomotiefje, dat kneuterig van een dijkje rijdt, zie de operetterevolutie, die het totaal gemis aan revolutiebesef tracht te vergoeden door veel lawaai en gesmijt en geren in een donker ateliersteegje! Ziehier de opvatting, die Amerika van een omwenteling heeft; een opvatting, die thuis hoort in kringen, waar men gelooft aan de hollandsche Urkerbroeken! En daarvoor verknoeit men een scenario, dat uitstekende elementen bevat,... mits men het als film zou z i e n en als film zou s c h e p p e n!

Voor de toekomst belooft men ons nu de coöperatie van Jannings en Lubitsch in „De Patriot". Speelt ook al in dat gevaarlijke Rusland. De verwachtingen zijn niet hoog meer gespannen; maar één troost is er: slechter dan dit kan het haast niet....

MENNO TER BRAAK



THOMAS MANN EN DE FILM

Wij vermeldden in den vorigen jaargang het oordeel van Paul Valéry over de film; thans lezen wij in het Handelsblad een uitspraak van Thomas Mann, die daaraan zeer verwant is. Mann schijnt een „vroolijken hartstocht" voor het bioscoopbezoek te hebben. Alleen — zegt hij — men beschouwe de film niet als kunst. „Film is geen kunst, maar leven en werkelijkheid. Deze zwijgende beelden zijn veel sensationeeler dan welke kunst ook; zij werken direct op de toeschouwers in; hun sensatie wordt getemperd door de behaaglijke omgeving en het bewustzijn, „dat het maar spel is;" maar zij wordt verhoogd door den invloed der muziek. Waarom wordt er anders in de bioscopen elk oogenblik gehuild? Is dàt de gemoedstoestand, waarin men van een kunstwerk geniet, waarin men een schilderij beschouwt, een tooneelstuk aanziet en -hoort, een boek leest, naar muziek luistert? Nu ja, sommige oude heeren huilen als in Oud-Heidelberg „O alter Burschen Herrlichkeit" wordt gezongen, maar bij Shakespeare of Hauptmann doen zij het niet. Kunst is koud — men mag zeggen wat men wil —; zij is een wereld van vergeestelijking en abstractie, een wereld van stijl, van handschrift, van vormgeving, objectiviteit, verstandelijkheid".

Volgens Thomas Mann heeft de film niets met het drama te maken maar is hij episch, vertellend. Vandaar de superioriteit van de Russen op dit gebied; zij waren nooit groot als dramaturgen, maar brachten geniale vertellers voort.

Men herinnert zich onwillekeurig het hoofdstuk „Totentanz" uit „Der Zauberberg", het geniale meesterwerk van dezen auteur, waarin hij zijn figuren confronteert met de bioscoop; „der Raum war vernichtet, die Zeit zurückgestellt, das Dort und Damals in ein huschendes, gaukelndes, von Musik umspieltes Hier und Jetzt verwandelt". Maar hoe scherp deze opmerkingen ook de b i o s c o o p mogen karakteriseeren, over het f i l m probleem zeggen zij weinig of niets, evenmin als de meening van Valéry. Omdat Mann waarschijnlijk wèl Alt-Heidelberg, maar niet Ruttmann of Dulac gezien heeft!

M. t. B.

RUSSISCHE FILM

Alexander Room werkt aan een film „Het verdwenen Spook", naar een novelle van Barbusse. Na de voltooiing begint hij aan een nieuw werk „Gevangen in het IJs".

Poedowkin's volgende film heet „Het gaat ons uitstekend".

Zijn „Storm boven Azië" werd vertoond bij de opening van het congres der Boerjatisch-mongoolsche republiek, die medewerking bij de opnamen voor deze film verleende.
Thans verblijft Poedowkin nog te Berlijn, waar hij over de mogelijkheden van de „Tonfilm" voor Rusland confereert en tegelijkertijd Fedja in „Het levende Lijk" speelt.

Voor de Oekraïnsche Wufku heeft Dowschenko, bij de Liga reeds bekend door „Zvenygóra", de film „Arsenaal" voltooid, waarover Poedowkin zich bij zijn verblijf in Nederland bijzonder prijzend heeft uitgelaten.

Dsiga Wertof is bijna gereed met zijn film „De Man met het filmapparaat" (zonder décors, tooneelspelers en titels).

CINÉMA SAHARIEN, CINÉMA PRIMO DE RIVERA

Onze redacteur Mr. Henrik Scholte, die een reis door Afrika en Spanje maakt, bericht ons één en ander over de filmtoestanden in die landen. Een Noord-Afrikaansche bioscoop verschilt, naar hij ons meedeelt, zeer weinig van het theater Tuschinski; alleen is de cabine niet achter, maar als een springplank bòven de toeschouwers geplaatst, terwijl de lampen door zonlicht worden vervangen (de voorstelling heeft in de open lucht plaats); verder wordt het publiek niet door Amsterdammers, maar door Arabieren en soldaten van het Vreemdenlegioen gevormd. De afwezigheid van Max Tak echter, zoo voegt de heer Scholte er bij, wordt zeer pijnlijk door hem gevoeld. In Spanje schijnt de ciné theater en dans naar de verborgenheid te hebben verdrongen. Overal wordt het publiek gevoed met „peliculas" van de exorbitant slechte Spaansche productie, die uitsluitend voor de behoeften der Spanjaarden wordt vervaardigd. De nieuwste Spaansche superfilm is getiteld „Viva Madrid, que es mi pueblo" ...

NEDERLANDSCHE FILMLIGA

OFFICIEELE MEDEDEELINGEN

FILMLIGA AMSTERDAM

Over de verwikkelingen, die ontstaan zijn naar aanleiding van de lezing, die Wsewolod Poekowkin voor deze afdeeling heeft gehouden, vindt de lezer bijzonderheden in ons hoofdartikel. Door de voorwaarden, die de regeering had gesteld, kon de lezing alleen voor leden der Nederlandsche Filmliga toegankelijk zijn. Ondanks deze bepaling was de opkomst zeer groot, terwijl de aanwezigen Poedowkin een ovatie brachten.
Er werden fragmenten uit „De Moeder" en „De Laatste Dagen van St. Petersburg" vertoond.
Op 19 Jan. leidde René Clair zijn werk hier in met een causerie. Terwijl „Tour Eiffel" slechts matig werd gewaardeerd, had de cineast voor „Chapeau de Paille" een langdurig applaus in ontvangst te nemen.
De afdeeling heeft ingesteld een Lidmaatschap Tweede Termijn voor programma 5 tot en met 8, à f 4.20 (incl. bel.). In verschillende andere afdeelingen zal dit voorbeeld worden gevolgd.

FILMLIGA DEN HAAG

Bij de vertooning van het René Clair-programma is de Haagsche Filmliga in conflict geraakt met de politie, die van oordeel was, dat de introductie bij de voorstelling niet op wettige wijze geschiedde. Er werd proces verbaal opgemaakt. Het betreft hier de interpretatie van de Bioscoopwet. Op de beslissing van deze gecompliceerde quaestie zullen wij niet vooruitloopen.

FILMLIGA EINDHOVEN

De nieuwe afdeeling, waarvan Mr. Dr. D. J. Sannes voorzitter, Mr. G. G. M. Dubois penningmeester, en Mr. G. Verrijn Stuart secretaris is (Hoogstr. 118b, Eindhoven), heeft op 30 Jan. j.l. voor een stampvolle zaal haar eersten avond gegeven met Zvenygora, Rien que les Heures en Invitation au Voyage. De voorstelling werd ingeleid door den heer Sannes.
Het bestuur deelt ons mede, dat de afdeeling thans reeds 270 leden telt. Een prachtig perspectief!

LIGAFILMS BUITEN DE LIGA

Op 21 Jan. gaf de Volksuniversiteit te Enschedé een filmavond met Miracles du Cinéma, Rien que les Heures, Fait Divers en Ruttman. Inleider was Dr. Menno ter Braak, terwijl Hans de Bock het muzikale gedeelte verzorgde.

VOOR HET VOLGEND NUMMER O.A.:

RENÉ CLAIR OVER DEN STAND VAN HET FILMPROBLEEM

PROF. DR. F. A. STOETT OVER HET WOORD „FILM"

CONSTANT VAN WESSEM OVER CHAPLIN EN DEN HUMOR

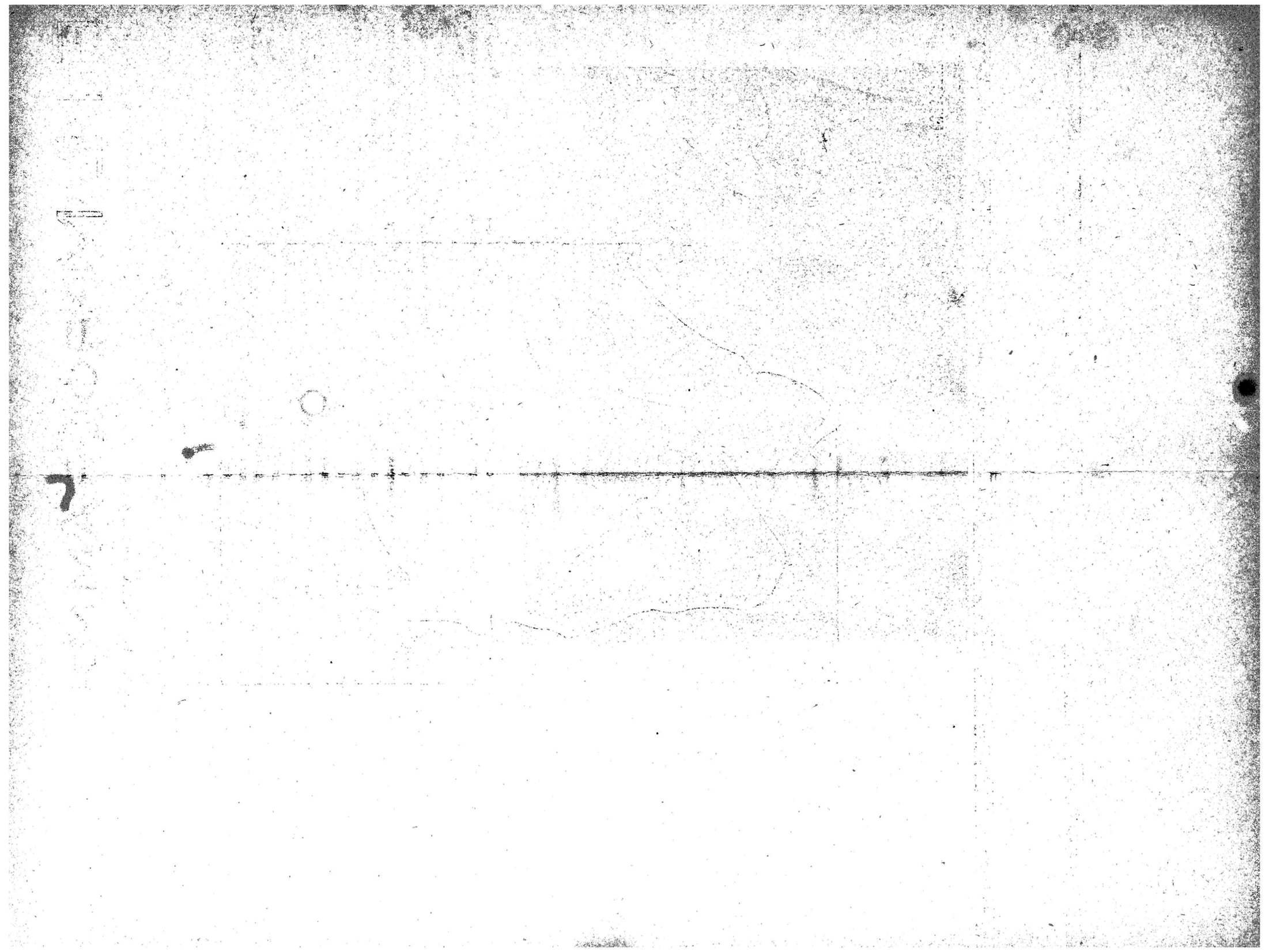
FILMLIGA



raismann

man ray

II, 6



ZESDE PROGRAMMA

J. RAISMANN: GEVANGENIS — MAN RAY: ETOILE DE MER

J. RAISMANN: GEVANGENIS

In dit programma geven wij een merkwaardige tegenstelling: den doodelijken ernst van den Rus Raismann, de cerebrale scherts van Man Ray. Dat zij er toe bijdrage, dat beider verschil de uiteenloopende mogelijkheden eener zelfstandige filmkunst nog eens scherp accentueere!

Raismann is één der jongste russische cineasten, die zich zeer beslist vijandig stelt tegenover de Kitsch. Van zijn werk is in Nederland nog niets geintroduceerd; „Gevangenis" is zijn eerste film, die ons bekend is geworden. Stellig moet Raismann tot de school van Poedowkin worden gerekend, al volgt hij hem geenszins slaafs na. Natuurlijk heeft Poedowkin's feillooze montage niet nagelaten in Rusland grooten indruk te maken; zoo is het geen wonder, dat Raismann's wijze van componeeren er de sporen van draagt. Maar er is een opmerkelijk verschil in mentaliteit. De grondslag van „Gevangenis" doet soms denken aan Eisenstein, wiens werk men eigenlijk als meer representatief voor de zuiver-russische filmkunst moet beschouwen, dan dat van den universeelen Poedowkin. Zooals Eisenstein, in „Staking", maar ook nog in „Potemkin", bij voorkeur verwijlt bij de chaotische horizontale veelheid, zoo heeft ook Raismann een duidelijke liefde voor het breede plan, waarin de verticale ontwikkeling op den achtergrond geraakt. Voor europeesche begrippen misschien een nadeel: maar een nadeel, dat een uiterst veelzijdige ontplooiing van het beschrijvend talent der Russen meebrengt.

Er gebeurt niet veel in „Gevangenis". Er komt een nieuwe commandant in een Siberisch ver-



MAN RAY: ETOILE DE MER

bannIngsoord, omdat de oude te veel geacclimatiseerd is in de menschelijkheid der gevangenen. Een wonderlijk hysterisch heer, deze Scharfsky, de centrale figuur van deze film, en weer een van die verrassingen, die iedere Rus van beteekenis in zijn mars heeft; weer geheel anders dan Bataloff, de heros uit „De Moeder" en „Bed en Sofa", maar een even persoonlijke figuur. Zijn sluipende, in plotselinge extase uitbarstende wreedheid maakt de lucht ondragelijk; tot de revolutie zijn opgeschroefd bestaan wegvaagt en de oude wereld verstart; Raismann eindigt met dezen origineelen zet, een werkelijke photographische verstarring der oude wereld!

Tusschenbeide is deze film, als alle russische, pathetisch en propagandistisch, maar zonder een zweem van sentimentaliteit. De eenige vrouw, die langer dan een oogenblik optreedt, is een onappetijtelijke schoonmaakster; de geheele sfeer blijft koel en mannelijk, ook van opvatting.

Dit werk verdient bewondering alleen al om de consequentie, waarmee iedere concessie aan den publieken smaak wordt afgewezen. Nergens wordt het publiek gestreeld; Raismann stelt het voor cinegraphische feiten, voor een koude, eentonige gemeenschap van uitgeworpenen, die slechts in het snelle einde even wordt verlicht door een nieuwe vreugde.

Een aanwinst voor onze nog altijd zoo onvolledige kennis van de russische film. Wij leerden van de drie belangrijkste figuren, die Moussinac noemt: Eisenstein, Poedowkin en Wertoff, de twee eersten min of meer kennen, terwijl de laatste nog in ondoorgrondelijk duister verborgen is. Het werk van Raismann geeft echter een kijk op de interessante school der jongeren, die het exempel der meesters op hùn wijze verwerken.

MAN RAY: ÉTOILE DE MER

Naast Raismann's propagandistische strengheid treft het surrealistische ciné-poème van den parijschen Amerikaan Man Ray, wiens „Emak Bakia" wij in het vorig seizoen vertoonden, als een gewaagde dans op den grens der intellectueele verstaanbaarheid. In een kroniek over de parijsche filmtheaters schreven wij reeds over deze film: „Hoe men ook over Man Ray moge denken, zijn vormgeving is altijd belangrijk, juist omdat hij den inhoud tot een twijfelachtig en dubbelzinnig product maakt. Men zou het zich een eer rekenen, door dezen man voor gek te worden gehouden". Inderdaad is één der redenen, waarom men Man Ray o. a. in Haarlem het vorig jaar voor gek verklaarde, wel deze, dat men zijn filmtechniek aanvoelt als een geheel zelfstandig uitdrukkingsmiddel, dat alle litteratuur over boord werpt. Deze koele fantast veracht de logica van den litterairen gedachtengang; hij laat de beeldenreeksen geheel voor zichzelf spreken en kent hun effect in de puntjes.

Het is onnoodig de „geschiedenis" van „Étoile de Mer" te resumeeren, omdat voor deze filmrichting de geschiedenis alleen terzake doet in een onderbewusten samenhang, die men onder het zien van het werk zèlf moet ondergaan. Gebruikt men den naam „surréalisme", dan zal men hebben op te merken, dat Man Ray zich tegenover deze strooming toch geheel onders verhoudt dan Germaine Dulac. (De surrealisten hebben de Coquille dan ook uitgefloten). Als motief diende den filmdichter een gedicht van Robert Desnos, dat hij visueel heeft omgezet.

Vaardige blague? Filmische poésie pure? Hoe het ook zij, ongetwijfeld een uiting, die de persoonlijkheid van Man Ray, na „Emak Bakia", als die van een glimlachend en geraffineerd scepticus blootlegt. De correspondent van De Telegraaf schrijft naar aanleiding van de vertooning in de Studio des Ursulines:

„In de film van Man Ray: „De Zeester" op een surrealistisch gedicht van Robert Desnos schuilt tenminste fantasie. Tracht niet te begrijpen: onderga! Het gedicht hangt als los zand aan elkaar. Men begrijpt, hoe hij muzikaal van „étoile de mer" op „étoile de chair" en „étoile de verre" komt, doch in het Hollandsch vertaald klopt er niets meer. Een criticus loofde deze film als: „Persoonlijke aaneenschakeling van beelden — Een onderbewustzijn, dat het onze niet is. — Hij wantrouwt onzen droom. — Hij verplicht ons den zijne aan te nemen". Maar droom nu maar eens den droom van een ander. Toch vatten wij in de vervaagde, verrassende beelden soms een zin: even brooze als onbetrouwbare vrouw, voorwerp onzer droomen en die telkens in de armen van een ander ontglipt. Wij hebben ons tenminste niet verveeld."

Fotografisch is Man Ray zeker een der verfijndste talenten van Europa. In „Étoile de Mer" maakt hij b.v. een verrassend gebruik van zeer geslaagde beeldvervagingen waarmee hij een curieus effect van onwerkelijkheid weet te bereiken.

Men onderga ....

M. t. B.

OP DEN OMSLAG: W. TASKIN ALS PETER SCHARFSKY IN „GEVANGENIS" VAN J. RAISMANN
(TEEKENING NAAR DE FILM VAN L. J. JORDAAN)

TWEEDE JAARGANG

6

MAART 1929

FILMLIGA

ONDER REDACTIE VAN: DR. MENNO TER BRAAK, JORIS IVENS, L. J. JORDAAN, MR. HENRIK SCHOLTE EN CONST. VAN WESSEM

ALGEMEEN ADRES VOOR REDACTIE EN ADMINISTRATIE: J. CLAUSEN, ST. JANSSTRAAT 38-40, AMSTERDAM-C
TELEFOON 40851 - GEM. GIRO C 578 (VIA POSTGIRO 13500)

DIT TIJDSCHRIFT VOOR ZELFSTANDIGE FILMKUNST IS TEVENS HET OFFICIEELE ORGAAN DER NEDERLANDSCHE FILMLIGA

INHOUD: Dr. Menno ter Braak: „Branding" als Mislukking en als Resultaat. — Chr. de Graaff: Het „Onbewuste" in La Coquille — Prof. Dr. F. A. Stoett: Geslacht en Beteekenis van het woord „Film" — Constant van Wessem: Chaplin en de Humor — Elisabeth de Roos: René Clair, de „Naughty Nineties" en Chaplin — Jef Last: Film en Volk — Critiek: Simba, door Elisabeth de Roos — Krassin, The Divine Woman, door Dr. Menno ter Braak — Journaal: Filmcritiek in de Dagbladpers — Belangstelling voor La Coquille et le Clergyman — Amerikaansche Avantgarde — Poedowkin en de Censuur — Duistere samenzwering — Boekaankondiging: Erich Burger: Charlie Chaplin, door Fritz Rosenfeld — Correspondentie — Officieele Mededeelingen — Programma en Toelichtingen.

MENNO TER BRAAK:

„BRANDING" ALS MISLUKKING EN ALS RESULTAAT

Toen Joris Ivens, na een reeks proefnemingen binnenskamers, zijn film „De Brug" voor het publiek bracht, heeft menigeen er zijn verwondering over uitgesproken, dat deze bewegingssymphonie het werk was van een beginner. Want in „De Brug" trof, detailfouten in de compositie daargelaten, een zekere hand, een geroutineerd vakmanschap, een scherp oog voor de continuïteit der beelden; meer nog: een bijzondere begaafdheid voor deze vorm van filmkunst in het bijzonder. „De Brug" was niet zoozeer een experiment als wel de afsluiting van een proces van jaren, dat slechts door een enkeling in het laboratorium der cinegraphie werd meegemaakt. Men heeft algemeen erkend, toen men de studie „Tour Eiffel" van Réne Clair zag: hiervoor behoeven wij niet naar Parijs te gaan. En Clair zelf zal het ons niet euvel duiden, dat wij aan zijn „Entr'acte" en „Chapeau de Paille" verre den voorkeur geven . . .

Thans, na dit gelukkig debuut in het openbaar, verscheen Ivens geassocieerd met M. Franken ten tweeden male met eigen werk. En het is merkwaardig, dat men nù in alle opzichten moet spreken van een experiment; merkwaardig, hoewel zeer verklaarbaar. „Branding" is een veel gecompliceerder werk dan „De Brug"; het is gecompliceerder van vorm, van materiaal, van opname. Deze complicatie verbergt zich wellicht achter den uitersten eenvoud van het gegeven; maar zij is niettemin evident. Zij is wel de voornaamste oorzaak, dat deze jongeren der cinegraphie, zonder geld en zonder voldoende hulpmiddelen, er niet in konden slagen, een indruk van onvolledigheid uit den toeschouwer te verdrijven. Zeer terecht riepen zij zelf de clementie van het Ligapubliek in voor de noodzakelijke gebreken van hun poging; want zonder eenigen twijfel is het ontbreken van iedere ruime financieele ondersteuning, is de schraalheid der technische apparatuur aan „Branding" niet ten goede gekomen. Maar er zijn andere fouten, die voortvloeien uit de complicaties, waarmee de makers te worstelen hadden; omdat het niet de grondfouten zijn, waarop wij tot vervelens toe in onze rubriek „Critiek" plegen te wijzen, grondfouten, wier onverbeterlijkheid en troosteloosheid meer van economische dan van artistieke factoren afhankelijk zijn, meenen wij, dat het de moeite loont, op deze eerste nederlandsche „speelfilm" nader in te gaan. (Van Theo Frenkel Sr., Louis Bouwmeester c.s. zien wij uit overwegingen van voorspoedige digestie af).

Beknopt gezegd: „Branding" is mislukt, maar daarom nog niet slecht. Indien er meer zulke mislukkingen waren, zou de filmkunst er geen schade bij lijden. „Branding" is mislukt, omdat het niet beantwoordt aan de zuivere intenties, die de makers, blijkens de soberheid van hun compositie en opname, met dit werk wilden verstoffelijken. „Branding" is echter niet slecht, omdat die zuivere intenties nog overal doorstralen



BRANDING CO SIEGER EN JEF LAST

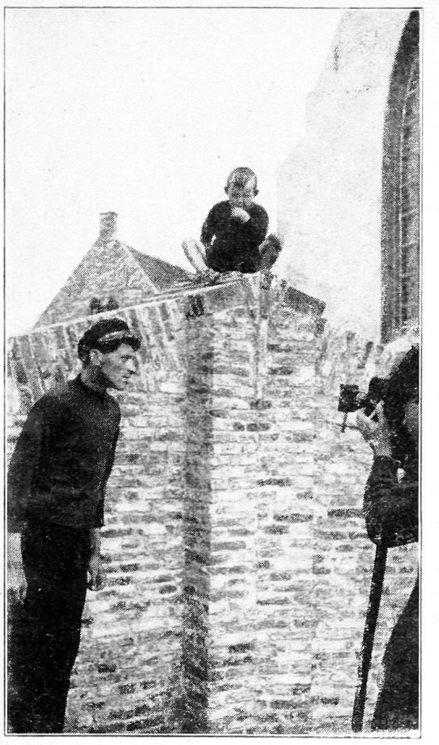
en aan het opus, dat voor ons ligt, een onweerstaanbaren glans van zuiver willen en zuivere liefde voor de film verleenen. Franken en Ivens zijn ten deele bezweken aan de groote taak, die een kleine tweeacter hun stelde; want de grootte van deze taak is niet in de eerste plaats afhankelijk van lengte in meters. Daarom werd „Branding" dan een mislukking; een eeretitel in de korte geschiedenis der cinegraphie! Het gros der passioneele, realistische, romantische, dramatische films kan immers niet eens beoordeeld worden naar dien maatstaf, omdat er van zuiverheid der intentie geen sprake is! Hoe lang is het geleden, dat men in de bioscopen, afgezien van de russische film, een werk zag als „Variété", dat voor eenigen tijd bij een reprise zijn effect nog volledig bleek behouden te hebben? Hoe vaak overkomt het den criticus, dat hij meer dan „goede momenten", „verdienstelijk spel", kortom min of meer toevallige entrefilets, kan waardeeren? Men heeft onlangs kunnen spreken van een „vollkommen bewusste und programmatische Verzicht auf alle künstlerischen Zukunftsmöglichkeiten", van een „vollkommenes Einsinken in eine wertlose, gleichgültige, kunstfremde Publikumschicht" (Willy Haas). Zoo is het inderdaad gesteld met de huidige officieele amerikaansche en europeesche „productie". Als worstfabrikanten werken deze producenten, deze Zukor's, Lasky's en Pommer's; als individuen gaan cineasten en spelers in de machine van het waanzinnig bedrijf onder den wolkenloozen hemel van Californië en als.... worst komen zij er weer uit! De couranten hebben geen woorden genoeg, om hun energie te prijzen en hun subtiel aanvoelen van den publieken „smaak" te roemen. Het is ons om het even,... maar het eervolle criterium van „gelukken" en „mislukken" behoeft men dan ook nergens meer aan te leggen! Dit criterium veronderstelt, dat een conscientieus kunstenaar zich gewijd heeft aan een werk van zijn hart; en wie is nog zoo naïef, om bij de beoordeeling van „Het Laatste Commando" of de „Hongaarsche Rhapsodie" te onderstellen, dat een kunstenaar aan het werk is geweest? De critiek behoort hier al uit te gaan van het apriori, dat er eerst een bestelling was (afkomstig van de Zukor's en Lasky's en hun fijnen reuk) en daarna een werknemer met duivelsche routine, genoegen in zijn vak zelfs wel, die deze bestelling vlot moest afwerken en rendabel maken. Een enkele groote als Chaplin kan zich nog de weelde veroorloven lang over de voltooiing van zijn films te doen; maar de di minores kennen die luxe niet. Soms ontstaat een fragment goede film, als het begin van „The Crowd" van King Vidor; maar reeds sleept de bestelling hem naar het banale einde, sterft de film af in hopeloos leeg cliché. Ja, dieser Verrat an uns Gutgläubigen....

In deze sfeer spreekt men niet meer van mislukken. Het eerste beginsel van waarachtigheid ontbreekt. Deze films zijn, zonder onderscheid, inbegrepen hun verbazingwekkend raffinement, slecht; wat voor eenige jaren nog hun bekoring uitmaakte: hun onzekerheid tegenover den filmvorm, is met de knapheid en handigheid verdwenen. Zij hebben, trouwens, hun vaste, muurvaste plaats in de wereld reeds lang gevonden: in het variété, waar zij met al hun knapheid en raffinement thuis behooren.

Wij wachten op het bankroet, op de tè groote verveling, die eenmaal komen moet. Niet door zuivere film is het bioscoopvraagstuk op te lossen, zoomin als door de filmcensuur. Eenmaal (een eeuw kan het nog duren, maar eenmaal) zal het publiek geeuwen met wijd geopende monden; er zal in deze dimensies geen truc meer zijn, die boeit, geen misdaad, die ontstelt, geen liefde, die verrast; de film zal sprekend, stereoscopisch, voelbaar, ruikbaar en smaakbaar zijn; maar er zal luide gegeeuwd worden, en gevraagd naar andere variétékost. Dan zal Hollywood ineenstorten, dan zal de vermaaksfabriek het over een

anderen boeg moeten gooien. Daarop wachten wij, belangstellend in het volgende vermaaksartikel. Maar het is gelukkig, dat de oprechte cineasten, die in een ander vlak werken dan de „productie", in het vlak van eervol slagen en mislukken, niet moedeloos neerzitten of van de komende katastrophe het heil hopen; want zij zouden misschien nog kunnen neerzitten, tot zij grijs van haren waren geworden...

Met „Branding" hebben Franken en Ivens zich aan het probleem van de speelfilm gewaagd; d.w.z. zij hebben zich de vraag gesteld, hoe men spel en film kan harmoniseeren. Uit het resultaat blijkt duidelijk, dat zij vóór alles de film wenschten; hier ligt al onmiddellijk het fundamenteele verschil met de vermaaksproductie. Wanneer hier fouten worden gemaakt, dan zijn het dèze hoopvolle fouten: dat het spel werd opgeofferd aan de film, dat de acteurs, in angst voor een barok teveel, werden ingehouden tot kale soberheid soms een rijke illusie verdrong. In de bioscopen offert men de film aan het spel, de soberheid aan de acteurs. Uit „Branding" komt de complicatie der gefilmde psychologie als een onopgeloste puzzle, maar tenminste als een puzzle, naar voren. „Branding" is een nog stotterend raden naar het geheim van den filmacteur, die, eenerzijds, geen privilege mag bezitten boven de doode stof en, anderzijds, al bij voorbaat door zijn menschelijkheid geprivilegieerd verschijnt. Meer: „Branding" is een gooi naar de psychologie van het gansche beeldvlak, waarin de acteur zijn bijzondere symboliek heeft, zonder zijn bijzonderheden ten koste van de symboliek der doode dingen te laten woekeren. En deze poging, om eenheid te scheppen uit zooveel verschillende symboliek is, meerendeels, mislukt. Mislukt, omdat het zware probleem nu eens niet ontweken, maar ernstig gesteld werd.
Hoofdfout is ongetwijfeld de onvoldoende beheersching van de psychologische symboliek. Noch Franken, de auteur van het pompeuze spel D 16 MM, waarin hij zich zeer zeker géén psycholoog toont, noch Ivens, de maker van „De Brug", waarin hij de psychologie welbewust als middel versmaadde, bezaten blijkbaar de onfeilbare intuïtie, waarover b.v. Poedowkin, en op een geheel ander plan, Claude Autant Lara konden beschikken. Er heeft in dezen, de film bewijst het, geen leidende figuur, geen cineast bestaan; wij herkennen al te duidelijk Ivens' persoonlijkheid in de visueele intermezzi, die opgenomen hadden moeten zijn in den gang van de zichtbare psychologische ontwikkeling, maar nu als meesterlijke fragmenten los bleven hangen. Wat ons van Franken bijblijft, is dit: een doelbewuste regie



„BOUDDHA VIVANT": IVENS FILMT, JONG KATWIJK ZIET TOE

van afzonderlijke scènes, een angstig waken voor spelersbarok, maar daarnaast een volkomen tekortschieten in psychologische intuïtie, die van de grootste gebarensoberheid juist uitstekend had kunnen profiteeren. Zoo wordt de soberheid van „Branding" armheid aan psychologie, waar het enkele gebaar vaak geen symbool is, waar de zwijgende taal te dikwijls onverstaanbaar wordt. Zeker bedoelde Franken aphoristisch te filmen; maar het aphorisme werd herhaaldelijk visueel stotteren. De continuïteit ging verloren, de overgangen, de keerpunten der ontwikkeling, raakten zoek; de scènes volgden elkaar op, zonder samen te hangen.
Wij moeten veronderstellen, dat het scenario, dat naar een novelle van Jef Last werd bewerkt, noch Franken, noch Ivens kon inspireeren. Of de novelle daaraan schuld is, kan men moeilijk beoordeelen, en het is bovendien van secundair belang, waarom de inspiratie niet van het onderwerp kwam. Het onderwerp werd in Franken's geest niet cinegraphisch omgesmolten; voor Ivens bood het alleen kansen voor zijn visueele virtuositeit. Er ontstond geen eenheid van symboliek, de beweging bleef dubbelzinnig, nu eens psychologisch motief, dan weer cinéma pur. Deze

tweeheid werd noodlottig. Het spelersmateriaal werd dikwijls anders gebruikt dan de natuur, zonder dat dit anders-zijn verantwoord was door de bijzondere waarde van den acteur. Er was, nogmaals, geen cineast voor deze film; er was een cineast voor een rhytmische zee- of kermis-étude (Ivens) en een regisseur, die begrip had van film in het algemeen (Franken); maar the right man on the right place ontbrak, de man, die het psychologisch verband had moeten vinden. Ziehier eenige oorzaken van een mislukking, die voortkwam uit een tweeheid van ernstige regie en toegewijde opname, in den meest absoluten „filmischen" zin. Want deze tweeheid werd geen harmonie; de schuld was hier echter niet het commercieele aanlengen van den wijn, maar het steken-blijven in het probleem. Dat verschil in veelzeggend genoeg.

Wij zullen met opzet niet uitweiden over de belangrijke qualiteiten van „Branding"; niet stilstaan bij de resultaten: een onmiskenbare eigen hollandsche sfeer door even onmiskenbare russische invloeden heen, de kleine chefs d'oeuvre van Ivens' talent, de discipline der spelers, waarvan Last in expressiviteit echter te zeer tekortschoot, terwijl Hein Block en Co Sieger voortreffelijk voldeden. Wij wenschen deze film te verdedigen met zijn misluktheid; wat er treffend en praegnant was, heeft ieder filmgevoelige zelf ondergaan, zonder misschien terstond te realiseeren, wat de incongruentie van opzet en resultaat in dit geval waard was.
Incongruentie en gedeeltelijke mislukking: wat Franken en Ivens bereikt ....en niet bereikt hebben, bewijst, dat zij in het gebied leven, waar die termen nog niet geheel zinneloos zijn geworden, het gebied waar de Zukor's en Lasky's geen zeggingschap hebben, waar men de complicatie niet vreest en de zuivere intentie niet verkoopt, waar men de mislukking nog aandurft, omdat men het resultaat hoog zoekt.

CORRESPONDENTIE

Th. B. F. H. te L. en W. L. L. te M. Wordt in het volgend nummer geplaatst.

J. H. C. F. te A. Après tout schijnt ons deze „Rhapsodie" te onbelangrijk en, als genre, te weinig „gevaarlijk", om er nog woorden aan te verspillen, temeer, waar wij met plaatsruimte moeten woekeren.

H. R. te A. Uw Open Brief lazen wij met genoegen, maar voor publicatie hebben wij liever een gedocumenteerd artikel, dat tevens een weg tot verandering wijst.

CHR. DE GRAAFF:

HET „ONBEWUSTE" IN LA COQUILLE

Die wildschöne Unvernünftigkeit der Poesie widerspricht euch, ihr Utilitarier.
Nietzsche.

De Haagsche zenuwarts J. H. W. van Ophuijsen, die in de vorige aflevering van dit tijdschrift eenige psycho-analytische opmerkingen maakte over La Coquille et le Clergyman, gaf daarbij, behalve een belangwekkende toelichting tot den inhoud, ook een proeve van filmaesthetiek, waarover ik op mijn beurt eenige opmerkingen zou willen maken. Hij noemt deze film terecht: „onbegrijpelijk en onmogelijk, maar toch ontroerend". Maar voegt daaraan toe: „dat kan alleen zijn, omdat de film weerklank wekt in een deel van onze ziel, dat evenmin rekening houdt met tijd en ruimte, met begrijpelijkheid en mogelijkheid. Deze film is niet anders dan de verbeelding van dat stuk innerlijke werkelijkheid, dat wij met den naam: onbewuste aanduiden." Daarom volgt dan de inhoudsontleding, met de conclusie, dat men hier te doen heeft met een Oedipus-complex, een conclusie, die ten slotte nog eens wordt verdedigd met eenige mededeelingen over de persoon van Germaine Dulac. Vergeten werd echter, dat het scenario niet van Germaine Dulac is, maar van Antonin Artaud, die als surréaliste ongetwijfeld zeer goed vertrouwd is met de leer van Freud. Maar zelfs als het (wat een Freudiaan stellig niet kan meenen) onverschillig ware, of in het scenario al of niet bewust een Oedipus-complex in „freudiaansche" symbolen is uitgebeeld, kan de analyse m. i. toch nooit iets zeggen omtrent de schoonheidsontroering, die het werk bij den toeschouwer teweeg brengt. De opvatting, dat er zonder begrijpelijken inhoud geen ontroering kan zijn, tenzij die teweeg wordt gebracht door „onbegrijpelijke" (freudiaansche) bedoelingen, is in strijd met alles wat de filmkunst ons tot nu toe geleerd heeft Ruttmann, Man Ray, René Clair, Ivens (De Brug) en vele anderen hebben bewezen, dat een redelijke inhoud voor de film volstrekt niet noodzakelijk is. De vergelijking met de muziek is vaak genoeg herhaald!
De heer Van Ophuijsen deelt blijkbaar het standpunt, dat Otto Rank, Freud's leerling, die op dit terrein is voorgegaan, inneemt in zijn standaardwerk: „Das Inzest-Motiv in Dichtung und Sage". Rank betoogt daarin, dat alle groote kunst haar beteekenis dankt aan familiecomplexen. Hij is consequent genoeg om te erkennen, dat (volgens zijn eigen opvatting) alle kunst zal moeten ver-

dwijnen, zoodra kunstenaars en toeschouwers „freudiaansch"-bewust zijn geworden. Maar Rank bedenkt niet, dat hij zelf reeds de naïveteit mist, die (alweer volgens zijn eigen leer) noodig is om de ontroering van het „verdrongen" complex te ondergaan. Stel echter, dat zelfs een bewust geconstrueerd Oedipus-complex een bewusten toeschouwer àls complex zou kunnen ontroeren, dan blijven Rank c. s. toch het antwoord schuldig op de vraag, waarom zoovele werken waarin dergelijke complexen even goed te vinden zijn geen belangrijke (ontroerende) kunst zijn geworden en waarom bij zooveel belangrijke literatuur, muziek (!) en plastiek de methode in het geheel niet toepasselijk is.

Maar zelfs als men met twee maten zou willen meten (wat deze nieuwe „aesthetiek" reeds a priori bijzonder bedenkelijk zou maken), dan moet nog worden bewezen, dat het onbegrijpelijke kunstwerk (i.c. La Coquille) ontroert omdat het is opgebouwd uit „freudiaansche" symbolen met een complex als kern. Dergelijke hypothesen zijn echter steeds onbewijsbaar.

Er zijn menschen, die door Rembrandt's „Nachtwacht" worden ontroerd, omdat het doek zoo groot en zoo duur is, anderen omdat het hen herinnert aan vaderlandsche historie, weer anderen omdat de personen „net-echt" zijn, of omdat het zoo moeilijk moet zijn geweest, dat alles met verf en penseel klaar te spelen.

Tenslotte blijft over een groep bewonderaars, die geen „omdat" heeft, tenzij een zuiver aesthetisch. „Aesthetisch" nu kan zeer zeker worden toegelicht, maar wie de ontroering wil verklaren, gewekt door een bepaald kunstwerk van een bepaalde categorie, moet een formule vinden, die voor de geheele categorie geldt.

Wij bewonderen La Coquille en worden er door ontroerd, en om redenen, die in groote trekken ook voor andere filmkunst — bijvoorbeeld voor de niet-freudiaansche films van Germaine Dulac — gelden. Wij zijn dankbaar voor inhoudsverklaring, maar weigeren daaraan aesthetische consequenties te verbinden.

De freudiaansche aesthetica mag er moderner uitzien dan bijvoorbeeld de marxistische, in wezen blijft alles bij het oude: de eeuwige poging der utilitariërs om de nuttigheid der kunst te bewijzen, thans zelfs uit het ongerijmde der onbegrijpelijkheid.



F. A. STOETT:

GESLACHT EN BETEEKENIS VAN HET WOORD „FILM"

Op ons verzoek geeft de Amsterdamsche hoogleeraar, schrijver o.m. van het bekende „Spreekwoordenboek", zijn opvatting over eenige actueele taalkundige quaesties, die met het woord „film" samenhangen. — Red.

De vraag naar het geslacht van het zelfstandig naamwoord film is gemakkelijk te beantwoorden. Raadpleegt men De Vries en Te Winkel's Woordenlijst voor de spelling der Nederlandsche Taal met aanwijzing van de geslachten der naamwoorden, dan zal men het zelfstandig naamwoord film er niet in aantreffen: de laatste druk is van 1914. Doch onder het hoofdstuk „Over de geslachten der zelfstandige naamwoorden" vindt men art. 5: „Bij de woorden, uit wier beteekenis en vorm niets aangaande het geslacht is op te maken, en waarvan men alleen weet dat zij niet onzijdig zijn, doordien zij nooit het, dit of dat vóór zich nemen, hebben wij om de volgende bedenkingen aan het vrouwelijk geslacht de voorkeur gegeven:

Het verwerpen der verbogen vormen (honds, honde; schaaps, schape, enz.) en het onderdrukken der n achter de toonlooze e der bepalende woorden (den, dezen, zijnen, goeden, enz.) staat bij woorden, wier geslacht niet van elders blijkt, gelijk met het overbrengen in het vrouwelijke. Het lijdt dus geen twijfel, dat de hedendaagsche taal het vrouwelijk geslacht voortrekt. De woordenboekschrijver, die haar geen geweld aandoen en aan den stijl niet noodeloos een voorkomen van stijfheid geven wil, volgt dien wenk, wanneer er geene redenen bestaan die zulks verbieden. Daarom noemen wij b.v. het ter kwader ure uit den vreemde ontleende halt vrouwelijk, niettegenstaande het in de oorspronkelijke taal manlijk is". Volgens dit beginsel moet aan film in geschreven taal dus het vrouwelijk geslacht worden toegekend, wat dan ook in het gezag hebbend Woordenboek der Nederlandsche Taal III, 4484 (bewerkt door Dr. J. A. N. Knuttel) is geschied. Geheel eenstemmig zijn de woordenboeken op dit punt niet. In Van Dale's Groot Woordenboek der Ndl. Taal, 5de druk (anno 1914) is film onzijdig. Hij citeert: een nieuw film vertoonen; in den laatsten druk is dit veranderd en worden het vrouwelijk èn het onzijdig geslacht er aan toegekend. Deze beide geslachten worden ook vermeld in het Verklarend Handwoordenboek der Nederlandsche Taal (15de druk) van M. J. Koenen. Dit verschijnsel, het voorkomen in twee geslachten, is niets bijzonders. Er zijn tal van

woorden in een levende taal met een dubbel geslacht, o.a. telegram, animo, grint, schilderij, raam, schort, schemer, e.a. (Overdiep, Moderne Ndl. Grammatica, 1928 § 136 en Kollewijn in Taal en Letteren, 1895). Hoe film aan het onzijdig geslacht gekomen is, kan moeilijk met zekerheid worden uitgemaakt. Misschien onder invloed van het (witte) doek of het lichtbeeld? Zoo werd beest (oorspr. vr.) onder invloed van dier onzijdig, en nam nacht (oorspr. vr.) het mannelijk geslacht aan door dag. Eveneens werd oogenblik (m.) onzijdig door het moment. Het is echter waarschijnlijker dat dit onzijdig geslacht is toe te schrijven aan de spreektaal der Ghetto-Joden, die het de en het geslacht meermalen verwisselen. Zoo lees ik bij Querido, Aron Laguna, bl. 31: het kuif; bl. 38: het kedijk; bl. 49: het poes; doch op bl. 135: de nes (nest) en bl. 136: de bees (beest). Persoonlijk heb ik nooit van het film hooren spreken; het komt me dan ook voor dat dit geslacht tot bepaalde maatschappelijke kringen is beperkt. In Limburg en Brabant wordt film tot de mannelijke woorden gerekend (invloed van hd. der Film?). Men zal bijv. te Maastricht zeggen: Das ene sjoene fillem. Dee mooste ziin (dat is een mooie film, die moet je zien). Het vervangend woord is nooit hij, maar altijd 'r. Zoo heeft dit woord dus in de levende taal drie geslachten. Aan een dialect kan in een gemeenschap met een gevestigde eenheidstaal niet zulk een overwicht worden toegekend, dat wij bij de bepaling van een geslacht ons daarnaar zouden regelen. Het algemeen beschaafd beslist, en dat spreekt van de film.

De vraag kan worden gesteld of de voornaamwoordelijke aanduiding hij en zij ons niet kan helpen bij de bepaling van het geslacht. Uit verschillende studiën, vooral van Ph. J. Simons (Hij of Zij of Het, feiten en beschouwingen omtrent voornaamwoordelijke aanduiding, J. B. Wolters, Groningen 1920) is echter gebleken, dat zeer fijne onderscheidingen op dit gebied volstrekt niet in de spreektaal samenvallen met het grammatisch geslacht, zoodat zelfs de Staatscommissie door den Minister van Onderwijs ingesteld om de spelling te regelen tot de conclusie kwam, dat het gebruik van hij en zij moet afhangen van hetgeen in beschaafde taal wordt gezegd [1]).

Volgens De Vries en Te Winkel moet dus in geschreven taal aan film het vrouwelijk geslacht worden toegekend. In de algemeen beschaafde spreektaal heeft dit zelfstandig naamwoord het de geslacht. Een mannelijk of een vrouwelijk geslacht kan in de dagelijksche spreektaal niet worden onderscheiden, aangezien dit onderscheid reeds sedert eenige eeuwen in Holland niet meer bestaat: in de dagelijksche spreektaal kent men alleen een de en een het geslacht.

Ten slotte nog een enkele opmerking over het woord film. Zooals men weet, is dit door ons uit het Engelsch overgenomen, waar het de beteekenis vlies heeft, doch in de middeleeuwen kenden ook wij dit woord in den vorm vilm, velm (vlies), waarvan een bijv. naamwoord vilmich, vliezig. In lateren tijd ontmoet men een bijv. naamwoord roodvillemen van koeien, ter aanduiding van een op bepaalde wijze gekleurde of geteekende huid (Boekenoogen, de Zaansche Volkstaal, 853); ook nu nog komt het zelfst. naamwoord voor in Zuid-Nederland in den vorm vlim, vlem, vlies, waarin de kern of de pit van appels en peren zit, naast een werkw. vlimmen, ontvlimmen, de vlimmen van een appel of peer uitsnijden, er het klokhuis uitsnijden (De Bo, 1336). In een enkel dialect leeft dit woord dus nog voort; in de algemeene taal is het verdwenen en thans opnieuw aan het Engelsch ontleend. Het is hier mede gegaan als met het zelfst. naamwoord elf, dat in de middeleeuwen „booze geest, duivel" beteekende, en dat later opnieuw uit het hd. of het eng. is overgenomen in den zin van natuurgeest. Evenzoo ging het met het werkwoord seinen, dat in de middeleeuwen voorkomt in den zin van zegenen, een teeken des kruises maken, later verloren ging in dezen vorm (in 't Friesch nog seinje), en nu opnieuw ontleend is aan het eng. to sign, doch in geheel anderen zin.

Thans is film reeds zoo ingeburgerd, dat men er allerlei samenstellingen en afleidingen van maakt, die nog dagelijks worden vermeerderd. Het is een Nederlandsch onmisbaar woord geworden, evenals andere Engelsche woorden, waarvan sommige een meer of minder Nederlandschen vorm hebben aangenomen, zooals bakzeilhalen, boksen, buffer, cokes, clown, davit, (gas)fitter, jam, kwast (drank), lift, mail, pier (te Scheveningen), rail, schoener, stoppen (van een trein of een boot), tram, tunnel, treiler, voetbal, enz. enz. Het te verdietschen door rolprent is overbodig en onnoodig, al is dit woord ook beter dan bibberphotografie, trilbeeld of wisselbeeldvertooning, waardoor men het vroeger wilde weergeven. Film is reeds zóó gewoon, dat het ook figuurlijk gebruikt wordt voor het een of ander gebeuren: 't was 'ne fijne film, zegt men in Brabant in dien zin; evenzoo elders, bijv. in Groningen: da's 'n

[1]) Zie C. J. N. de Vooys, Verzamelde taalkundige opstellen I, 247—248.

RENÉ CLAIR TROTSEERT DEN HOLLANDSCHEN WINTER OP HET IJ



DOOR OMSTANDIGHEDEN BUITEN SCHULD VAN SCHRIJVER EN REDACTIE KAN DE TEKST VAN CLAIR'S CAUSERIE IN DIT NUMMER NOG NIET WORDEN AFGEDRUKT

mooie film, een aardig, grappig tafereel (Ter Laan, Nieuw Groninger Wdb. 220). Leutige Brabanders gaan zelfs zóó ver, dat ze een closetrol een poepfilm noemen. De „rolprent" bestaat alleen op papier.

CONSTANT VAN WESSEM:

CHAPLIN EN DE HUMOR

Een film van Chaplin heeft altijd iets, dat herinnert aan de positie van een man, die met één misstap in den afgrond zal vallen en die nu aan den rand evenwichtsboom met zichzelf staat te spelen op één been, terwijl hij daarbij met zijn wandelstok molentjes zwaait. Dat zwaaien met den wandelstok is komisch; maar het helpt zijn evenwicht naar de niet gevaarlijke kant verplaatsen. Voor ons gevoel gaat nu de afgrond voorbij, en Chaplin blijft staan. Hij is gered. Wij zelf zijn zoo vaak in de positie van dien man, die Chaplin is en hij wordt onze redder in den nood, door het ons voor te doen hoe de afgrond voorbij gaat.

Dit nu is een zeer wezenlijk bestanddeel in Chaplins humor.

Maar ik zal duidelijker wezen. Wij zijn nog altijd niet over een gevoel van valsche schaamte heen als wij onszelf ondervragen over de uitwerkingen van den humor. Humor wordt nog al te veel door hen, die zweren bij „de ernst des levens" identiek gesteld met oppervlakkigheid, lacherigheid en „gebrek aan diepte". Het is echter eveneens een bewijs van oppervlakkigheid, van oordeel ditmaal, om de humor oppervlakkigheid te verwijten. Humor is even zoo goed een „schepping" om met het leven uit te komen als de philosophie, de anthroposophie of een andere Sophie. Humor heeft nog dit voor, dat hij niet voor het leven op den loop gaat, zooals de andere „ersatz" — levenswerelden.

Herman Hesse wijdt in zijn „Steppenwolf" een paar zeer juiste opmerkingen aan den humor: „Alleen de humor, die heerlijke vondst van den bijna tragischen mensch en misschien zijn geniaalste schepping is in staat het onmogelijke te volbrengen: in de wereld te leven, als is zij de wereld niet, de wetten te verdragen en toch boven ze te staan, te bezitten als bezat men niets, afstand te doen als was het geen afstaan — deze levenswijsheid vermag alleen de humor te verwerkelijken".

Dit alles kon woordelijk op Chaplin slaan. De groote en bevrijdende kracht van Chaplin is juist, dat hij vanuit dit plan te zien, te ervaren, te doorleven is. De lieden echter, die de humor haar levenswijze eigenschappen niet willen laten, zoeken naarstig weer dien „bijna tragischen mensch", die haar voortbracht en er juist door van zijn „tragiek" bevrijd werd. Daarom koppelen zij, wanneer zij van Chaplin's tragische humor spreken twee toestanden aan elkaar, die juist elkaars vijanden zijn geworden, want zij bestaan niet samen, kunnen niet samen bestaan: het eene doodt het andere. Nogmaals, wanneer wij Chaplin's humor als iets bijzonders ondergaan dan kan dit alleen doordat Chaplin ons de humor als een bevrijding uit de tragiek voor doet. Chaplin is geen idioot, geen paljas, geen potsenmaker, zelfs geen clown, want dat zijn in laatste instantie toch zij, die ons willen amuseeren als een soort verstrooiing — maar een mensch, een mensch als wij zelf, levend in een wereld als wij zelf, met een maag en een hart als wij zelf; en hij gaat ook van onszelf uit. Deze aanvang maakt, dat wij hem volgen kunnen, met hem beleven kunnen, wat hij beleeft. Maar dat wat ons door het onrecht der maatschappelijke verhoudingen „in de put" brengt

weet hij in zijn humor een dusdanige draai te geven, dat wij zelf met een lach en een dosis nieuwe durf weer boven water komen. Om een mooi woord te gebruiken: Chaplin's humor is sociaal, oftewel „burgerlijk", of, nog mooier uitgedrukt (voor de lange-gezichten-menschen): humanitair.

De geaardheid van Chaplin's „werkzaamheid", d.w.z. zijn verplaatsing in onszelf, maakt dat hij altijd in de „ik"-persoon optreedt, dat hij de solist blijft, die een wereld van figuren bespeelt, temidden waarvan hij geplaatst is. Vanzelf kregen zijn films het Sketch-type. Eerst zijn korte, maar ook zijn grootere, die juist daar hun zwakkere plekken vertoonen, waar Chaplin poogt de ban van zijn eigen persoonlijkheid te verbreken voor „breeder" opzet. Het is merkwaardig dat René Clair in zijn film „Le chapeau de paille d'Italie" aantoont hoe een film van Chaplin zou kunnen zijn, wanneer Chaplin zelf als figuur niet te groot was geweest om een „rol" te kunnen spelen. (Een „rol" kan Chaplin alleen spelen met kinderen [The Kid!] en honden [Dog's life!]) Voor de mislukking van dit streven en de leegten, die ontstaan, waar Chaplin niet zelf middelpuntig optreedt, is zijn laatste film „Circus" evident. De „dichter" Chaplin is alleen groot in een wereld „vu à travers Chaplin", z i j n schepping, met haar geheel eigen, bevrijdend-wijsgeerige Chaplin-sfeer. De détails van Chaplin's humor zijn niet zoo ongewoon als zij ons in de dolle fantasie van hem, die ze hanteert, toeschijnen. In mijn boekje over Chaplin, indertijd uitgegeven bij De Gulden Ster, schreef ik: „Wanneer wij de kunst van Chaplin's humor nader onderzoeken, treft ons die eigenaardige karaktertrek, die reeds bij zijn allereerste films opvalt, n.l. dat deze humor in wezen niet mal of excentriek is, maar een zeer logisch iets, dat alleen maar ten opzichte van de voorwerpen, waarmede de handeling wordt verricht, komisch werkt. Wij zien Chaplin van alles een ongewoon, maar nuttig gebruik maken. Op het kale hoofd van zijn buurman strijkt hij zijn lucifers af (zooals een ander dat doet aan zijn voetzool), aan de sigaar in den mond van den detective, die hem zoekt, hangt hij zijn wandelstok op (een ander gebruikt daarvoor de kapstok). In „The Kid" steekt hij door het gat in zijn deken zijn hoofd en slaat hem met de grandezza van een vorst als chamberloek om zijn schouders." Het zijn de détails der tegenstellingen, wier beproefde werking bekend genoeg is. Zij zijn bij Chaplin echter g e h e e l o n d e r g e s c h i k t aan een algemeenen opzet gehouden behooren tot het mechaniek van zijn humor en worden nooit willekeurig, d.w.z. ter wille van het lachsucces gebruikt. De enkele maal, dat dit in een van Chaplin's oudere films gebeurt, voelen wij dit dadelijk als een inférieure inval van hem. Het is het plan van Chaplin's humor, dat ze bindt, zin geeft en daardoor nieuwe spontaniteit. Nogmaals het is ten slotte uit een soort valsche schaamte tegenover den humor, dat men de kunst van Chaplin op het plan der tragiek poogt te heffen, om haar daardoor te „veredelen". Zij heeft het niet noodig. Niemand kan meer ontkennen, dat Chaplin een groot kunstenaar is, maar men kan er niet aan wennen zijn kunstenaarschap juist aan zijn bevrijdenden humor te wijten, die humor, die, om mij nogmaals een citaat uit mijn „Charlie Chaplin" te veroorloven, „een schop geeft tegen het achterste van het monster, dat ons maar zou doodknijpen als wij het niet van tijd tot tijd in een kalk-bak lieten vallen: de troep individuen, geheeten de menschelijke samenleving."

Want dit quasi-naïeve weten: te doen, alsof men niets begrijpt, en als men de „klappen" krijgt: als had men ze niet gekregen, is geen clowneske botheid, maar een schepping van levenswijsheid, die op het hoogste plan staat: het verschil tusschen bot en wijs is het, wat juist Chaplin zijn superioriteit geeft en aan zijn spel de fijn-menschelijke trekken. Evenals de gave om ons dit te laten ondergaan zonder dat wij het zien, d.w.z. zonder opgelegde satire, en waardoor zich haar uitwerking over alle soorten van mentaliteit uitstrekt. Dit is tevens de grondslag van Chaplin's populariteit over de geheele wereld.

ELISABETH DE ROOS:

RENÉ CLAIR, DE „NAUGHTY NINETIES" EN CHAPLIN

René Clair heeft in de Chapeau de Paille met het meeste succes de merkwaardige psychologische afstand geschat, die ons scheidt van het jaar 1895 — dat overigens in ons perspectief wel ongeveer in 1875 begint —: juist ver genoeg om het zonder wrok waar te nemen, maar blijkbaar nog dicht genoeg bij om langs den weg van het atavisme een miniem moment in onze hedendaagsche samengesteldheid uit te maken. Want noch René Clair, noch de generatie die de hoop der Filmliga vertegenwoordigt, heeft dit jaar 1895 met eigen oogen zien komen of gaan; maar vanwaar dan, bij de eerste beelden van de Chapeau de Paille, dat gevoel van verteederde herkenning, wanneer wij achter het hoofd van de bruid een onvermijdelijke reproductie van het Angelus van Millet zien hangen? Onmiskenbaar

geniet deze periode van Aubrey Beardsly en de laatste Mackartbouquetten een lichtelijk geamuseerde vogue, en men vraagt zich af wat voor ons de groteske bekoring zijn kan van één van de nuchterste tijdperken der zedenhistorie.
Ondertusschen schijnt alleen al het feit, dat Clair met zooveel vernuft het heele gamma van deze entourage doorneemt, de vergelijking, die naar aanleiding van deze film tusschen hem en Charlie Chaplin gemaakt is, in den weg te staan. Clair's humor, een merkwaardige eigenschap overigens in een fransch cineast, gaat uit van het vernuft, die van Chaplin van het gevoel, en zij bereiken de clownerie vanuit geheel tegengestelde richtingen. Want wanneer het bij Charlie Chaplin tot een van zijn dagelijksche botsingen tusschen hemzelf en den conventioneelen levensstijl komt, is het tenslotte, door zijn derailleerende goede bedoelingen heen, de conventionaliteit, die belachelijk gemaakt wordt, niet de mensch; en iets van de grap ligt in de wanverhouding tusschen de onuitputtelijkheid waarmee toeval en noodlot zich uitsloven om aan zooveel argeloosheid lagen te leggen, en de volstrekte pretentieloosheid van dezen ingénu Chaplin. René Clair en zijn toeschouwers echter genieten medeplichtig met het noodlot mee van de subtiele wraak die het toebereidt aan menschen wier persoonlijk gebrek aan levensvatbaarheid door een tot in de verste détails verstarde en zinneloos op wieletjes voortrollende levensstijl ondervangen is.
Wanneer Chaplin in The Kid met een paar geruïneerde handschoenen de elegantie van een dandy in stand houdt, bewijst hij zichzelf met hoeveel menschelijke verfijning een conventioneele ceremonie bezield kan zijn; de bruiloftsgast uit de Chapeau de Paille daarentegen, die een handschoen kwijtraakte, is maar een al te pitoyabel voorbeeld van het onbruikbaar requisiet dat de mensch is, die temidden van de conventies van zijn wereld aan zijn eigen initiatief wordt overgelaten. Dat wist trouwens ook de pretentielooze en ingenieuze Labiche al: het meerendeel der pijnlijke situaties vindt men reeds in de oorspronkelijke vaudeville. Maar aan René Clair ontging geen van de zichtbaarheden van deze clownerie van banaliteiten; hij koos voor zijn costumeering het moment waar voor ons de weegschaal overslaat: „ouderwetsch", en hij fantaseert — met een onbarmhartige exactheid — over een tijdperk, waarin de wereld, eenmaal het mechaniekje in gang, zichzelf wel afspeelde en de menschen in een volmaakte overgave en een volmaakte ingenuïteit de rol van requisieten voor hun eigen ceremonieën vervulden. Iets van Chaplin-imitatie zag men in den acteur die de bruidegom speelde: een bezwaard gemoed en een verdacht argelooze glimlach. Maar verder speelt Chaplin's humor onder de menschen, terwijl die van Clair zich van bovenaf amuseert. De entourage wordt voor Chaplin alleen bepaald door wat hij erin te spelen heeft; wanneer hij een personnage grotesk wil costumeeren, wordt dat meestal een vrij gemakkelijke caricatuur; zijn eigen costuum is natuurlijk een creatie op zichzelf. Clair zet zijn zoeklicht op een zorgvuldig berekende entourage, of op een gebaar, dat op het punt is een tic te worden, en het verraadt hoeveel van de „ziel" van de bewoners er in deze uiterlijkheden terecht kwam.

JEF LAST:

FILM EN VOLK

De „epicuristen van den film", de fijnproevers die ieder korreltje te veel aan zout of peper bij eerste aanraking van den tong volkomen weten te discrediteeren, hebben bij hun lucullische geneuchten wel een zeer groote verplichting te erkennen aan de naamlooze massa der wereld die door haar naamlooze dubbeltjes de film ter tafel wist te brengen eer de epicuristen nog beseften dat er iets te proeven viel. Zij toch sliepen rustig in de gewende geneuchten van dans, muziek en tooneel toen ze plotseling ontwaakten tot de verbijsterende verbazing dat midderwijl door het profanum vulgus een Chaplin tot koning gekozen was, dat een wereld van dansende lichtbundels het oude décor van lappen en planken had verdrongen; en nauwelijks hadden zij aarzelend de eerste stappen in dit nieuwe domein gewaagd of de voorhoede dier zelfde massa schudde voor hun voeten de overstelpende vrachten der Russische productie neer. Zoo zitten zij dan thans te midden van den overvloed, die door hén niet geschapen is, en onderscheiden, om zich een houding te geven, met schoolmeesterspedantheid de brokjes van het groote geheel volgens de rapportcijfers 6 + en 4 —.
Verplichting is altijd onaangenaam en verplichting jegens „de massa" is voor een intellectueel niet te dragen en zoo komt men ertoe, als variatie op heldenvereering der acteurs, de heldenvereering in te stellen der regisseurs en cameralieden, met volkomen negatie van den grooten ingenieur die de geheele machine tot stand bracht waarvan toch ten slotte al die helden slechts even zoovele plichtsgetrouwe en bekwame dienaars en bedienaars blijven.
De verplichting jegens de massa kan dan met een rustig geweten worden omgezet in een verachting dier zelfde massa die de onvergeeflijke

fout heeft dat zij, door razende honger gedreven, bij de comsumptie van het door haar voortgebrachte voedsel zich niet den tijd gunt de lekkere beetjes afzonderlijk te gouteeren.
In hoeverre echter het normale arbeiderspubliek tot waardeering der goede brokjes in staat is moge uit het volgende blijken:
Het Instituut voor Arbeidersontwikkeling vertoonde in de twee voorafgaande jaren in honderden plaatsen de avant-gardefilm Ménilmontant.
Als voorprogramma slechts een inleiding en een fijn schaduwbeeldfilmpje van Lotte Reiniger. Geen muziek, geen bombarie, geen titels. Programma's met een maximumlengte van 1800 M. De voorstellingen waren een volkomen succes, van Surhuisterveensterheide tot Axel, van Bontebok tot Rotterdam. En een even groote belangstelling toonde dezelfde arbeidersmassa voor films als: Polikouschka en De laatste Dagen van St. Petersburg.
De eenige voorwaarde bleek een behoorlijke inleiding zoodat er stemming in de zaal kwam en het publiek van het begin af voorbereid was op iets anders dan het gewende vermaak van den Zaterdagavond.
Ingewijden zullen hier tegenwerpen dat tenslotte toch ook het Instituut voor Arbeidersontwikkeling weer afgedaald is tot het brengen van programma's à 8000 M. op het gehalte van „de Wevers" en „Uriël Acosta" en ook niet ingewijden zullen opmerken dat de „goede films" dan toch maar in de bioscopen niet trekken. Mogen wij de oorzaken noemen? In de eerste plaats gemakzucht bij de exploitanten die uitgaan van de gedachte dat het niet voldoende is wanneer een film pakt ná het zien, maar dat een programma reeds door zijn quantiteit voór het zien de massa moet lokken.
Anderzijds echter belet de heterogeniteit dezer quantiteit zelve en het tempo waartoe die quantiteit verplicht, het ontstaan van een sfeer waarin het publiek tot waardeering kan geraken. Wie van tevoren zich de breuken gelachen heeft over Kiki's kouseband, die lacht nog door als de tragiek van het Gele Paspoort reeds lang aan de orde is; wie ingesteld is op Gloria Swanson's mooie oogen is niet voorbereid op de fijne schakeeringen in het spel van een Nabirskaja. Een zoute krakeling kan buitengewoon lekker zijn, toch heeft ze een walgelijke smaak voor dengene die verwacht in een zoete te happen. Zoo stoot ook de epicurist, op zoek naar het steeds weer nieuwe, oorspronkelijke en persoonlijke, zich onaangenaam de teentjes tegen datgene wat stijlfiguur is en als rhetorica gevoeld wordt: het gemeenschappelijke dat daar ontstaan moet waar gemeenschap oorzaak van kunst is.

De epicurist schudt misprijzend het hoofd wanneer onbewust genoten wordt van datgene wat hij bewust analyseert en bewust slechts van datgene wat zijn gehemelte versmaadt omdat het slechts voedsel is en geen lekkernij.
De ware filmliefhebber weet echter dat onbevooroordeelde bestudeering der „lolly liefhebbers" een even belangrijke taak is als bestudeering der filmtechniek, omdat het tenslotte toch de massa is die de film geschapen heeft en scheppen zal.



SIMBA

CITY THEATER, DEN HAAG

De documentaire alomtegenwoordigheid van de film is nog nieuw genoeg om ons bezig te houden; toch zou, wanneer Simba hier als documentaire film besproken wordt, er een andere term bedacht moeten worden voor werken als „Gras" of Mol's kristallenfilm. Simba staat tot de cinegraphie als een platenatlas tot de beeldende kunst; wanneer de wildernissen, waar het werd opgenomen, voor ons toegankelijk waren, zou men Simba niet hoeven te gaan zien. Iedere poging tot verwerking van de opgenomen natuur ontbreekt en er is geen spoor van compositie; bovendien hebben de vervaardigers, die een goed oog bleken te bezitten voor de schoonheid van het dierenleven, dat zij ontmoetten, zich niet aan de mentaliteit kunnen onttrekken van wie in Zwitserland de foto van een alp denkt te verlevendigen met een rustieke pose van zijn reisgenoot.
Niettemin — deze wildernis zullen wij voorloopig niet bereiken, en wat deze film ervan laat zien, is van een meesleepende schoonheid. Een kudde giraffen blijkt zich juist zoo te bewegen als de begrafenisstoet uit Clair's Entr'acte; er zijn antilopen in hun subtiele broosheid bespied; men ziet een zeldzame rijkdom van dierenleven rondom een drinkplaats, en ook de langzamerhand wel afgewerkte bedrijvigheden van een zwarte volksstam krijgen hier nog een verrassend en eigen aspect in een macaberen stoet van weggejaagde priesters.

ELISABETH DE ROOS

IJSBREKER KRASSIN

CINEMA ROYAL, AMSTERDAM

Deze voortreffelijke, bondige, documentaire film ziet men met dezelfde kcele spanning, waarmee men ook een journaal van een zeventiende-eeuw-

schen zeekapitein leest. Met dat al is de oorzaak dier spanning verschillend. De Krassin-film verrast zeer bepaald niet in de eerste plaats door de krasse staaltjes en de stoute stukjes, niet dus door zijn avonturierscachet. Het is zeer wel mogelijk, dat men het met de historische waarachtigheid niet zoo nauw heeft genomen en de prachtige ijsfragmenten op (in historischen zin) willekeurige wijze aan elkaar heeft gemonteerd. Het zichtbare expeditiejournaal eischt, om indruk te maken, om het beeld te geven van een tocht met stadia, met climax, met inspanningen en overwinningen, een compositorisch talent, dat telkens nieuwe aspecten naar voren weet te brengen. Wat aan de meeste documentaire film ontbreekt, is dit inzicht in de realiteit van een expeditie, dat van den maker, meer dan bravourestukjes, compositorische fantasie vergt.

Hij, die de Krassin-film componeerde, heeft iets geweten van de tragiek van het ijs, dat steeds onverzettelijker wordt, dat de schepen der menschen doet kreunen. Uit de aanteekeningen der operateurs stelde hij een reisverhaal samen, dat gebouwd is op het Leitmotiv van scheurend, krakend ijs en worstelende individuen. Zoo gaf hij aan een tocht, die een tijd lang de internationale krantenlezers door een onwerkelijke reeks van dorre berichten bezig hield, maar zonder hen te orienteeren, de poëzie der compositie, de illusie der werkelijkheid via de vaardige selectie.

Het is jammer, dat door de omstandigheden de climax, die goed wordt opgevoerd, geen hoogtepunt bereikt in de redding der verlorenen. Dit had een groot moment kunnen zijn, maar het bleef door gebrek aan materiaal een vlakke episode. Het accent viel nu te zeer op het barbaarsche ijs, zonder de verlossing uit deze woestenij raak genoeg te treffen; materiaal en compositie veroorzaakten hier disharmonie.

Overigens verwonderde men zich over het feit, dat deze film toegelaten werd voor vertooning in het publiek. Men ziet de ijsbrekers der Russen met een geweld aan het vernielen, dat in strijd moet worden geacht met de openbare orde. Er wordt bepaald beestachtig in deze stille, blanke wereld huisgehouden; en deze slechtheid werd m. i. niet voldoende gecompenseerd door goede daden, omdat z.g. voor de eigenlijke redding der Nobile-expeditie geen materiaal genoeg was! Jawel, dat zegt de Sovjetwolf in schaapsvacht, om de destructieve tendenz te maskeeren . . . .

VICTOR SJÖSTRÖM: THE DIVINE WOMAN

THEATER TUSCHINSKI, AMSTERDAM

Refereerend aan ons hoofdartikel in dit nummer, hebben wij over dit bestellingswerk van Sjöström,



GRETA GARBO ALS ANNA KARENINA

FOTO METRO GOLDWIJN

eens een belangrijk vertegenwoordiger der oude zweedsche cinegraphie, weinig te zeggen. Het is de oude geschiedenis van den regisseur, die in Hollywood ten gronde is gegaan, en een eierdans tusschen de thema's van eerzucht en liefde moet uitvoeren, zonder de eerzucht (steunpilaar der amerikaansche maatschappij) te knauwen en de liefde (slaapmiddel dierzelfde samenleving) te ontleden. Er is met die onmogelijke wereld van aan-het-tooneel-willen en eenvoudig-gelukkig-willen-zijn langzamerhand niets meer uit te voeren, als men steeds kool en geit moet sparen. Dan komt men onvermijdelijk tot deze krankzinnige scenario's, die wellicht op een zeer verstard publiek nog libidineuze reacties teweeg brengen, maar voor ieder behoorlijk gesmeerd brein onzin beteekenen en anders niets. Wanneer deze onzin dan nog zeer conventioneel, zonder een sprankje originaliteit wordt behandeld dan heeft men niet veel fantasie meer noodig, om te weten, uit welke hoek de wind weer waait. Het motief heeft zichzelf uitgeput, maar sleept zich nog dozijnen films verder, gered door de arrangementen der kapelmeesters.

Voor Greta Garbo, meer nog dan Asta Nielsen een onconventioneele figuur, beteekent „The Divine Woman", na „Anna Karenina", een debacle.

Onder de leiding van den knappen regisseur Goulding en dank zij haar ongelooflijke expressiviteit — een visueel-psychologisch instinct — wist zij van de russische aristocrate iets te maken, dat in vele opzichten onvergetelijk blijft. Het trage, voorname tempo van Goulding's film lag haar volkomen; het scenario was goed, de atmosfeer was niet storend, zelfs John Gilbert hinderde niet te zeer. De herinnering aan haar eerste ontmoeting met Vronsky, aan haar langzaam en toch zoo gespannen spel op de tribune (zie de afb.), aan de scène tusschen Anna en haar kind, is, met Feyder's „Thérèse Raquin", een van de weinige schoone dingen uit dit bioscoopseizoen. Al was „Anna Karenina" dan geen film, de figuur van Anna Karenina in haar beste momenten was het zeker wel.
Maar het was te verwachten: ook in Anna Karenia ziet de Amerikaan geen andere factor dan „sex appeal". Er bestaan voor dezen term ook eenige stevige jordaanwoorden, maar hun klank is niet subtiel en vertegenwoordigt geen handelswaar. Voor de Metro Goldwyn is Greta Garbo langzamerhand het allerfijnste havanamerk van deze „sex appeal" geworden; dat zij in een happy end den minnaar soms nog pardoes op zijn neus in plaats van op den geijkten mond weet te kussen, is geen bezwaar, maar eer een attractie te meer. De filmproducenten bebben haar, evenals Asta Nielsen, als „type", als Vamp, geclassificeerd; en als zoodanig zal zij nu wel ondergaan. Moderne heldendood: als type, bedolven onder de laatste postbestelling van 10.000 brieven van bewonderaars, te sterven!
Geslingerd tusschen verterende en niet geheel onverdachte passie voor het tooneel (welk tooneel: dat ziet men op de film!) en een levenslange idylle met een solide boerenknul, welke laatste met de buit gaat strijken, betoont the divine woman zich onder regie van Sjöström een voor verbeelding en werkelijkheid ridicule figuur. Exit Anna Karenina. Een enkele geste verraadt nog iets van een begaafdheid, die zich nergens compleet laat uitdelgen. Maar of de diva ooit de divine woman zal spelen, die zij zou kùnnen spelen, dat maakt dit filmprul in dézen bioscooptijd meer dan ooit onwaarschijnlijk.

Werkelijk: het is beter uit te houden bij „Het Nachtleven van New-York", dat deze week in het Roxy-theater liep! Als in de Fox-films der parijsche avantgarde-theaters heerscht hier tenminste een zeker evenwicht tusschen vorm en inhoud: een evenwicht, niet van de bergtoppen der verbeelding, maar geenszins afzichtelijk van veile smakeloosheid als de wanorde van Victor Sjöström!

MENNO TER BRAAK



FILMCRITIEK IN DE DAGBLADPERS

Tot voor kort was het geen gewoonte in de dagbladen den bioscoopprogramma's een geheel vrijen critischen maatstaf aan te leggen. Inderdaad brengt dit enkele moeilijkheden met zich, gegeven de sociale positie van courant en bioscoop en gegeven het schrale weinigje, dat er te waardeeren valt. Maar het is even onhoudbaar, de films van de week door een reporter van brandjes te laten opzeggen of er een speciaal soort humor voor te reserveeren. Iedere poging tot verandering verdient daarom aandacht.
Wij vermelden thans met blijdschap, dat sedert eenigen tijd de Nieuwe Rotterdamsche Courant een werkelijke filmcritiek heeft ingevoerd, zoodat haar lezers, voor het eerst in Nederland, door een alleszins deskundig criticus over het menu der bioscopen geheel objectief worden voorgelicht. Het doet weldadig aan, dat een onzer groote bladen dit initiatief heeft aangedurfd en zich van de hoera-stijl, waaraan sinds lang geen sterveling meer gelooft, heeft losgemaakt.
Dat dit lofwaardig begin navolging moge vinden!

BELANGSTELLING VOOR „LA COQUILLE ET LE CLERGYMAN"

Het Leidsche Studentenweekblad „Virtus Concordia Fides" wijdde niet minder dan vier verschillende artikelen aan het werk van Germaine Dulac.

Een lid der Arnhemsche Liga, die kiezen moest tusschen het ijsvermaak en Dulac, is echter, doordat zijn keuze op de laatste viel, geheel gedesequilibreerd thuisgekomen en heeft een ingezonden stuk in de Arnhemsche Courant geplaatst, waaraan wij de volgende niet onvermakelijke passage ontleenen; een cauchemar, die volgens den inzender het ijsvermaak moet teweegbrengen:
„Een ver, eindeloos veld van ijs. Ik zweef er over. Het ijs breekt, ik equilibreer op een blanke schots. Ik duikel, grijp me aan een volgende. Hijsch me op. Er opent zich de bek van een ijsbeer. De ijsbeer vervluchtigt. Strak en roerloos staat er een witte dame in zijn plaats. Ze wenkt me. Ik volg. Plotseling is het ijs marmer. Een marmeren paleis rijst op. Ik schrijd door eindelooze gangen. Witte arons-kelken en witte seringen langs de wanden. Vlechten zich aan een tot een reusachtige grafkrans. In een witte zaal een zwarte kist.

Doodgravers vormen een eerewacht. Ik wil vluchten. Een wangedrocht verspert mij den weg. Ik tuimel over het monster en val in een zwarte tunnel. Kom in een oerwoud. Heet. Aronskelken manshoogte. Seringen aan de boomen. Apen staren me aan met holle oogen. Er vlucht een negerin. 't Is Josephine Baker. Zij lokt. Zij verschuilt zich. Zij lokt weer. Zij danst. Ik volg haar. Zij vlucht. Ik krijg dorst op de jacht naar Josephine. Dan kronkelt een slang om me heen, windt zich op naar mijn hals. Plotseling gouden klokken, die uit een wegglijdende minaret luiden. Ik volg. Verzengend heete woestijn. Ik versmacht van dorst. Een man met een wagentje en een belletje rijdt in de verte. IJsco! Ik loop hard. Een ijsco, gil ik. Doch tegelijkertijd vervaagt hij en lost zich op in een geweldigen neger.
Wou jij Josephine vangen? krijscht de kerel. Hij splijt me in tweeën met een schaats."

AMERIKAANSCHE AVANTGARDE

Wij waren onlangs in staat een collectie amerikaansche avantgardefilms te aanschouwen. De oogst viel niet mee. Wat wij hier te zien kregen, was een onevenwichtige verzameling Caligariepigonisme en dwaze romantiek; aan het begrip „avantgarde" schijnen deze Amerikanen een uitleg in den zin van „épater le bourgeois" (maar dan machteloos) te willen geven.
De eenige, die ons door een knap werkje, getiteld „The Loves of Zero", kon boeien, was Robert Florey. Hij is niet zeer oorspronkelijk en heeft, zooals zijn oudere film „The Coffinmaker" bewijst, zwaar onder het caligarisme geleden. In de „Zero" geeft hij echter een vooral technisch interessant filmsprookje; er is slecht spel, maar vaak subliem photographisch werk, dat aan de techniek van Germaine Dulac in La Coquille doet denken.
Florey is, naar het amerikaansche blad „Movie Makers" meedeelt, regisseur bij de Paramount, maar werkt in zijn vrijen tijd voor zijn kunst. Hij experimenteert met poppen, modellen, optische trucs en bijzondere lichteffecten. Een ons onbekende film „The Hollywood Extra", laat den acteur vallen en is gebouwd op voeten, handen, deuren, trappen, bouquetten, die de tragiek van een Hollywood-figurant moeten aangeven.
In ieder geval is ook in Amerika een begin van reactie op de groote productie te constateeren, zij het voorloopig nog weinig overtuigend.

POEDOWKIN EN DE CENSUUR

Naar aanleiding van het spreekverbod, dat Poedowkin trof, schrijft A(rthur) M(üller) L(ehning) in de Internationale Revue i 10 ironisch:
„De redenen, waarom degenen, die deze filmcensuur noodzakelijk, respectievelijk begrijpelijk achten, deze niet even noodzakelijk en even begrijpelijk achten voor andere autonome kunsten, en het geheele openbare leven, worden maar steeds niet vermeld! Waarom niet de noodzakelijkheid bepleit van preventieve censuur voor de pers, waarvan — de autonome kunstrubriek natuurlijk uitgeschakeld, waarvan hier te lande wel niemand eenige (ont-)spanning verwacht, — toch door de groote massa der krantenlezers waarschijnlijk voor ontspanning wordt aangezien, terwijl hier de tendens in het algemeen toch nog beter gecamoufleerd wordt dan bij de russische film. Verwacht wellicht de groote massa der boekenlezers iets anders dan onschuldige ontspanning? Zijn er niet eenige recente gevallen bekend van een groote navrage van boeken, die, te recht of ten onrechte, een zekere beruchtheid verwierven, waarbij nog heel wat anders verwacht werd dan „onschuldige" ontspanning? Kortenge goed: waarom geen preventieve censuur voor de litteratuur, die dan waarschijnlijk het streven van een clandestiene bibliophilenliga zal wettigen."

DUISTERE SAMENZWERING

Onder dit hoofd schrijft Melis Stoke in de „Groene Amsterdammer" een zeer vermakelijk entrefilet over de vervolgingswaanzin der Haagsche politie inzake de Haagsche Filmliga, waaraan wij het volgende ontleenen:
„Maar minder de inhoud van dit vertoonde dan wel de huiveringwekkende politioneele maatregelen gaven een bijzonder cachet aan de vertooning. Het was reuzen-eng om in de pauze Ranja te zwelgen voor niets, omdat er geen vergunning was tot verkoop van alcohol-vrije dranken. En ik moet eerlijk bekennen dat het een teleurstelling voor mij was, dat Mathilde en ik na afloop gewoon met de tram naar huis konden gaan inplaats van in een dievenwagen vol met Liga-leden naar het politiebureau.
En nu waren er wel samenzweerders die volhielden dat het op het randje af was geweest, en dat er maar iemand had moeten zijn die een dubbeltje voor z'n Ranja gegeven had of de heele kluit was ingerekend en geboeid naar het arrestantenlokaal gedreven, maar dat houd ik voor gesnoef.
Maar dat zou hier bepaald niet „gevallen" zijn. Voor zooverre ik dat kan beoordeelen bevonden wij ons in een soliede, huiselijk en kunstzinnig milieu, en de politie zou zeker met ons allen in de maag hebben gezeten. Hoogstens een enkele martelaar voor de kunst en de vrijheid van gedachten zou bij het wegsleepen geprotesteerd hebben en gebruld, dat hij eischte om een ongecensureerde opname van den Eiffeltoren te zien als zijn gemoed hem daartoe drong...
En dat is nu juist het vreemde: terwijl elk kind

in Parijs naar den Eiffeltoren mag kijken zonder vrees voor straf wordt in dit land proces-verbaal opgemaakt tegen volwassenen die zich het clandestien genot verschaffen om een film van dat bouwwerk te zien, onder het genot van een gratis alcoholvrije consumptie. Ik begrijp niets van onze wetgeving, die stiekeme, lichtschuwe menschen van ons maakt en die mijn eerbare Mathilde dwingt om, inplaats van naar een gewone bioscoop, naar clandestiene bijeenkomsten te gaan met rechercheurs voor de deur, en gratis Ranja zwelgen met samenzweerders . . . "

BOEKAANKONDIGINGEN

Menno ter Braak, CINEMA MILITANS (De Gemeenschap, Utrecht 1929)

Wij ontvangen het boek van onzen redacteur over de problemen van film en filmaesthetiek, dat wij om begrijpelijke redenen te dezer plaatse niet bespreken.

Erich Burger: CHARLIE CHAPLIN. Bericht seines Lebens. Rudolf Mosse, Buchverlag, Berlin 1929

In vielen geistvollen Analysen wurde oftmals versucht, aus dem Werk Charlie Chaplins die Lebensphilosophie dieses grössten lebenden Komikers und Komödiendichters abzuleiten. Erich Burger lässt die Gestalt Chaplins nicht aus seinen Filmen, sondern aus seinem Leben aufwachsen und zeigt damit auch die vollkommene Einheit zwischen Chaplin, dem Menschen, und Chaplin, dem Künstler. Der Bericht dieses Lebens hebt in den Slums von London an, in denen Charlie Chaplin unter dem Artistenproletariat lebte. Fünfjährig stand er auf der Varieteebühne, dreizehnjährig war er Schauspieler, sechzehnjährig Zirkusclown, als Zwanzigjähriger geriet er in Amerika mit dem Film in Berührung, begann die jäh aufsteigende Kurve seines Lebens. Die ihn entdeckt haben, sind eigentlich nicht die Filmgrössen von Hollywood, es find die Kinder der ganzen Welt, die als erste die grosse komische Kraft jeder Chaplinchen Geste, jedes Chaplinchen Einfalls durch ihr helles Lachen bewiesen. Es gibt viele rührende, menschlich schöne Züge in diesem Leben: Chaplins Weigerung, zu Kriegsausbruch patriotische Filme zu erzeugen, Chaplins ewige Sehnzucht nach der Heimat seiner Jugend, nach den Armenvierteln Londons, Chaplins Sorge um seine Mutter, Chaplins oft wiederholtes Bekentnis zu allen Leidenden und Gedrückten dieser Erde. Tiefer vielleicht als die gelehrten Abhandlungen über seine Filme führt dieser Bericht über sein Leben in das Wesen der Kunst Charlie Chaplins ein. Das Buch Erich Burgers wird durch eine Fülle gut gewählter Bilder zu einer der besten Schriften, die wir über Charlie Chaplin, den Mann und das Werk, besitzen.

FRITZ ROSENFELD

NEDERLANDSCHE FILMLIGA

OFFICIEELE MEDEDEELINGEN

HET SCENARIO VAN „BRANDING"

In verband met de quaestie van het auteurschap van het filmscenario deelen wij mede, dat in verschillende critieken in de pers ten onrechte de voorstelling wordt gegeven, alsof het scenario van de film „Branding" van de hand van den Heer Jef Last zou zijn. Dit is in zooverre onjuist, dat de definitieve bewerking voor de film niet van hem, maar van den heer Franken afkomstig is, waardoor dus de „filmische" verantwoordelijkheid op den laatste rust.

FILMLIGA UTRECHT

Deze afdeeling gaf op 28 Febr. voor haar leden aen extra-voorstelling met Poedowkin's „Laatste Dagen van St. Petersburg".

FILMLIGA ARNHEM

De vertooning van „Branding" en „The Kid" moest wegens de heerschende griep tot 9 Maart worden uitgesteld.
De leden dezer afdeeling genoten reductie bij de voorstellingen van „De Moeder" in het Rembrandttheater ter stede.

FILMLIGA LEIDEN

Door een verzendingsmalheur zat de afdeeling bij haar vijfde voorstelling . . . . zonder films! De vertooning van „Branding" en „The Kid" moest dus worden uitgesteld; maar de leden amuseerden zich met een in allerijl aangevoerde detectivefilm.

DE GEMEENSCHAP UITGEVERS UTRECHT

VERSCHENEN:

MENNO TER BRAAK
CINEMA MILITANS

PRIJS INGEN. F 2.90; GEB. F 3.90. GEILLUSTREERD

UIT DE EERSTE PERSBEOORDEELINGEN:

„Close Up" in „De Nieuwe Eeuw":

De opstellenbundel van Menno ter Braak, door De Gemeenschap te Utrecht uitgegeven en op de bekende voorname wijze door Nypels gedrukt, zal een welkom boek zijn bij de honderden, die in ons land langzamerhand belang gingen stellen in de autonome filmkunst. Er is vraag naar een boek als dit, waarin een ernstige en geslaagde poging wordt ondernomen tot het wezen van de filmkunst door te dringen .... Wie zich „Cinema Militans" aanschaft verzekert zich van een uitstekende filmstudie, de eenige die wij in Nederland bezitten.

Th. B. F. Hoyer in „Virtus Concordia Fides":

Inderdaad: door velen werd de film als kunst reeds min of meer bewust ondergaan, door enkelen als zoodanig openlijk beleden, maar door weinigen zoo zakelijk en juist, op wijsgeerig-aesthetischen grondslag, geformuleerd als door dezen schrijver.

A. F. d. B. in „De Spiegel":

Steeds zal men kunnen genieten van de prachtige concentratie op het onderwerp, die meer dan welke fraaie stijl ook, overtuigt en het boek tot een kenmerkend en uitmuntend voorbeeld van het essay der jongeren maakt.

FILMLIGA

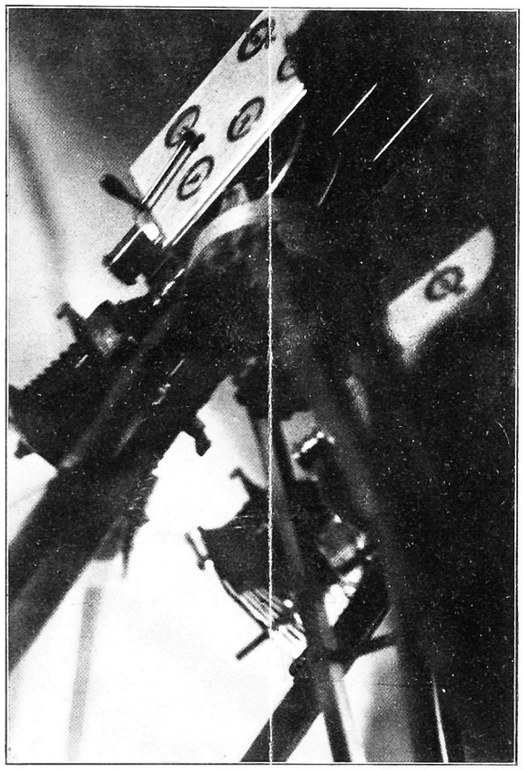


foto eli lotar, parijs

ruttmann

gance

II, 7

ل

ا

ZEVENDE PROGRAMMA

WALTER RUTTMANN: BERLIN, DIE SYMPHONIE EINER GROSSSTADT
VOORAFGEGAAN DOOR ZIJN ABSOLUTE FILMS

ABEL GANCE:
ONBEKENDE FRAGMENTEN
UIT „NAPOLEON"

WALTER RUTTMANN: BERLIN, DIE SYMPHONIE EINER GROSSTADT

Met de reprise van Ruttmann's „Berlin" hebben wij een soort eereschuld aan den duitschen cineast te voldoen. In het eerste seizoen brachten wij zijn absolute films, die hier te lande groote belangstelling vonden; het was ons toen echter onmogelijk, fragmenten van „Berlin" beschikbaar te krijgen. Eenige maanden later gaf het theater Tuschinski te Amsterdam twee voorstellingen van dit werk op Zondagmorgen, die door vele Ligaleden werden bijgewoond.
Toen wij dezer dagen de beschikking over „Berlin" konden erlangen, hebben wij gemeend er goed aan te doen, voor ditmaal een erkend belangwekkende reprise boven een première te stellen, te meer waar in de meeste afdeelingen de vraag om „Berlin" zeer groot is. Wij kunnen thans bovendien de zeer interessante vergelijking met het schema der absolute films op één programma demonstreeren.
Na het vele, dat in ons blad over Ruttmann en zijn werk werd geschreven, kunnen wij kort zijn over zijn aesthetische beteekenis. Wij behoeven wel niet meer, als het vorig jaar, den nadruk te leggen op zijn eenige plaats in de wereld van de film en op den invloed, die zijn krachtig en onverzettelijk initiatief op de tilmkunst heeft gehad. Herinneren wij aan wat de criticus van het Alg. Handelsblad d(e) G(raaff) over „Berlin" schreef:

,

Als men bedenkt, dat Ruttmann's absolute films waaraan de kunstenaar eenige jaren heeft gewerkt, in enkele minuten voorbijflitsen, wordt het bijna een wonder, dat in „Berlin" twee van de zes acten volkomen geslaagd zijn en dat in hetgeen daarop volgt nog zeer veel voortreffelijke fragmenten zijn aan te wijzen.
De groote moeilijkheid, waarmede Ruttmann hier te kampen heeft, is het doode materiaal (de gefotografeerde werkelijkheid) zoo — door rhythme en vlakverdeeling — te bezielen, dat het geen oogenblik als materiaal werkt en tevens de menschen (geen acteurs, maar gewone voorbijgangers) zoo in het bewogen vlak op te nemen, dat zij geheel in de rhythmische harmonie van het werk opgaan. In de eerste acten is hij daarin bijna voortdurend geslaagd. Daarna wordt zijn werk een verbeten strijd met het materiaal, dat hem telkens weer ontglipt en dat hij telkens weer in zijn macht krijgt. Een titanenstrijd, die zijn eigen tragiek heeft, waardoor het werk, ondanks de inzinkingen, tot het einde blijft boeien!

Natuurlijk heeft Ruttmann, ofschoon hij zich tot taak stelde het leven der wereldstad gedurende een etmaal weer te geven, zonder zich aan bepaalde gebeurtenissen of personen te binden, die beelden gekozen, welke hem het best in de gelegenheid stelden zijn bewegingskunst zuiver te houden.
„Berlin" begint met het motief van zijn laatste absolute film: het rhythmisch bewegen van lichte en donkere banen, die geleidelijk overgaan in dansende telegraafdraden langs een spoorweg, rijzende en dalende afsluitboomen, armen van seinpalen, verwijdende en vernauwende rails, verschuivende wissels. Een trein, in verschillende vlakverhoudingen, afwisselende rhythmen en bewegingsrichtingen, weergegeven, neemt dit motief over. Zoo wordt de rhythmische spanning opgevoerd en weer ontspannen. Daarom wordt een nieuw motief ingezet. Door een leege nachtstraat dwarrelt een stuk papier, een kat sluipt over een trottoir, in de verte loopt een nachtwaker met zijn hond, de eerste arbeider verlaat zijn huis, twee andere volgen. Zoo stijgt allengs weer het tempo. Eindelijk is Berlijn ontwaakt. De treinen storten menschenmassa's uit, trams en auto's kruisen elkander in allerlei richtingen, in de fabrieken komen de machines in beweging.
Hier bereikt Ruttmann's kunst haar hoogtepunt. Als men de „zichtbare muziek" van zijn absolute films met het spel van een primitief soloinstrument wil vergelijken, dan mag deze beheerschte bewegingsorgie van het volle leven met recht een symphonie heeten.
Als in het middaguur de menschen hun kantoren en fabrieken hebben verlaten, staat Ruttmann voor een moeilijkheid. Deze menschen, (die geen acteurs zijn), kan hij niet zoo weergeven, dat de vereischte spanningen worden bereikt. Hij moet nu zijn toevlucht nemen tot „faits divers" en bewuste tegenstellingen, waardoor hij van de zuivere bewegingskunst afdwaalt. En als hij daarna weer met het williger materiaal van trams, treinen en machines gaat werken, staan wij er eenigszins anders tegenover. We zien dan te veel herhalingen, waardoor de stof allengs den vorm gaat overheerschen. De „zichtbare muziek" wordt nu meer en meer gefotografeerde werkelijkheid, ofschoon er toch telkens weer oogenblikken komen, waarin Ruttmann, door nieuw materiaal te gebruiken, aan deze fatale herhalingen ontkomt.

Wij mogen de absolute films als klassieke etudes en „Berlin" als een klassieke symphonie der filmkunst beschouwen. En reeds daarom zal de combinatie der twee factoren boeien.



NAPOLEON

A. DIEUDONNÉ ALS NAPOLEON

ABEL GANCE: NAPOLEON

FRAGMENTEN

De werkwijze van Abel Gance is, zooals men weet, die van een verkwister. Hij spaarde geen geld en materiaal, om het epos van Frankrijk te kunnen maken tot de grootsche synthese, die hij bedoelde te geven. Het resultaat is, dat de film in zijn geheel niet vertoonbaar is, dat het werk van den cineast in zijn oorspronkelijken vorm nooit voor het „voetlicht" zal komen! Een ander resultaat is, dat het knippen van „Napoleon" in het algemeen op vrij willekeurige wijze zal geschieden, omdat de exploitant van het bioscooptheater weinig interesse voor de mentaliteit van den maker bezit. En een figuur als Gance eischt juist die interesse, omdat, wil men de poëzie der rhetoriek werkelijk beleven, een juiste selectie noodzakelijk is. Zoo geeft de redactie van de film te Amsterdam (Tuschinski) allerminst een volledig beeld van Gance's kwaliteiten; men ziet, gelukkig, de Conventie-scène, maar men moet om der wille van de tranen en de sensatie porties Josephine slikken, die volstrekt onverteerbaar zijn en slechts Gance's psychologische onmacht bewijzen.

Daarom schijnt het ons niet ondienstig, twee acten uit „Napoleon" naar voren te brengen, die onmisbaar zijn voor de kennis van Gance's persoonlijkheid. Het is de Jeugdige Napoleon, die op de krijgsschool te Brienne zijn opvoeding geniet, die meer verraadt van den cineast Gance dan veel praal uit de latere acten. Uitmuntende voorbeelden van de wijze waarop Gance zijn individuen ziet (als symbolen) vindt men in beide fragmenten. Het kind is reeds de Vorstufe van het genie, dat de wereld zal veroveren. En deze naïeve symboliek krijgt vaak een wonderlijke bekoring, waar het gevoelige kinderprofiel zoo zuiver reageert op Gance's regie.

Gance is een man van de snelle beweging. Zijn Conventie-scène, die geheel door rhythmische accoorden wordt gedragen, is daarom zoo representatief. In de twee acten van ons programma wordt dit element nog duidelijker blootgelegd. In de slaapzaal-scène experimenteert de cineast met facetten in het beeldvlak, die de suggestie van tumult en verwarring moeten versterken. Het sneeuwbalgevecht der cadetten is echter zuivere cinéma pur, prachtige bewegings- en montagekunst op een fond van sneeuw. Deze acte is wellicht de beste uit de geheele film en mist zelfs de rhetorische franje der overige. Abel Gance geeft zich hier geheel als een visueel begaafd kunstenaar, die oog heeft voor de verdeeling en groepeering, waarvan de film zoo uiterst afhankelijk is.

Wij verwijzen voor het overige naar onze karakteristiek van Gance elders in dit nummer. Men moet met dezen man afrekenen, want hij is het waard zoo volledig mogelijk en in zijn beste momenten gekend te worden. Daartoe moge deze selectie een bijdrage geven.

M. t. B.

TWEEDE JAARGANG

7

MAART 1929

FILMLIGA

ONDER REDACTIE VAN: DR. MENNO TER BRAAK, JORIS IVENS, L. J. JORDAAN, MR. HENRIK SCHOLTE EN CONST. VAN WESSEM

ALGEMEEN ADRES VOOR REDACTIE EN ADMINISTRATIE: J. CLAUSEN, ST. JANSSTRAAT 38-40, AMSTERDAM-C
TELEFOON 40851 - GEM. GIRO C 578 (VIA POSTGIRO 13500)

DIT TIJDSCHRIFT VOOR ZELFSTANDIGE FILMKUNST IS TEVENS HET OFFICIEELE ORGAAN DER NEDERLANDSCHE FILMLIGA

INHOUD. Het Incident te Eindhoven — René Clair: Conference — Dr. Menno ter Braak: Ons Zesde Programma — Th. B. F. Hoyer: Film en Geluid — W. L. Leclerq: 1928 op Sumatra — Ir. S. de Lange: Film en kleur — Critiek: Napoleon, door Dr. Menno ter Braak — Onder de Peristyle: Filmaesthetiek en Psychoanalyse, door J. H. W. van Ophuijsen en Chr. de Graaff — Filmtoekomst, door Gabriel Smit — Journaal: Filmcritiek in de Dagbladpers — Correspondentie — Officieele Mededeelingen — Programma en Toelichtingen.

HET INCIDENT TE EINDHOVEN

In verband met de berichten in de pers betreffende een meeningsverschil tusschen bestuursleden der afdeeling Eindhoven en het Hoofdbestuur, naar aanleiding van de vertooning ter plaatse van „La Coquille et le Clergyman" deelen wij mede, dat bij het afdrukken van dit nummer nog geen oplossing voor dit incident is gevonden. Wij meenen, dat het betreffende geval van te ernstigen aard is, om op de gebeurtenissen vooruit te loopen, en dat niet eerder mededeelingen onzerzijds mogen worden gepubliceerd, alvorens in een voltallige bijeenkomst van Hoofdbestuur, Redactie en Technische Leiding deze aangelegenheid onder oogen is gezien.

Voorloopig is door het Dagelijksch Bestuur aan het Eindhovensch afdeelingsbestuur bericht, dat een „nakeuring" der Liga-films volgens bepaalde politieke of moreele normen in strijd moet worden geacht met de Statuten der Nederlandsche Filmliga, al blijft het D. B. steeds bereid met locale omstandigheden rekening te houden.

Wij meenen echter reeds thans met den meesten klem te moeten protesteeren tegen de qualificeering van „La Coquille et le Clergyman" als „pornografie" in een hoofdartikel in „De Tijd" van 12 Maart j.l.; een qualificeering, die o.i. bovendien met de ernstige bespreking van deze film destijds in hetzelfde blad verschenen, onvereenigbaar is.

Verdere conclusies moeten wij tot het volgend nummer uitstellen.

HOOFDBESTUUR
REDACTIE
TECHNISCHE LEIDING

RENÉ CLAIR:

CONFÉRENCE

(FILMLIGA AMSTERDAM 19 JAN. 1929)

Les quelques idées que je vais exprimer devant vous, je ne prétends point qu'elles possèdent une valeur définitive. Le cinématographe vit sous le signe du relatif. Les auteurs, les oeuvres et les idées qu'elles suggèrent, passent rapidement. Il semble que le cinématographe, machine à capter les minutes de vie, ait voulu défier le temps et que le temps prenne une terrible revanche en traitant à l'accéléré tout ce qui se rapporte à l'écran. Ce que nous pouvons dire aujourd'hui sera sans doute insuffisant ou controuvé avant peu . . . . Cependant la situation du cinématographe, son évolution prodigieuse, son état présent, nous imposent de réfléchir.

Le cinématographe souffre, aujourd'hui, d'un mal de croissance. Le succès qu'il a remporté a exigé la diffusion sans cesse grandissante de ses films. Ils ont touché ou toucheront demain les couches les plus basses des peuples les plus lointains. En revanche, il a fallu que l'esprit artistique de

cette matière se range au niveau des cerveaux les moins éveillés,'s'abaisse aux formes les plus inférieures de la compréhension.

Succès oblige, dit-on. Nous dirons, nous, que cet art, qui le premier, a dû s'appuyer sur l'argent, périra par l'argent, s'il ne se déprend pas de son tyrannique protecteur. Si le cinématographe ne peut plus être qu'une machine à faire des bénéfices, il devra toujours descendre vers le goût le plus vulgaire. Des lois néfastes le régissent déjà et nous connaissons cette triste „standarisation" de la production par laquelle certains rêvent de discipliner le film. Demain, toute innovation semblera un péril et toute valeur exceptionnelle sera ce défi que semble toujours porter à la médiocrité, le génie ou le progrès.

Dès maintenant, le cinématographe, grandiose mécanique mondiale, est devenu plus fort que l'esprit humain qui le créa; et l'esprit créateur, l'esprit d'évolution est entraîné dans la routine de ses rouages. C'est en ce sens que nous pouvons dire que le cinématographe, réel et non idéal, celui que nous subissons et non celui que nous désirons, se dresse contre l'esprit.

Un art placé par sa nature dans une situation si particulière ne pouvait manquer de courir les plus grands dangers. Il les rencontre aujourd'hui et ce n'est pas par goût du paradoxe que nous sommes fondés à nous demander si le Cinématographe, après une brève adolescence, ne va pas mourir bientôt.

Nous arrivons à un moment décisif de l'histoire du Cinéma. Déjà les principales dates de cette histoire apparaissent:

1898 — Première projection publique du cinématographe. Jusqu'en 1908, essais merveilleux, découverts par l'homme des qualités de cette machine mais parfaitement utiles à la cause de l'art du film, puisqu'ils n'avaient pour intention que de montrer des formes en mouvement.

1907 — Premières erreurs. Fondation du Film d'Art. Sarah Bernhardt, Mounet Sully, récitent d'inutiles alexandrins devant un objectif sonore, mais, hélas, point aveugle et qui enregistrait la noble gesticulation de ces acteurs comme l'oeil d'un humoriste.

De 1907 à 1914 — les films (d'art) se multiplient et voilà que l'on s'éloigne en même temps de tout ce qui peut être l'art cinématographique. On demande au théâtre et à la littérature leurs lois et leurs thèmes. A travers toutes ces erreurs les progrès du cinéma continuent malgré tout mais qui peut prévoir à cette époque l'oeuvre formidable qui va surgir?

C'est de 1915 à 1920 que l'art des images trouve pour la première fois sa forme complète. Aux Etats-Unis d'abord, en Suède peu après, en Allemagne enfin. Nous sommes assez éloignés de cette époque aujourd'hui pour la comparer sans craindre l'erreur à une sorte de Renaissance. Tout ce que l'on a fait depuis ce temps est directement inspiré de ce qui fut fait alors. Le style Forfaiture règne. Nous découvrons l'analyse par l'objectif. Il faudra attendre jusqu'en 1923 pour qu'apparaisse le style Opinion publique où nous trouvons simultanément la vertu de la synthèse et les premières notes justes de l'expression psychologique à l'écran.

Depuis 1923, aucun progrès notables. Les formules sont reprises comme les sujets. Les innovations techniques ne parviennent pas à dissimuler la pauvreté de l'inspiration. On piétine. On croit renouveler l'art en refaisant un film déjà tourné, mais en dépensant dix fois plus d'argent dans la seconde version qu'il n'en avait été dépensé dans la première. Lassitude du public. Inquiétude des artisans. Mais les grands producteurs, propriétaires du monde des images, ne sont pas hommes à se décourager pour si peu. Ils prennent une décision énergique: „Ce mode de spectacle ne plait plus? Passons à un autre!" — Et un matin, M. Lasky débarque en Europe et, souriant, nous annonce la fin du Cinéma, et l'avènement du Film parlant. Précisons: ce n'est pas son cinéma qu'il porte en terre, c'est le nôtre, celui que nous aimions depuis 1915 et sur lequel nous avions placé tant d'espoir. Son cinéma, c'est le commerce du film et celui-là ne semble pas être en danger. Le nôtre, c'est autre chose.

Marcel Proust se demandait si „la musique n'était pas la forme unique de ce qu'aurait pu être la communication des âmes — s'il n'y avait pas eu l'invention du langage, la formation des mots, l'analyse des idées." Remplaçons dans cette phrase le mot musique par le mot cinéma en nous comprendrons mieux ce que pouvait être pour nous l'art du film. Non seulement un art, mais aussi un moyen d'expression universel, une alchimie des images.

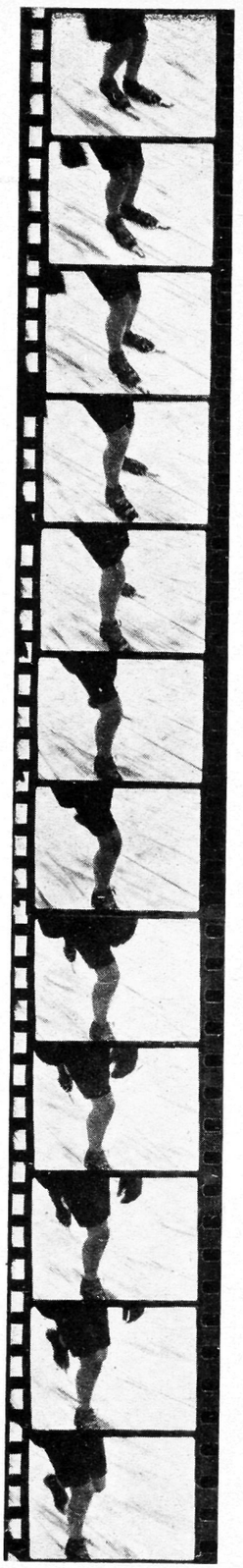
Ce moyen d'expression, les formes d'art qui en pouvaient naître, tout ce qui est pour nous le cinéma, disparaîtra si, demain, les images silencieuses ne continuent pas d'exister à côté des images parlantes. Que nous restera-t-il?

Il est toujours fâcheux d'être amené à prendre position publiquement contre un progrès. Thiers reste écrasé sous la locomotive dont il contesta les vertues naissantes. Aussi devons-nous prendre nos précautions et nous répéter. Ce n'est pas l'invention du film parlant qui nous effraie, c'est la déplorable utilisation que ne manqueront pas d'en faire nos industriels.

Le film parlant ou, plus exactement, le synchronisme dans la reproduction des images et des

sons pourrait être utile à l'accompagnement musical des films, aux „actualités", au cinéma éducatif, etc..... Même il ne serait pas impossible que se créât un art propre au film parlant et dont nous ne pouvons prévoir l'object et les lois guère mieux qu'on ne prévoyait ceux du film tout court vers 1900.
Mais c'est mal connaître nos „gens de cinéma" que laisser nos espoirs errer vers ces horizons... Avant peu, nos „dirigeants" chercheront à faire du film parlant un rival dangereusement économique des tournées Baret: Tous les succès des théâtres avec les décors et les costumes, en six bobines! Qui ne résisterait à une tentation si grisante?
„Etant donné, dit Pierre Scize, que la foule va au médiocre aussi irrésistiblement que l'eau se précipite à la mer; que d'autre part, l'industrie et le commerce cinématographiques ne peuvent, sous peine de mort, se dispenser d'étancher la soif de vulgarité de la masse, on peut tout craindre du film parlant. La régression qu'il nous apporte semble fatale, inéluctable."

Il faut distinguer vous le savez entre le film sonore et le film parlant. La seule expérience complète de film sonore à laquelle il me fut donné d'assister — il s'agit du film Ombres Blanches — a prouvé que l'existence du film sonore ne menaçait pas l'existence de l'art des images. Une adaptation musicale agréable et parfaitement synchronisée avec la projections, quelques cris, quelques bruits de vagues et de foules, ces apports du son à l'image ne sont aucunement regrettables. Et si l'on se rappelle la médiocrité de certains orchestres et de certains bruiteurs, on se félicite de cette solution nouvelle donnée au problème de l'accompagnement musicale des films.
Je n'ai pas assisté à la représentation d'un véritable film parlant. Mais je suis certain que l'opinion de tous ceux qui aiment le cinéma sera sur ce sujet la même que celle d'Alexandre Arnoux: „Je m'efforce d'être impartial," dit Arnoux après avoir vu The Terror, „je n'y parviens „peut-être guère. Comment voyager et voir sans „s'emporter soi-même et ses préjugés? J'aime „le cinéma profondément. Ses jeux de noir et de „blanc, son silence, ses rythmes enchainés d'ima„ges, la relégation, par lui, de la parole, ce vieil „esclavage humain, à l'arrière-plan, me parais„saient les promesses d'un art merveilleux. Voici „qu'une sauvage invention vient tout détruire. „Qu'one me pardonne quelque amertume, quelque „injustice. Avoir tant travaillé, tant espéré, pour „revenir, en fin de compte à une formule aussi „éculée que le théâtre, se resoumettre à la tyrannie „du verbe et du bruit, aggravée encore par un „intermédiaire mécanique! Et cependant....
„Nous ne pouvons rester indifferents. „Nous assistons à une mort ou à une naissance, „nul ne pourrait encore le discerner. Il se passe „quelque chose de décisif dans le monde de „l'écran et du son. Il faut ouvrir les yeux et les „oreilles."
Et Alexandre Arnoux conclut: „Seconde naissance ou mort? Voilà la question qui se pose pour le cinéma."
Seconde naissance ou mort? Si le hasard — quelques grains de sable dans la machine industrielle — ne vient pas déjouer les plans des financiers du cinéma, c'est sur la mort qu'il faut parier ou tout au moins sur un long sommeil qui lui ressemble. Qu'est-ce que le cinéma pour nous? Un moyen d'expression nouveau, une poésie et une dramaturgie nouvelles. Qu'est-ce pour eux? Cinquante mille salles dans le monde aux-quelles il faut fournir le spectacle, — film, musique, attractions — propre à faire verser l'argent du specateur au guichet de l'entrée. C'est par hasard que nos intérêts et le leurs ont parfois coïncidé. La position prise par la finance américaine et bientôt par la finance européenne dans l'affaire des films parlants, nous éclaire définitivement à ce sujet. Que le cinéma, moyen d'expression nouveau, meure avant d'avoir donné la centième partie de ce que l'esprit humain était en droit d'attendre de lui? Ce souci est certes le dernier parmi ceux qui occupent les maîtres actuels du cinéma. Bénéfices d'abord. Faut-il désespérer? Si l'on considère l'évolution probable des arts industriels, il se pourrait que l'on trouvât quelque raison de faire confiance à l'imprévu. D'ici trois ou quatre ans, nous saurons si le film parlant peut survivre au succès de curiosité qui accueille sa naissance. Au moment du plus fort succès des films „en épisodes" n'avions-nous pas vu certaines salles s'emplir sur la simple annonce placée à leurs portes: „Ici pas de films en épisodes?" Il n'est pas interdit de penser que certaines salles seront pleines d'amateurs du film parlant en que d'autres attireront une autre catégorie de spectateurs en annonçant „Ici pas de films parlants." C'est une erreur fort répandue que de traiter le public comme une seule masse mue par un seul sentiment; chaque genre de films aura son public et, la part du feu étant faite, il n'est pas impossible que notre cinéma gagne en qualité ce qu'il perdra en quantité.
Voilà pour l'immédiat; mais si l'on veut considérer d'un peu plus haut l'état et l'avenir des arts cinématiques on découvre de nouvelles raison d'espèrer. Le film parlant, dans sa forme actuelle



JORIS IVENS: STUDIE „SCHAATSENRIJDEN"

et inférieure, ou dans sa forme perfectionnée de demain, ne sera sans doute qu'une des phases d'une évolution dont nous ne pouvons prévoir la fin. La télévision apparaîtra et tous les problèmes se poseront à nouveau. Sommes nous certains qu'elle n'inspirera pas une technique nouvelle, qu'elle ne donnera pas naissance à de nouveaux moyens d'expression que nous sommes incapables d'imaginer aujourd'hui? Si le film parlant apparaît comme une revanche de l'auditif sur le visuel, la télévision ne sera-t-elle pas une revanche du visuel et la base définitive d'un art des images? Film, film en couleurs, film parlant, film en relief, télévision, voilà les moyens d'expression nouveaux que nous offre la science. D'autres encore surgiront. La lutte ne fait que commencer entre les industries et l'esprit de création artistique. Les industries voudront les asservir à seule fin d'y trouver de nouvelles sources de bénéfices. L'esprit tentera de les employer comme de nouveaux modes d'expression. Rien ne nous permet de prévoir l'issue de cette lutte et il est possible qu'elle ne trouve jamais d'issue. Si, d'un coté, la puissance conquérante de l'industrie apparaît sans limites immédiates, de l'autre, rien ne nous autorise à désespérer définitivement des ressources et de la souplesse d'adaptation de l'esprit créateur sans le secours duquel les arts industriels deviendraient une industrie privé d'âme et bientôt de vie.

Parmi les différents genres de films que le cinéma en trente ans a créés, il en est un qui est si nouveau, si proprement cinématographique qu'il n'a pas été possible encore de trouver un mot qui le définisse dans cette langue française aussi riche que rebelle aux innovations. On peut même dire que l'absence de ce mot entrave quelque peu le développement de ce genre de films sans nom. Je veux parler de ces oeuvres comme la Symphonie d'une grande ville ou les études sur Paris d'André Sauvage, La Zône de Georges Lacombe, le pont de Rotterdam de Joris Ivens dont j'ai plaisir à dire ici la haute valeur.

Ces oeuvres ne sont ni comédie, ni drame, ni actualités — pour reprendre le vocabulaire habituel des éditeurs de films — ni, en dépit de certains points de ressemblance, documentaires, quoique ce soit sous cette étiquette que par routine on les classe. Il est impossible d'admettre cette dernière appellation et l'assimilation de ce genre de films au documentaire lequel se borne le plus souvent à exposer dans une intention plus ou moins instructive, des documents descriptifs. Les films dont nous parlons participent non de la description documentaire mais de l'évocation poétique. On a tenté de les définir déjà; mais „symphonie visuelle" ou „ciné-poêmes" gardent du vocabulaire de la musique et de la littérature auxquels ils sont empruntés, un sens qui prête à confusion. Etudes est le mot qui me semble convenir le mieux.

Un grand avenir me semble réservé à ce genre de films grâce auquel la personnalité du réalisateur peut s'exprimer sans dépendre absolument du moyen financier. Un appareil de prises de vues, quelques bobines de pellicule suffisent au créateur de ces films pour faire oeuvre poétique. Certes il n'est pas question pour lui de cette troupe d'aides, de ces machines électriques, de ces décors somptueux, de tout l'arsenal et du personnel qui entourent la création d'un film coûteux, de toutes ces facilités que l'argent prodigue au cinéma dramatique et grâce auxquelles il l'asservit chaque année davantage. Ici, l'auteur part sans cortège, mais le monde entier est libre devant lui et son objectif, chaque fois qu'il s'arrête, peut donner à quelque réalité humble ou magnifique une existence surréelle.

L'écran va vous présenter une de ces études: La Tour, études sur la Tour Eiffel que j'ai tournées cet été. Ensuite vous verrez un film destiné à un public plus étendu: Un chapeau de paille d'Italie que j'ai tourné l'an dernier, mais qui est inédit en Hollande. Ne vous étonnez

pas si les titres de ce film sont rédigés en Anglais. Cette copie a été faite pour Charlie Chaplin à qui l'on m'avait demandé d'envoyer ce film avec des sous-titres anglais. Et, ces jours-ci, il ne restait plus à la maison d'édition que cette copie revenue d'Hollywood.

Je ne veux pas terminer cette causerie sans dire aux membres de la Film-Liga combien je leur suis reconnaissant de l'accueil qu'ils m'ont réservé et combien leur effort est suivi avec sympathie par ceux qui, en France, s'intéressent à la cause du cinéma.
Le mouvement que vous avez créé, Mesdames et Messieurs, vous êtes sans doute trop près de lui pour en mesurer l'importance. S'il existait dans chaque pays des ligues pour le film aussi bien organisées que le vôtre, le Cinéma, j'en suis certain, jouirait d'une meilleure santé morale. Les quelques auteurs de films qui tentent encore de réserver la part de l'esprit dans ce qui est l'industrie cinématographique se sentiraient plus forts dans leurs petites batailles quotidiennes. Je souhaite que votre ligue soit imitée en tous pays. Ce jour-là, il y aura quelque chose de changé dans le destin du cinéma. Et nous saurons ne pas oublier, si un tel évènement se produit, ce que le cinéma doit à votre initiative.

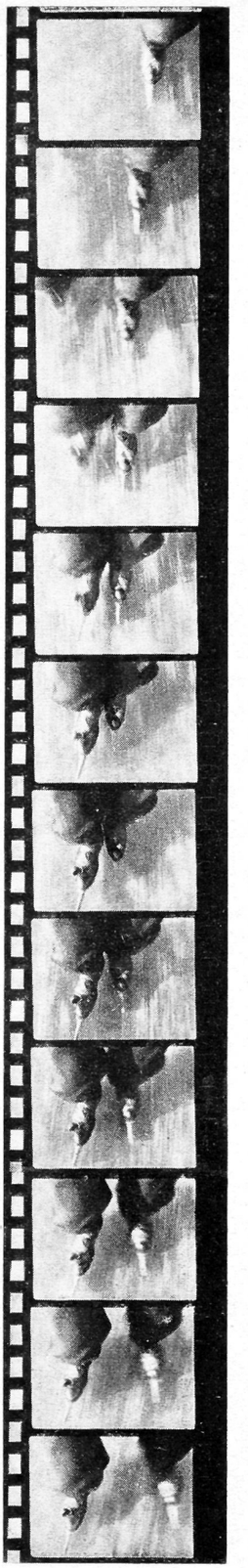
MENNO TER BRAAK:

ONS ZESDE PROGRAMMA

Ongetwijfeld heeft dit programma zijn algemeen succes grootendeels te danken aan zijn „Querschnitt"-karakter. Het blijft nog steeds buitengewoon boeiend, de uitersten in de filmkunst waar te nemen, en dan te kunnen constateeren, dat die uitersten beide mogelijkheden voor de toekomst en werkelijkheden voor vandaag vertegenwoordigen. Geen dogmatische beperking der scholen tot ware en onware, maar vergelijking, gericht door een critisch oog, zal tenslotte ons standpunt: de film in zijn zuiverheid, onaanvechtbaar maken.
In Raismann vond men terecht een persoonlijkheid, die weliswaar tot de russische school behoort, maar daarin een eigen cachet draagt. Het is vooral de kalme humor, die in „Gevangenis" een rol speelt en die de profetische ernst van de andere ons bekende Russen op den achtergrond dringt. De profetie (de politieke gevangenen en hun lijden en verlossing) is niet Raismann's sterkste zijde; hij is een man met inzicht in de tekortkomingen der „groote mannen" dezer aarde, met een glimlachende critiek op het zware gezag. Het gevangenispersoneel is een conglomeraat van trage, beperkte wezens; en als plotseling Peter Scharfsky, de geperverteerde commandant, verschijnt, buigt zich de gansche omgeving onder de tyrannie van een au fond wanhopig klein sujet. In Scharsfky bewijst Raismann, wat de combinatie van spel en montage kan bereiken. Zonder de bijzondere persoonlijkheid van den acteur Taskin ware deze creatie ondenkbaar geweest; zonder den cineast Raismann ware zij onfilmbaar geweest. Deze prachtige rol geeft den acteur zijn volle recht, maar berooft den cineast niet van zijn suprematie.

De „Schaatsenrijders" van Joris Ivens: er is wel niemand, die deze proeve van opname, zonder pretentie van eenige compositie aangeboden, zonder een inwendig „meerijden" heeft gezien! Hier werd uitgewerkt, wat men in de journalen der bioscopen altijd met zooveel genoegen ziet, en wat veel te snel door hondjes aan de zuigflesch of badende girls wordt afgebroken. En ditmaal geen elegante ski-sport, maar een race op goedkoope Friesche ijzers, en op ijs van den vervaarlijken winter '29! Een hoopvol praeludium op „Regen"!

Iemand noemde „Etoile de Mer" van Man Ray „obsceen". Waarom? Omdat hij geen redelijken draad kon vinden en een feit zag, dat hem mishaagde. O mensch, wees toch verstandig, en erken,



JORIS IVENS' STUDIE „SCHAATSENRIJDEN"

dat deze z.g. obsceniteit dan toch wel alleronhandigst werd toegepast! Met die onhandigheid, die ook de droomen van den betreffenden recensent zal kenmerken!
„Etoile de Mer" is minder muzikaal dan „Emak Bakia" en meer gedicht. De filmdichter maakt gebruik van associaties, die telkens de grens der omlijnde beteekeniskern raken, terwijl de filmmusicus het licht en donker om zichzelf aanwendt. Hier tracht Man Ray met beeldende aanduidingen een keten van associaties om ons te sluiten, naar analogie van de woordassociaties van Robert Desnos. Ik betwijfel het recht der methode, omdat de associatieve waarde der filmbeelden in hun samenhang geenszins een volledig uitsluiten der constante beteekeniskernen behoeft mee te brengen. Maar dit bezwaar is een bezwaar tegen het surrealisme in het algemeen, dat een ongemotiveerde appreciatie voor het onderbewuste als apriori stelt: en het is hier niet de plaats, daarop verder in te gaan. Mijn bewondering voor „La Coquille et le Clergyman" is zoo groot, omdat het surrealisme er in verloochend wordt....
Man Ray is overigens een toovenaar met het rhytme en de nuance. Zijn spel met het beeldvlak is, afgezien van alle critiek op de methode, charmeerend. En is het in dezen tijd al niet van onschatbare beteekenis, dat men met het beeldvlak kan spelen, zonder verhaal, zonder logische schakels?

TH. B. F. HOYER:

FILM EN GELUID

De klankfilm is er; men kan deze uitvinding haten, toejuichen of exploiteeren — zij dient als verschijnsel aanvaard. Meer nog: zij dient als zich ontwikkelend procédé zoo niet met sympathie dan toch met objectieve aandacht gevolgd. Mocht soms een intuïtief vooroordeel of welberedeneerde afkeer een dergelijke neutrale doch actieve belangstelling moeilijk maken, dan is er het voorbeeld van een Poedowkin, die zijn — zij het dan ook voorzichtige — verwachtingen van de klankfilm heeft uitgesproken of een Eisenstein, die — zij het in Amerikaanschen dienst — reeds tot de praktijk is overgegaan; tenslotte een Ruttmann, die er wonderen van belooft.
Amerika, welks geestelijke primitiviteit in verbinding met een enorme technische en financieele wasdom één der merkwaardigste schouwspelen oplevert van dezen tijd, heeft de nieuw aangeboorde bron in exploitatie genomen met een voortvarendheid, waarin zich een opmerkelijke combinatie openbaart van vreugde over de technische (en commercieele) met algeheele afwezigheid van voldoening over te verwachten artistieke winst. Het is, of louter schaamte over tot nog toe onbenut gebleven technische hulpmiddelen, wellust in de pas verworven macht over de stof, nieuwe financieele aspecten en vrees om bij concurrenten achter te blijven het geheele probleem van de klankfilm beheerschen. Misschien bleek zelden zoo duidelijk de geringe artistieke liefde en piëteit voor een uiting van kunst, juist in Amerika bij uitstek gecultiveerd. Ontkent trouwens D. W. Griffith, één van Amerika's knapste regisseurs, tevens één der ijverigste promotors van de klankfilm, niet, dat Film Kunst zou zijn?
Europa heeft het toekijken. Het Oude werelddeel kan het tempo van de Nieuwe wereld niet bijhouden, het heeft de beschikking over zooveel geld niet, misschien bezit het daarentegen ook wat meer artistiek geweten. Tegenover Amerika's voortvarendheid mag Europa zijn bezonnenheid stellen, tegenover Amerika's geld heeft het de luxe der theorie.

Het kan zijn, dat de invoering van de klankfilm een misrekening blijkt en slechts tot een (tijdelijke) financieele catastrophe leidt. Het kan ook zijn, dat er een nieuwe fase in de filmkunst mee ingezet wordt. Beslissend is hier, of alle reeds gewonnen en nog te winnen visueele uitdrukkingsmiddelen van de film onaangetast zullen kunnen blijven of niet.
Men heeft vóór alles de (zwijgende) film als een in zichzelf besloten kunstvorm (of, wil men, middel van expressie) te aanvaarden en kan vervolgens trachten deze uit eigen mogelijkheden ontwikkelde, door eigen eischen begrensde en (als iedere andere artistieke uitingsvorm) éénzijdige kunst met een andere, welke weer andere en voor de film onbereikbare waarden schept, harmonisch te verbinden. Geen substitutie van visueele uitdrukkingsmiddelen dus, maar, indien noodig, completeering met andere; geen functie van andersoortige kunstvormen in, maar hoogstens naast de film.
Wat nu de klankfilm in de toekomst ons ook moge brengen, zijn verschijning als sprekende film, althans in zijn tegenwoordigen staat, voldoet aan dien eisch niet.
Wanneer in den loop der tijden bij de toepassing der verschillende kunstvormen één waarheid altijd weer zich heeft doen gelden, dan was het toch wel deze: dat de grenzen van elken kunstvorm bedongen werden door de dispositie van het aangewende materiaal. Men heeft het als een stijlverwildering aangemerkt, dat de laat-Romeinsche tijd zijn huizen met zuilen beschilderde zóó hoog en ijl, dat geen steenarchi-

tectuur in die verhouding bestaanbaar was; men brandmerkt het als wanbegrip, dat vorige geslachten twee paneelen tot één overkladden van een formaat zoo groot, dat geen boom een dergelijke plank had kunnen opleveren. Maar voor de filmkunst schijnt men aan de erkenning van die waarheid nog niet toe. In de filmkunst schijnt men een door de natuur opgelegde begrenzing nog allerminst te kunnen accepteeren en aan de twee-dimensionale figuren van het platte vlak met alle geweld het (drie-dimensionale) geluid te willen opdringen.
Zoolang men uitgaat van de filmkunst in haar huidigen staat, een twee-dimensionale schimmenwereld, geschapen door een onstoffelijke projectie op het platte vlak, zal men er in dienen te berusten, dat deze wereld het geluid niet kent — verschijnsel, verwekt door luchttrillingen, alzoo ruimte, dus een derde dimensie veronderstellend. De film in zijn huidige gedaante is geen weerspiegeling van de werkelijkheid, maar een afschaduwing daarvan, een nieuwe wereld. Deze twee incongruente werelden — beter misschien nog is het te spreken van een planimetrische en een stereometrische wereld — dekken elkaar nooit; en een sprekende schim op het doek is als verschijnsel even tegennatuurlijk als die schim het zou zijn in onze alledaagsche realiteit. Men kan kleur [1]) en geluid met die kleur- en geluid-looze schimmenwereld verbinden, niet bewerken, dat zij er in opgenomen worden. Trilbeeld en geluid mogen tot in de uiterste volmaking synchronisch zijn, organisch verbonden worden zij nooit. De op deze wijze ontstane „sprekende" film blijft noodwendig een hybridisch product.
De toeschouwer, die zich juist uit de eigen actueele omgeving heeft overgedacht in de tweedimensionale wereld van het witte doek, waar een eigen geluidlooze taal gesproken wordt, zal onmiddellijk aan deze illusie ontrukt worden door het optreden van verschijnselen uit de driedimensionale realiteit. Wie heeft het niet als een lijfelijke pijn andergaan, wanneer een klokkespel op het witte doek vermoord werd door realistische klepelslagen uit het orkest? — gaf dat niet ongeveer de sensatie van een brute weker, die een geluidlooze droomsfeer verscheurt?
Op de I. T. F. in den Haag, waar men de uitvinding van den heer Küchenmeister mocht bewonderen, heeft toch wel niemand de illusie gehad, dat de op het doek geprojecteerde spreker het hem begeleidende geluid zelf voortbracht: niemand zou verbaasd geweest zijn, als de op het doek in actie vertoonde musici achteraf door executanten achter het scherm begeleid gebleken waren; en het hondje, dat zoo natuurlijk blafte, zocht men overal in de zaal — behalve op het witte doek. Ten tweeden male in de geschiedenis der cinematographie begaat men de fout, de film gelijk te stellen aan gefotografeerd tooneel. Is men thans weliswaar tot de erkenning gekomen, dat de driedimensionale verhoudingen van het tooneel voor het platte vlak niet van toepassing zijn, eenvoudig omdat het platte vlak zijn eigen vormencode heeft — het geluid, tot nog toe niet zoo zeer dank zij juist inzicht als wel tengevolge van technisch onvermogen achterwege gelaten, schijnt men aan de wetten van het platte vlak nog niet te willen onderwerpen.

Men begrijpe wel: het bovenstaande richt zich allerminst tegen iedere denkbare combinatie van film en klank. De film automatisch gebonden met als klankbord fungeerende of zelfs parallel zich bewegende muziek kan niet anders dan een vooruitgang zijn op de film met aan het toeval overgelaten zelfstandige muzikale illustratie. En ook een verbinding met „naturalistisch" geluid kan men zich denken — als beeldvlak en projectie van aard veranderen en b.v. een drie- inplaats van twee-dimensionale werkelijkheid gaan weergeven: een mogelijkheid, die men onder de oogen moet zien en die aan de filmkunst een essentieel ander karakter geven, misschien zelfs een nieuwe kunst naast de legenwoordige scheppen zou. Het zij erkend: dit alles is maar theorie. Le dollar est en marche, Amerika is in actie, bereidt — de hemel weet — wat voor wonderen voor en Europa moet voorloopig zwijgen.
De Film liefst ook.

W. L. LECLERQ:

1928 OP SUMATRA

Wat ik ongeveer een jaar geleden in dit tijdschrift meedeelde over den „film-stand" in deze gewesten, geldt helaas ook nu nog: de hegemonie van Amerika is onbetwist. Wij hebben hier drie theater-directies, die tezamen zeven theaters exploiteeren, welke ongeveer driemaal per week een nieuw programma vertoonen, en van alle films die hier gedraaid werden, waren misschien een dertigtal van Europeesche herkomst, waarbij dan nog de z.g. operette-films zijn begrepen. Want ook deze uitwas van 's menschen onver-

[1]) Terloops moge in dit verband melding gemaakt worden van een andere horreur, de meer dan ordinaire Amerikaansche kleurfilms, welke den laatsten tijd weer ongestraft in de theaters vertoond worden, en die zich in weinig anders dan in duurte onderscheiden van de in snoepwinkels wel verkrijgbare gekleurde fotografieën van minlustige Amazones en Don-Juaneske kappersbedienden „voor uwe verjaring". Hier is het opleggen van „echte" kleur aan de schaduwwereld van het doek dezelfde misvatting als ten opzichte van het geluid.

stand heeft hier zijn intrede gedaan, en ik weet werkelijk niet wat erger is: Hollywood of Wien. Behalve de grapjes van vriend Liedtke, ben ik deze Europeesche producten alle gaan zien, en er waren er vier, waarvan met veel goeden wil iets goeds te zeggen viel, een percentage dat nog zeer hoog is, vergeleken bij de Amerikaansche productie. Ofschoon ik moet erkennen, dat men in Amerika toch wel iets geleerd heeft. Regisseurs als Olcott, Bosgrave, St. Clair, Brenon, Schertzinger, Fleming, Sloman zijn wel geen genieën, en veel oorspronkelijkheid moet men bij hen ook niet zoeken, maar men kan toch hun soms uitstekend vakmanschap op prijs stellen, vooral wanneer men bedenkt met welk acteurs-materiaal zij moeten werken. „Resurrection" dat hier op het oogenblik draait, is noch Tolstoi, noch film, toegegeven, maar toch heb ik respect voor wat de heer Carewe nog met een volslagen imbeciel als Rod la Rocque, en vooral met Dolores del Rio, die niet slechts het a b c van haar vak nog moet leeren doch zelfs de a nog niet kan stamelen, heeft kunnen bereiken. Men vindt mij misschien naïef; men bedenke, dat van de goede moderne films alleen „Ménilmontant" hier doordrong, en dat de Russen nog een schoone legende zijn. Voor mijn gevoel zijn goede ambachtslui als de bovengenoemden minder hinderlijk dan een veramerikaanschte Leni, Lubitsch, Von Stroheim of Buchowetzki.

En dan was er James Cruze's „Jazz". Ik heb het niet gezien. Ik had pas een goede „Western" à la Covered Wagon van hem aanschouwd: „The Pony Express", een film met vaart en allure, en daar het mij niet bekend was dat „Beggars on Horseback" en „Jazz" een en dezelfde film waren, is mij dit hapje ontgaan. Het glanspunt van het eerste semester was „Variété", een meesterwerk dat mij machtig heeft ontroerd. Jannings steeg daar tot hoogten, waartoe ik hem nimmer in staat had geacht. Wat hij daarbij aan de meesterhand van Dupont te danken heeft, bleek wel heel duidelijk toen eenige dagen later de jongste verfilming van „Quo Vadis" op het doek verscheen, met Jannings als Nero: een prul zooals nog maar zelden vertoond is, en waarin de groote Emil weinig meer dan een opgeblazen kwal is. Mosjoukine vertoonde met Nathalie Lissenko een banaal Hindoe-prins-verhaaltje („The Lion of Mongolia") onder regie van niemand minder dan Jean Epstein, maar als men mij gezegd had dat het ding door De Mille was geregisseerd, had ik zulks onvoorwaardelijk geloofd. Mosjoukine had enkele prachtige momenten van oppersten waanzin, o. a. tijdens den dollen auto-rit, waarbij Epstein werkelijk nog den treurigen moed had om met het wentelende wiel op de proppen te komen, maar was verder het aankijken niet waard. De knalbom „What Price Glory?" barstte ook hier los en bleek veel lach- en traangas te bevatten: ik voor mij vond het eenvoudig walgelijk. Hetzelfde onderwerp was veel beter behandeld in een Engelsche film onder regie van Maurice Elvey: „Mademoiselle from Armentières", die werkelijk niet zoo gek was. Een voorbeeld: Toen daar weer de onvermijdelijke naar moeder verlangende knaap op het doek verscheen met briefpapier en potlood in de hand, had ik weg willen loopen. Doch ziet, daar verscheen plotseling een oude vuurvreter, die 's knapen leed bemerkend, het „Old Soldiers Never Die" inzet, eerst zachtjes, dan hoe langer hoe harder, tot beiden, dwaas en onbezorgd, uit volle borst aan het zingen zijn. Toen ben ik blijven zitten.

William Fox zorgde weer voor de noodige „gezinsfilms": burgerlijke drama's van gedegen traditie, waarvan „The Return of Peter Grimm", onder leiding van Schertzinger met Janet Gaynor in de hoofdrol, een zeer genietbaar specimen was. Pola Negri liet verscheidene malen met ontstellende duidelijkheid zien, hoe ver zij van den rechten weg is afgedwaald. „Lily of the Dust", haar eerste film onder Buchowetzki, „Flower of Night", „The Crown of Lies" (Haar Koninkrijk), het was alles huilen. Men ergert zich daarop te meer omdat Pola heusch wel beter kan.

Ik heb nog altijd een, misschien dwaas, vertrouwen in haar. De ras-actrice die eens „Carmen", „Sumurun", en in Amerika ook nog „Mon Homme" speelde, kan niet ten onder gaan in hopelooze banaliteit. Misschien zullen wij, onder Europeesche leiding, haar vorstelijk talent weer zien opbloeien. Zij behoeft daartoe werkelijk niet bij Shaw te gaan bedelen om een scenario, maar heeft slechts zichzelf te zijn. Onlangs zag ik haar in een van veel goeden smaak en zuiver begrip getuigend comedietje: „Good and Naughty", onder regie van Malcolm St. Clair. Dat St. Clair niet alleen een man van smaak is, maar ook niet geheel onkundig bleef van de eischen die de film stelt, bewees hij met een voortreffelijke comedie „A Social Celebrity". Niet alleen verrichtte hij daarin wonderen met een slap mannetje als Menjou: zijn werk had ook uitstekende filmische kwaliteiten. Er was hierin meer „film" dan in welk ander in de openbare theaters vertoond werk ook, met uitzondering misschien van „Variété". Dan heb ik mijn hart opgehaald aan een heerlijke ouderwetsche Sascha-draak: „Herzogin Satanella", met de welige Lucie Doraine. Den extooneelspeler Rudolph Schiltkraut konden wij bewonderen in „His People", niet onverdienstelijk geregisseerd door Edward Sloman. „Seventh Heaven" werd voor mij alleen gered door het

zuiver-naïeve, teeder-oprechte talent van Janet Gaynor; overigens kostte mijn verslag van dit product mij mijn perskaart voor dat speciale theater. „The Cat and the Canary" had enkele voortreffelijke momenten, maar was verder een mislukt compromis van would-be griezeligheid en goedkoope grappigheid. (Rust zacht, Paul Leni!). Dan was er een hoogst matige Carmen-verbeelding van Jacques Feyder, met Raquel Meller in de hoofdrol, die het er zoo slecht nog niet afbracht; een „Don Juan" met John Barrymore: tien eindelooze acten verveling met aan het slot een plotselinge oplaaiïng van sardonische felheid, eindigend in een paar sublieme close-ups (ook in Barrymore heb ik nog vertrouwen); een behoudens enkele schaarsche goede dingen wel zeer miserabele „Misérables" (Universal de France); de van ouds bekende costuum-parade van „Fridericus Rex", een goede verfilming van Joseph Conrad's „Lord Jim" onder regie van Fleming met den voortreffelijken Percy Marmont in de hoofdrol: zelden zag ik den geest van een litterair werk zóó goed bewaard in de verfilming; en ten slotte het tweede glanspunt van het jaar: „The Circus" van den onsterfelijken Charlie, waarover ik hier zal zwijgen.

Het Belgische consulaat bood een vertooning aan van de documentaire film „Mooi België", waarin de anonieme operateur prachtige dingen heeft gedaan.

De Filmcentrale der Kunstkringen (onze Filmliga) bracht ons, behalve eenige didactische films, Lotte Reiniger's silhouetten-film „Prinz Achmed" (waaraan o. a. ook Ruttmann medewerkte), een werk zóó prachtig van sfeer en stemming, zóó fantastisch en artistiek-volmaakt, zóó geheel en al zuiver sprookje, dat het gerekend mag worden tot het allerbeste wat de mensch heeft voortgebracht. Verder had men Leni's „Wachsfigurenkabinett" te voorschijn gehaald, dat nog slechts matig kon bekoren: het is werkelijk té ouderwetsch, al is het historisch interessant. Van de drie acteurs, die hier intusschen niet de hoofdzaak zijn, vond ik Veidt middelmatig, Jannings slecht en Krauss voortreffelijk. Dan was er nog een zoetig product „Die Biene Maja" even wee als Bonsels' boekske, en ten slotte „Ménilmontant", welk juweeltje van filmkunst helaas door een misdadig-patserigen tekst eenigszins ontluisterd werd. Dit, en het laten voorafgaan van een onbenullig kijk-filmpje, deed mij twijfelen aan het inzicht der Film-centrale. Waarom de tekst niet geknipt, en waarom moet de „avond" gevuld worden met prulwerk?

En hiermede is mijn kroniek voor 1928 geschreven. Men ziet: veel slechts en weinig goeds; maar dat weinige goede vond een dankbaar publiek. Voor 1929 zijn o. a. aangekondigd: Grass, Chang, Der Student von Prag, The Way of All Flesh, Pola Negri's laatste (en beste?) Amerikaansche films Hotel Imperial en Barbed Wire, Sunrise en Chaplin's Carmen, terwijl de Film-centrale voor haar eerste programma de Russische film Sühne heeft. Vol verwachting klopt ons hart!

Ir. S. DE LANGE:

FILM EN KLEUR

Tot voor korten tijd kon mij de film slechts matig interesseeren, en hij was voor mij, wat hij voor velen is, niet meer dan een zeer middelmatig tijdverdrijf. De jongere Russische en Fransche cineasten hebben mij echter den film geopenbaard als een kunstvorm, die weliswaar nog in het eerste begin van zijn ontwikkeling staat, doch met ontzaggelijke mogelijkheden. Het spreekt vanzelf, dat we in een dergelijk beginstadium nog geen gave kunstuiting mogen verwachten. Temidden der enthousiaste kunstenaars, gretig bevrediging zoekend en vindend voor hun scheppingsdrang, valt één op door zijn bezadigde en zelfs beredeneerde wijze van werken. Ik bedoel hier Ruttmann. Volgens mij zijn die paar strookjes absolute film van hem, het belangrijkste, wat er op 't gebied van filmkunst bereikt is. Al het andere wil ik er gaarne voor geven, d i t is bewust werk.

Vooropgesteld dus de groote verdienste, waarvoor ik, zooals gezegd alle waardeering heb, is het mijn doel hier te wijzen op de groote fouten, die mij zelfs bij dezen filmbouwer opgevallen zijn. Wat mij verbaast, is, dat niet reeds vroeger hierop gewezen is, want ik ben overtuigd, dat ieder met mij deze gebreken moet hebben gevoeld. Wilt gij weten welke, vraag het dan niet aan degenen, die het mooi vinden, maar aan hen, die het afkeuren. „Vermoeiend" en „de oogen gaan er pijn van doen" zijn de bezwaren, die men hoort.

Waarlijk geen geringe bezwaren!

Een kunstuiting dient aesthetisch te werken en zij mag in geen geval de waarnemende zintuigen pijnlijk kwetsen.

Bekijkt men sommige goede Russische films, zooals b.v. „De Moeder", zooveel mogelijk objectief, dan zal men op verschillende plaatsen dezelfde fout kunnen vaststellen. Hier stoort zij evenwel minder dan bij Ruttmann, waar men haar juist zeer sterk voelt, omdat tengevolge van het zuivere en overzichtelijke van diens werk ook de gebreken des te meer komen open te liggen.

Wat is het, dat bij Ruttmann vermoeit?

Het is het gevolg van een vrijwel algemeen voor-

komende tekortkoming: de kleur wordt verwaarloosd.

Alle dingen om ons heen hebben kleur en waar ieder op zijn manier tracht zijn omgeving tot een bepaalde harmonie te dwingen, daar zal ook een kleurgevoelige de kleuren zijner omgeving tot harmonische overeenstemming trachten te brengen.

Geldt dit reeds voor alles, wat ons dagelijks omringt, zoo wordt het tot een dwingende eisch wanneer men iets te aanschouwen geeft (een affiche, een tooneeldécor, een film).

Fouten, althans grove fouten mogen hier niet gemaakt worden, zij wreken zichzelve.

Ook de film heeft kleur — zwart en wit zijn kleuren, en de tusschen liggende variaties van grijs evenzeer (ik bedoel hier neutraal grijs, dus vrij van blauwe of geelachtige tinten).

Het is een onjuist begrip, dat alle grijze kleuren, waarbij als uitersten zwart en wit, willekeurig gecombineerd, steeds met elkaar harmonieeren, evenmin als alle tonen van een klavier in iedere groepeering harmonische accoorden zouden geven, al is het aanzien van grijze disharmonieën niet zoo pijnlijk als het aanhooren van disharmonische accoorden. Klaarblijkelijk is men op kleurgebied meer afgestompt, in ieder geval minder gevoelig.

Het is inmiddels bij een groot aantal proefpersonen ten duidelijkste gebleken, dat iedereen voor grijsharmonieën gevoelig is, legt men goede en slechte grijscombinaties naast elkaar, dan haalt ieder de goede er dadelijk uit.

Als regel worden deze harmonieën verwaarloosd, wat daaraan te wijten is, dat men zich niet van hun bestaan bewust is. Gelukkig echter worden door menschen met goede smaak, door kunstenaars, als zij tenminste meester zijn over hun materiaal, intuïtief de goede combinaties gekozen.

Voor een filmbouwer is dit waarschijnlijk vrij moeilijk, omdat de onderlinge waarden der kleuren eerst volstrekt tot uitdrukking komen na ontwikkeling van het fotografisch beeld. Toch ben ik overtuigd, dat hier een weg gevonden kan worden, wanneer maar eerst het belangrijke van het bovengenoemde wordt ingezien.

Jammer is, dat Ruttmann niet met juiste grijscombinaties zijn film gemaakt heeft, hij had het in dit geval, werkende op de tructafel, gemakkelijk kunnen doen. — Dit voorzoover de kleur betreft of als men wil de tintkeuze.

Waar de kleuren eenmaal gekozen zijn, gaat het er verder om, deze goed te verdeelen. Valt het te betreuren, dat Ruttmann een slechte kleurenkeuze heeft gedaan, erger is, dat hij zich van kleurverdeeling niets aantrekt.

Juist ook alweer, doordat hij in hoofdzaak met twee uit elkaar liggende kleuren werkt, die op den toeschouwer den indruk maken van zwart-wit weet hij aan den eenen kant het bedoelde effect te versterken, — aan den anderen kant versterkt hij daarmede echter ook zijn vaak foutieve verdeeling, zelfs tot in die mate, dat men vermoeidheid en pijn in de oogen gaat gevoelen.

Zooals reeds gezegd, wordt door anderen evengoed de kleurverdeeling verwaarloosd (ik noemde de nieuwe Russische films) doch hier valt het der gemiddelden toeschouwer niet op, doordat door het dramatisch gebeuren de eigenlijke waarneming voor 90% verdrongen wordt, waarmede dus in wezen de fout tot op 1/10 vermindert. — In ruimsten zin genomen dient toch het witte doek in zijn opeenvolging van vlakverdeelingen in de eerste plaats een artistiek bevredigende indruk te maken, ook wat kleurverdeeling betreft.

Wanneer we nu overwegen, dat uitsluitend met de grijsreeks gewerkt kan worden (een feit, dat we, gezien het huidige ontwikkelingsstadium van den film niet genoeg kunnen loven), dan wil dit dus zeggen, dat we slechts te maken hebben met een sterke of minder sterke verdeeling van teruggekaatst licht, hetwelk via den film en het doek achtereenvolgens op ons gezichtsorgaan inwerkt. Maar hiermede hebben wij dan ook terdege rekening te houden en men diene te begrijpen, wat inderdaad vele deskundigen bij ervaring weten, hoe het oog op bepaalde lichtverdeelingen reageert.

Een sterke lichtvlek geeft in ons oog, nadat zij verdwenen is, een nabeeld, dat naar gelang van omstandigheden positief of negatief kan zijn. Een witplek, die lang aanhoudt, wekt vermoeidheidsverschijnselen in de getroffen zenuwuiteinden op, een kleine witplek temidden van een donker veld wordt anders waargenomen, dan een plek van dezelfde kleur, maar van grooter afmetingen, enz. Deze dingen zijn belangrijker dan men meestal denkt.

Wij nemen in laatste instantie met onze psyche waar en hebben omgekeerd bij waarneming hiermede rekening te houden. Een alleszins bevoegd kleurendeskundige zeide mij onlangs, dat hij deze invloed (door hem het licht der verbeelding genoemd) bij het zien op minstens 80% schatte, en dit dunkt mij waarlijk niet overdreven. Ik heb b.v. kunnen vaststellen, dat eenzelfde kleur grijs bij een zelfde belichting en met een zelfde oog waargenomen, uitsluitend door de omgeving te veranderen, het eene oogenblik den indruk kan maken van helder wit en het volgende oogenblik van zwart [1]).

[1]) Ik ben gaarne bereid aan belangstellenden nadere inlichtingen omtrent de betreffende proeven te verschaffen.

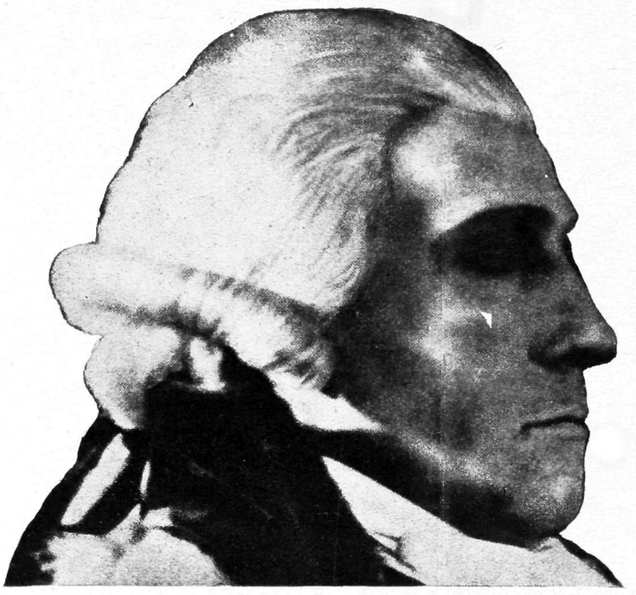
Wat nu te zeggen van een volkomen negatie van dergelijke factoren?
Men kent waarschijnlijk wel uit ervaring een bepaald effect, hetwelk bereikt wordt door het aanbrengen van b.v. zeegroene letters op een achtergrond, welke juist de z.g. tegenkleur (een bepaald soort rood) heeft. Dit heeft tot resultaat, dat de letters gaan dansen. Is het de bedoeling om (bij een reclame) sterk de attentie te trekken, dan kan dit resultaat geslaagd heeten. Doch wil men, dat de letters leesbaar zijn, dan heeft men hiermede het doel voorbij gestreefd, want velen krijgen pijn aan de oogen bij hun poging om te lezen en kijken dus niet langer.
De reden van dit verschijnsel is de z.g. simultaan of reactiewerking, welke vooral de heldere, sterke kleuren op ons oog hebben, d. w. z. zij wekken een reactiebeeld op in het netvlies. Kijkt men enkele oogenblikken naar de ondergaande zon en daarna op een wit vlak, dan ziet men een blauwe schijf, ter grootte van het zonnebeeld daarop verschijnen.
Bij het lezen beweegt het oog zich over het fond, waarop de letters staan. Zijn deze in een sterk sprekende kleur en het fond ook, maar dan in de tegenkleur, dan wordt de reactiewerking nog eens extra versterkt. Inplaats van gelegenheid te geven aan het oog om tot rust te komen, wordt het direct in de andere richting vermoeid. — Het resultaat is een impressie van oververmoeienis of pijn.
Nu in zwart en wit.
De zon geeft midden op den dag wit licht.
Kijkt men hier even in, dan is vlak daarna een zwart reactiebeeld te constateeren. Wit en zwart, naast elkaar geplaatst, leveren al dadelijk het gevaar op voor „niet bedoelde" beweging. De bekende autoadvertentie van „Chrysler" is hiervan een voorbeeld, maar hier is de beweging juist bedoeld, dus is de reactie in verband met de wit-zwartwerking volkomen terzakekundig toegepast.
Ziet men in den Ruttmannfilm, om nu maar eens een sterk voorbeeld te noemen het jalouzieënmotief, dan is hier in het stilstaande beeld voor het waarnemend oog reeds een kinetische impressie aanwezig, welke dan cinematisch in die mate versterkt wordt, dat oververmoeidheid optreedt. Ziehier de aesthetische grens overschreden.
Zoo zag ik een zeer fraai gedeelte van een Russischen film totaal bedorven door een witte kiel van een arbeider op den voorgrond staande. Plotseling was de man verdwenen. Die witte plek had geenerlei bedoeling in het geheele verband, leidde de aandacht van het geheel af en belette de goede waarneming bij het volgend beeld.
Het dramatisch gebeuren helpt hier de fout belangrijk verdoezelen, men volgt de geschiedenis en ziet dus niets, wat daarmede geen verband houdt. Dit mag echter niet, de film moet de leiding houden, niet de waarnemer. Waar bepaalde kleurwerkingen sterk naar voren treden, zooals in de genoemde gevallen, daar dient men ook zeker te zijn, dat deze als zoodanig bedoeld waren.
We hebben dezen winter kennis gemaakt met den interessanten film van Germaine Dulac „La Coquille et le Clergyman", waar ik in 't geheel niet dergelijke storende fouten gezien heb, integendeel, vooral wat de tintkeuze betreft, acht ik dezen film bijzonder geslaagd. Doch het feit, dat de door mij besproken gebreken in geweldige afmetingen bij de besten van allen voorkomen, doen mij vermoeden, dat velen zich niet van dezelver bestaan en kwaad bewust zijn, reden waarom ik er in dit artikel den aandacht op gevestigd heb.



ABEL GANCE: NAPOLEON

THEATER TUSCHINSKI, AMSTERDAM

Onder de Fransche cineasten behoort Abel Gance, zou men kunnen zeggen, tot degenen, die een groote toekomst achter zich hebben. M. a. w. in een verleden stadium der cinegrafie was deze man ongetwijfeld een groote, en zelfs voor ons is zijn persoonlijkheid nog imponeerend door het geweldige volume en de stormachtige vaart. Steeds was hij vervuld van een uiterlijke geestdrift, die tweemaal zooveel acten behoefde als anderen om uit te drukken, wat hij in een schel visioen aanschouwde; steeds was hij exhibitionist van onbeschaamde ijdelheid, die zich blootgaf in vervaarlijke rhetoriek. Zijn oude film „La Roue" getuigt van dezen onmiskenbaren aanleg; men kan hem thans niet meer genieten, al ziet men de verdiensten, die de historie gebiedt te erkennen.
Noemt men Gance een experimentator, dan geldt het altijd technische experimenten en nooit zuiver aesthetische; men moet zich zelfs afvragen, of Gance ooit zuiver over de film heeft nagedacht. Wie op het idee komt, de „triple écran" toe te passen in een tijd die eigenlijk aan alles eerder moest denken dan aan uitbreiding in de ruimte (verdieping van het uitdrukkingsmiddel is een wijzer parool!), is te beschouwen als een adept van de speelfilm in den „antieken" zin, zij het dan als een zeer bijzonder adept. De „triple écran" is een belijdenis van zeldzame ijdelheid: van deze ijdelheid, die in de jaren van het ontstaan



NAPOLEON EDM. VAN DAELE ALS ROBESPIERRE

van „Napoleon" de toenmalige film al een dergelijke volmaaktheid van vorm toekende, dat een verdrievoudiging van het beeldvlak doel kon zijn van een kunstenaar. In plaats van voorloopig genoegen te nemen met de bestudeering van de symboliek tusschen vier grenzen, draafde Gance — men mag gerust zeggen: voortijdig — naar enorme suggesties, die den toeschouwer moesten verstikken en verbijsteren. Behalve een aesthetisch gesproken hoogst onpolitieke daad is de „triple écran" echter ook nog een échec gebleken, omdat het systeem technisch vrijwel niet toe te passen schijnt. Wilde zich aldus de „realiteit" wreken op den geweldenaar, die een gansche massa van een bioscooptheater als het ware in zijn beeldennet wilde omvangen?

Dit is de onsympathieke Gance, die zich ostentatief in een klooster terugtrok om een „Vie de Jésus" (wij vermoeden helaas: in Thorwaldsen-stijl!) te gaan bemediteeren. Dit is de verkwister van kilometers celluloïd, die in zijn werkfilm „Autour de Napoléon" (Ligamatinee vorig seizoen) zoo heerlijk poseert als de creator van een nationaal epos. Dit is de regisseur, die in zijn „Napoleon" vaak angstwekkend blijft vastzitten in de banale herinnering aan het prentenboek der jeugd. Dit is, zooals een criticus zoo juist opmerkte, de Rostand van de film, die aan onze diepere genegenheid nimmer toe zal komen, omdat hij ons verbluft en tegelijk overtuigt van zijn innerlijke kilheid.

Maar met dit al: deze man mag men niet afdoen met een hooghartig gebaar, zoomin als men den auteur van „Cyrano" als Kitsch verwerpt. De uiterlijke rhetoriek is een houding, die, mits zij met enthousiasme wordt aangenomen, belangstelling, zij het dan geen liefde, vraagt. Het is ongemeen belangwekkend te zien, hoe Gance zijn personen geestdriftig veruiterlijkt; hoe hij zijn Napoleon vurig omlijnt, zonder hem een menschelijk hart mee te geven, hoe hij zijn Club der Cordeliers, zijn Conventie, zijn Danton, Marat en Robespierre styleert als apostelen van de Marseillaise, als golven van de zee der republikeinsche gedachte, zonder hen een oogenblik tot menschen te maken. Daarom alleen reeds beteekent Gance meer dan Lubitsch, van wiens regie hij zeer afhankelijk is; hij stelt deze regie in dienst van een idee, een holle phrase in onze oogen misschien, maar niettemin een idee. Er is een koude gloed in de groote scène's van „Napoleon", die een nooit treffend, maar dikwijls meesleepend effect heeft. Gance hecht groote waarde aan ordinaire symbolen, aan de verpersoonlijking der Fransche natie tot Marianne, aan de tricolore zelfs als triple écran! Wat is zijn Conventiescène anders dan een kille en vaardige variatie op het versleten gezegde „stormen der levenszee", dat men op iedere gouden bruiloft kan hooren? En toch, het weet een element in ons, dat gaarne gouden bruiloften celebreert, te raken, het weet collectieve instincten van de fanfaresoort te prikkelen, zonder zelf louter fanfare te zijn. Het is de geestdrift der holheid, die oorlogen mogelijk maakt, die de naakte ellende verbergt, die de verdwaasdheid der menschen verfraait, . . die „Napoleon" in zijn beste momenten geloofwaardig maakt ondanks zijn rhetoriek.

Men moet Gance in zijn beperktheid, die vaak aan bekrompenheid grenst, kunnen bewonderen; dat is de beste methode, om hem voor onverdiende verheerlijking of verguizing te behoeden. Men moet even kunnen vergeten, dat men de rhetoriek als vorm haat, wil men kunnen erkennen, dat de rhetoriek haar bekoring kan hebben. Aan niemand gaat de collectieve holheid geheel voorbij.. „Napoleon" kwam hier twee jaar te laat. De Russen hebben inmiddels een eigenaardig amalgama van collectieven hartstocht en individualistische diepte tot stand gebracht, dat Gance niet kent, nooit zàl kennen. Het individu zegt: Gance liegt. Hij heeft gelijk. Dèze Napoleon is niet het treurig slaafje von Joséphine, dat hij òòk was; de rozen, waarmee de Creoolsche sex appeal hem verstrikt, zijn hoogst twijfelachtige bioscoopzwendelarijtjes. Dèze revolutionnairen zijn geen menschen, geen dieren, geen dichters, zij zijn alleen maar tijd, gebaar, symbool van een nationale, bijna paedagogische idee. Dèze film is geen film, als „Potemkin" en „De Laatste Dagen van St. Petersburg", die nauwelijks leegten

doen gevoelen; hij is een laatste spruit van het tooneel, met instinctieve filmische passages.
Gance liegt, als hij zegt, dat hij menschen filmt. Het zijn bewegende standbeelden, die hij filmt, en hun psychologie schreven de „dankbare burgers van Frankrijk" op het voetstuk.
Maar Gance liegt niet, wanneer hij zegt, iets begrepen te hebben van de jaren na 1789, zooals die leven in het republikeinsche Frankrijk. Wil men de zuivere gemeenschapskunst: zie naar Gance, niet naar de Russen! Hij is belangrijk, omdat hij volvoert, wat Eisenstein en Poedowkin nooit kunnen volvoeren: de koude, leege idee eener gemeenschap - van - allen opzweepen met onvermoeibaar pathos, de doorsnee-gevoelens van allen nogmaals aanblazen tot vuur! Hier zijn werkelijk geen menschen, hier is slechts een gemeenschap; hier leeft geen Lebedew, maar hier staat de representant der tricolore, de kleine korporaal der geschiedenisboekjes. Gance's Napoleon leeft niet, hij representeert. Daarmee is eigenlijk alles gezegd. Daarmee is ook gezegd, dat ieder oogenblik in Gance's film, dat individueele lyriek veinst, mislukt. Want de consequente gemeenschapsmensch, die Gance is, zal van de geheimen van Claude Autant Lara en Poedowkin nooit iets bevroeden.

Rest mede te deelen, dat de an sich al twijfelachtige „triple écran" in de dilettantische verkleining bij Tuschinski geheel en al mislukte. Men bespare ons toch dit dwaze einde, dat bovendien tot de zwakste deelen van de film behoort.

MENNO TER BRAAK



FILMAESTHETIEK EN PSYCHOANALYSE

I

De heer Chr. de Graaff maakt terecht onderscheid tusschen verschillende vormen van ontroering en ruimt terecht aan de „schoonheids-ontroering" een eigen plaats in. Daarom verwondert het mij, dat hij niet heeft gemerkt, dat ik mij in mijn artikeltje over La Coquille et le Clergyman van iedere rechtstreeksche uitspraak over deze schoonheidsontroering heb onthouden en dus geen „proeve van filmaesthetiek" heb gegeven. Ook in de zinsnede, waarin ik den inhoud van de film met hare werking op den toeschouwer in oorzakelijk verband heb gebracht, heb ik opzettelijk niet van „schoonheidsontroering" gerept. Men zou er hoogstens uit kunnen lezen, dat naar mijne meening, eerst dan die factoren, welke de „schoonheidsontroering" wekken, hunne werkzaamheid kunnen ontplooien, wanneer onbewuste conflicten gegeven zijn. Ik heb zeker niet willen zeggen, dat deze factoren in den inhoud der conflicten zèlf zouden te zoeken zijn en, voor zoover ik mij kan herinneren, is dit ook nooit door een psychoanalyt geschreven [1]). Of de verlevendiging van onbewuste conflicten inderdaad een noodzakelijke voorwaarde is voor het in-werking-treden van de factoren, die dingen van schoonheid doen ontstaan, mag men natuurlijk betwijfelen, maar de heer de Graaff mag deze mogelijkheid niet verwerpen door te verwijzen naar films „zonder begrijpelijken inhoud", die nog niet op hun samenhang met onbewuste conflikten zijn onderzocht! Dat de psychoanalyse nog zoo weinig over de aesthetiek te zeggen heeft gehad, wordt begrijpelijk, indien men bedenkt, dat zij zich tot voor korten tijd hoofdzakelijk met de psychologie van het onbewuste heeft moeten bezighouden en eerst sinds korten tijd begonnen is het „ik" tot haar objekt te maken. Van een psychoanalytische aesthetiek zal men derhalve in de eerstkomende jaren nog niet kunnen spreken.
Ik heb volstrekt niet vergeten, dat het scenario van La Coquille et le Clergyman niet van Germaine Dulac is en dat de samensteller Antonin Artaud waarschijnlijk heel wat over de psychoanalyse weet. Doch ik heb ook niet vergeten, dat Artaud met het werk van Germaine Dulac volstrekt niet ingenomen was, wat beteekent, dat niet zijn bedoeling, maar haar geest in de film leeft. Of beiden vertrouwd zijn geweest met psychoanalytische opvattingen, doet niets ter zake. Van belang is slechts, of zij, toegerust met hun kennis, opzettelijk wat in elkaar hebben gezet (vgl. de Ufafilm: de Macht van het Onbewuste), dan wel, met vergeten van de nieuw verworven kennis, werkelijk spontaan iets geschapen hebben.

J. H. W. VAN OPHUIJSEN

[1]) Zie Eindhoven!

II

Wie uit het complex „schoonheids-ontroering" één factor (i. c. de werking van het onbewuste) als prima causa afzondert, raakt daarmede m. i. wel degelijk aan de aesthetiek.
De heer Van Ophuijsen zegt, dat de psychoanalyse zoover nog niet is.
De bedoeling van mijn betoog was, aan te toonen, dat zij nooit zoover kan komen. Ik meen, dat men zeer goed psychoanalyt kan zijn en toch erkennen, dat geen enkele wetenschap bij machte is het wezen der kunst te benaderen.

CHR. DE GRAAFF

Wij sluiten hiermede de discussie. Red.

FILMTOEKOMST

„Neen, deze weg moet de filmkunst niet opgaan", was het eerste wat ik dacht na afloop van het zesde Ligaprogramma.

De film kan, sterker wellicht dan iedere andere kunstvorm, de specifieke uiting worden van onze moderne cultuur, en moet dus gebaseerd zijn op een hard en geconcentreerd beleven der werkelijkheid, niét op een in moderne vorm gegoten romantiek of opgeschroefde dramatiek. Dit valt onmiddelijk op bij de vergelijking van Raismann en Poedowkin: hoe de laatste sterker, eerlijker is, en hoe zijn leerling door een onzuiverder dramatisch zien enkele scherpe, filmische situaties in zijn werk heeft verzwakt. Wat bij Poedowkin een strak-gerythmeerde dynamiek is, werd bij hem een onvoldoende geaccentueerd rennen naar een radeloos ver doel. Ook buitte hij de sterke montagemethode tot in het waanzinnige uit, en werd „Gevangenis" daardoor vermoeiend. En was het feitelijk ook niet een terugkeer (vooralsnog bedekt) naar het Amerikaansche stersysteem? [1])

Het is een gevaar, dat zich nu reeds duidelijk voelen laat: dat van Pudowkin's strakke, eerlijke films de methode, de „trucjes" worden overgenomen en in een minder eerlijke dramatiek worden uitgebuit. Zou dan deze filmkunst weer ontaarden in een maniertje dat met excessen werkt, en zoodoende per saldo een geraffineerd-artistieke herhaling zal blijken te zijn van het veelgesmade Paramount-procédé?

Man Ray's „Etoile de Mer" lijkt mij niet gevaarlijk zooals „Gevangenis". Het is de verbluffend-knappe uiting van een romantisch afgestemd talent, en ontleent dan ook zijn beteekenis aan de op zichzelf uiterst geperfectioneerde filmische vormgeving.

Maar ik geloof, dat het, cultureel genomen, geen belang heeft. Ons leven kan niet meer afgestemd zijn op een romantisch-vervaagd beeld en een exotisch, metaphysisch verhaal. Wat ons bestaan artistiek basis geven moet, wat het redden kan van te aetherische romantiek en geraffineerd intellect, is de heldere, in elk opzicht door sterke realiteiten gefundeerde levensuiting: de levenlooze realia door den kunstenaar herschapen in hooge, lichte, levende orde.

Raismann's „Gevangenis" en Man Ray's „Etoile de Mer" bedreigen dit; daarom is, afgezien van alle op zichzelf staande artistieke capaciteiten, de eene een gevaar en de andere een mistake.

GABRIEL SMIT

Wij zijn het niet met den schrijver eens, vragen echter gaarne voor deze belangrijke opmerkingen de aandacht. — Red.

[1]) In deze korte karakteristiek heb ik, wellicht foutief, sommige zeer goede fragmenten over het hoofd gezien, om des te sterker te laten uitkomen, wat m. i. een gevaar is.

JOURNAAL

FILMCRITIEK IN DE DAGBLADPERS

Men vestigt er onze aandacht op, dat wij in ons vorig nummer ten onrechte te vermeldden, dat de N. R. Ct. het eerste dagblad in Nederland is, dat een geheel onafhankelijke critiek op de bioscoopfilms invoerde, want dat „Het Vaderland" daarmede reeds een begin maakte.

Het spreekt vanzelf, dat wij deze aanvullende opmerking volledigheidshalve gaarne aan ons bericht toevoegen.

CORRESPONDENTIE

Th. B. F. H. te L. Uw beide andere artikelen een volgende maal.

J. C. te 's G. Over deze film werd reeds uitvoerig in den vorigen jaargang geschreven.

J. H. G. F. te A. Wij hebben helaas reeds te veel stof over deze materie.

C. J. S. te V. Kon deze week niet meer in behandeling komen.

OFFICIEELE MEDEDEELINGEN

HET ZESDE PROGRAMMA

Als extra vertoonden de meeste afdeelingen een filmstudie „Schaatsenrijden" van Joris Ivens, een serie opnamen uit den historischen winter van 1929 in een voorloopige montage.

FILMLIGA EINDHOVEN

Het tweede programma, dat deze afdeeling haar leden op 7 Maart j.l. aanbood, heeft aanleiding gegeven tot een incident, dat in een volgend nummer nader ter sprake zal komen. Nadat dr. Menno ter Braak gesproken had over de principes der filmkunst, werden vertoond „Branding", „La Coquille et le Clergyman" en de „Handelsblad-film". De tweede film werd met teekenen van afkeuring ontvangen en maakte, blijkens een recensie in de Meijerijsche Courant, op de katholieke leden den indruk van een „schandaal". De katholieke bestuursleden, Mr. Dubois, H. v. d. Putt en A. J. Zoetmulder, deelden in dezelfde courant mede, dat zij een keuring der films voor de toekomst absoluut noodzakelijk achtten.

Bij het afdrukken van dit nummer wachten wij een officiëele uitspraak van het bestuur der afdeeling.

DE GEMEENSCHAP UITGEVERS UTRECHT

VERSCHENEN:

MENNO TER BRAAK
CINEMA MILITANS

PRIJS INGEN. F 2.90; GEB. F 3.90. GEILLUSTREERD

UIT DE EERSTE PERSBEOORDEELINGEN:

„Close Up" in „De Nieuwe Eeuw":

De opstellenbundel van Menno ter Braak, door De Gemeenschap te Utrecht uitgegeven en op de bekende voorname wijze door Nypels gedrukt, zal een welkom boek zijn bij de honderden, die in ons land langzamerhand belang gingen stellen in de autonome filmkunst. Er is vraag naar een boek als dit, waarin een ernstige en geslaagde poging wordt ondernomen tot het wezen van de filmkunst door te dringen.... Wie zich „Cinema Militans" aanschaft verzekert zich van een uitstekende filmstudie, de eenige die wij in Nederland bezitten.

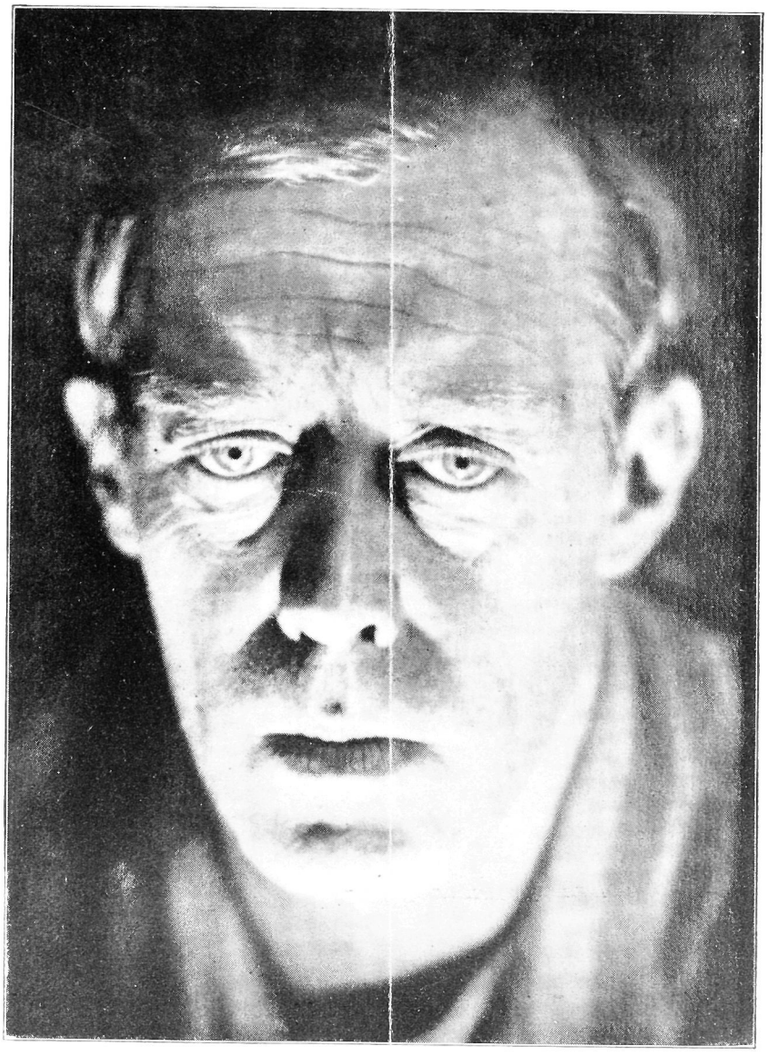
Th. B. F. Hoyer in „Virtus Concordia Fides":

Inderdaad: door velen werd de film als kunst reeds min of meer bewust ondergaan, door enkelen als zoodanig openlijk beleden, maar door weinigen zoo zakelijk en juist, op wijsgeerig-aesthetischen grondslag, geformuleerd als door dezen schrijver.

A. F. d. B. in „De Spiegel":

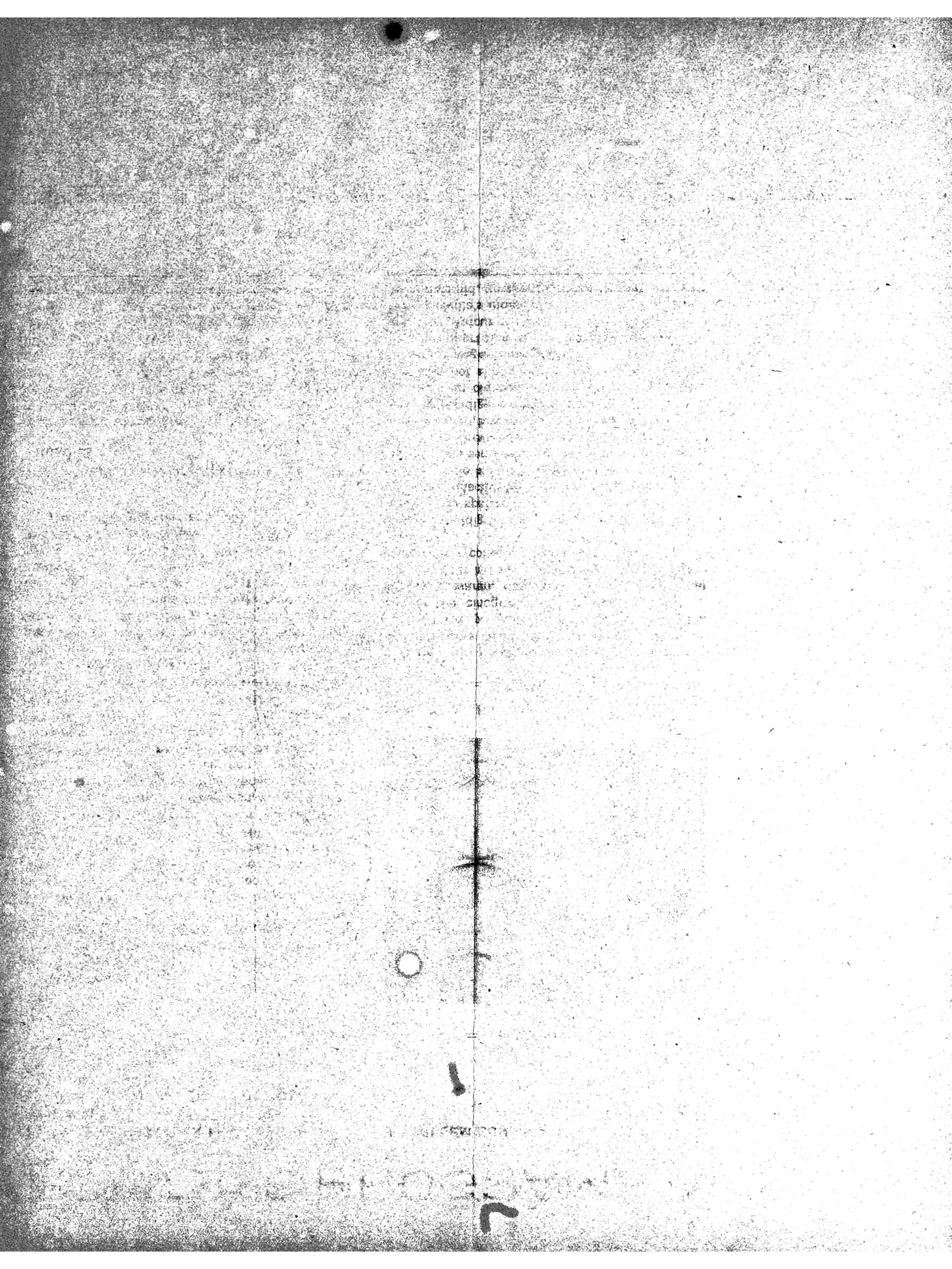
Steeds zal men kunnen genieten van de prachtige concentratie op het onderwerp, die meer dan welke fraaie stijl ook, overtuigt en het boek tot een kenmerkend en uitmuntend voorbeeld van het essay der jongeren maakt.

FILMLIGA



WALTHER RUTTMANN

II, 8



ACHTSTE PROGRAMMA

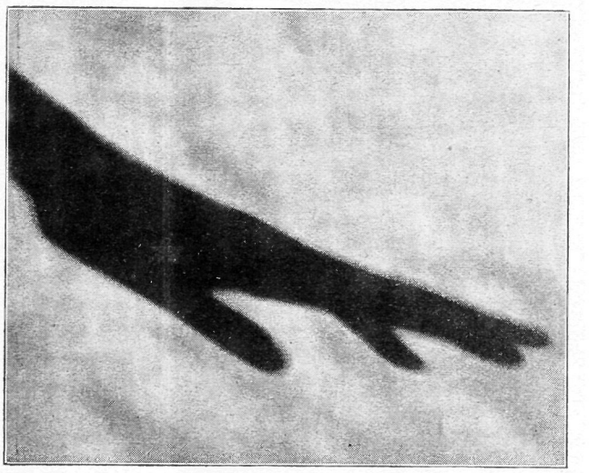
1. EUGEN DESLAV: LA MARCHE DES MACHINES
2. JEAN DRÉVILLE: INDISCRÉTIONS CINÉGRAPHIQUES
3. WILLEM BON: STAD

EUGEN DESLAV:
LA MARCHE DES MACHINES

Deslav, van geboorte Rus, maar woonachtig te Parijs en met de parijsche sfeer vergroeid, maakte twee films: „Nuits Électriques" en „La Marche des Machines", waarvan wij de laatste op dit programma brengen. In „Nuits Électriques" componeert Deslav met de lichtreclames der moderne stadsnachten, elegant, maar met minder virtuositeit dan in zijn machinefilm. Hier leert men dezen jongen kunstenaar kennen als een koel en nuchter speler met filmwaarden, gansch ander machinekenner dan de romantische Dousjenko van „Zvenygora". Er valt eer een verwantschap met Ivens te constateeren al geeft de bewegingsstudie ons nog geen voldoende materiaal om een definitieve vergelijking te rechtvaardigen.
Nogmaals vestigt dit werk de aandacht op het grensgebied, dat de film telkens weer onder onze aandacht brengt. Waar de documentair zijn mededeelend karakter verliest en de componist der beelden zich aan de realiteit uitlevert, ontstaan de „études", die getuigenis afleggen van den wil, om vóor alles tot zuiverheid te komen. De taal der machines, die uit verschillende fragmenten van grootere films tot den toeschouwer sprak, wordt door Deslav gehanteerd als een middel tot filmpoëzie, dat naast de andere met eere verdient genoemd te worden.

JEAN DRÉVILLE: INDISCRETIONS CINÉGRAPHIQUES

Menigeen zal de vrij onverteerbare kolos „L'Argent" van Marcel l'Herbier in Mille Colonnes hebben gezien met het onaangename bijgevoel, dat een der theoretici van de filmkunst zich blijkbaar moest overgeven aan de macht van hetzelfde geld, dat hij in zijn film onder handen wilde nemen. Deze z.g. „zakenfilms" draaien inderdaad om het geld, maar om vrij wat reeëler geld dan dat der verbeelding . . . En toch heeft het technisch perfecte, maar filmisch vrij doode product van



WILLEM BON: STAD

l'Herbier één goede zijde gehad. Er sloop n.l. een ironische muis mede, zekere Jean Dréville, een bekend parijsch fotograaf en voortreffelijk kenner der cinegrafie. Overal waar l'Herbier en zijn geld waren, daar was hij ook; maar met een oog, dat het gebrilde dito van zijn voor zaken werkenden collega duizendmaal in scherpte overtrof.
Een onschuldig filmpje „autour de l'Argent" gleed schijnbaar spelenderwijze uit de handen van Dréville: onschuldig voor wie de schuld der nivelleerende bioscoop niet kent. Terwijl l'Herbier zwoegde als een paard om het publiek te streelen, bespiedde Dréville hem in al zijn gecompliceerde nuttelоosheid, tusschen zijn beurslieden en sterren, met zijn handige wieltjes en om eigen as draaiende kamera's, in die dolzinnige wereld van de zakenfilm, van het almachtige Geld, dat van cineasten beroemde regisseurs maakt.
Men herinnert zich van ons vorig seizoen Gance's werkfilm „Autour de Napoleon". Met dit document heeft Dréville's indiscretie alleen het onderwerp: de filmwereld, gemeen. Dréville maakt een klein ironisch meesterstukje van een omgeving, die

nog niet zoo concreet en juist door de film is gezien, omdat zij de film-in-wording zélf is. Niet de regisseur was het, die en passant een anecdotische toelichting op zijn werkmethode liet maken; neen, Jean Dréville gaf zijn geheele toewijding aan de visie achter de coulissen, die van de dingen vóór de coulissen niet veel heel laat. Zoo ontwikkelt zich voor ons de onweerstaanbaar humoristische geschiedenis in filmtaal van een film, die millioenen verslond, en een cineast erbij; zoo werd l'Herbier zèlf film, zoo diende het pompeuze atelier tot doelwit aan den geest van een bijloopertje, dat er voor de eerste maal in slaagt een filmmilieu te bespieden als een groteske vertooning. Wie de ijselijke atelierscène uit „Het Laatste Commando" heeft overleefd, (het melodrama van de Hollywood-affaire!) zal dubbel kunnen genieten van de kostelijke wijze, waarop Dréville met een sublieme fotografie en een sterke montage de slechte film tot goede film maakt.
Wèl zonderling is deze tijd, waarin de commentaren beter zijn dan de text! Wèl zonderling is de heer l'Herbier, dat hij Dréville in zijn studio's heeft geduld! Want de eenige, die met de verdiende roem van „l'Argent" gaat strijken, is Dréville; en de eenige, die hier een slechte rol speelt, is l'Herbier, ongelukkig slaafje van het filmkapitaal, treurig onderwerp van een fijne indiscretie....

WILLEM BON: STAD

En hiermee zullen wij dan ons tweede jaar besluiten: met een nederlandsche film van een lid der Liga. Steeds verheugen wij ons, wanneer de Liga, gelijk in dit geval, niet alleen als „keuringscommissie" hoeft op te treden, doch tevens als „tribune" voor jong en eerlijk werk, waarvan zij slechts — zonder technisch hypercritisch te zijn — dilettantische pogingen buitensluit.

Willem Bon, student aan de amsterdamsche universiteit, beperkter nog in zijn hulpmiddelen dan Joris Ivens, maar niet minder overtuigd van het belang van zelf werken, geeft in zijn eerste film „Stad" het getuigenis van een geboren filmgevoelige; en dit in de eerste plaats geeft ons aanleiding aan zijn werk gaarne een plaats in te ruimen. Na den technisch onberispelijken Dréville een cineast, die nog alles van de techniek kan leeren, die fotografisch niet in de schaduw kan staan van de eerste de beste amerikaansche prulfilm.... en niettemin een man, die reeds bij deze poging geen dilettant meer blijkt te zijn! Die reeds een oorspronkelijke filmironie bezit, die treft en soms slaat, die veel materieele tekortkomingen, waarop wij den jongen filmkunstenaar betrappen, vergoedt door scherpte van „innerlijke" waarneming.
Wij wenschen Bon de goede toekomst toe, die hij o.i. waard is door den frisschen durf van dit begin. Aan hem nog een enkel woord ter toelichting.

M. t. B.

MIJN EERSTE FILM: STAD

Deze film is opgebouwd uit beweging, symbool en spel.
Getracht is een indruk te geven van het rythmisch visueele en het rythmisch dramatische in een stad.
Het rythmisch visueele is tot uitdrukking gekomen door bewegingsmotieven van stadsbeelden.
Hieruit bestaat de eerste acte.
Tweede en derde deel bestaan uit een reeks scènes welke samengevat het rythmisch dramatische deel vormen.

Zij geven een impressie weer van:

1° het dagelijksche werk;
2° de tegenstelling arm-rijk, arbeider-nietsnut;
3° het sexueele zooals de mensch dat veelal zoekt als afleiding van de eentonige periodiciteit van zijn leven;
4° de wanhoop, waartoe deze eentonigheid, sleur, kan leiden;
5° de blijmoedigheid waarmee veel menschen, ondanks sleur, hard werk en armoede, door het leven gaan.

De groote moeilijkheid in een dusdanige film is zonder twijfel de binding tot een homogeen geheel, terwijl bovendien een overtuigend werkende climax naar het eind moet voeren.

De binding kan op tweeërlei wijzen geschieden n.l.

1° via het begrip van den toeschouwer;
2° regelrecht op het gevoel van den toeschouwer.

Het eerste door verklarende en didactische titels, het tweede door tusschen de realistische schetsen in te voegen verfilmde gevoelenscomplexen en symbolen, welke opgewekt worden in den mensch door het verrichten van zijn dagelijksch werk.
Het werken met titels als logische binding is funest, want de film zelf wordt dan niet anders dan een verduidelijking van het geschreven woord.
Slechts als 2° onmogelijk is mag van 1° gebruik gemaakt worden.

De arbeider die in de laatste acte tot wanhoop gedreven wordt is Dick Dooyes.
Aan Joris Ivens mijn hartelijken dank voor zijn technische raadgevingen.

WILLEM BON

TWEEDE JAARGANG

8

APRIL 1929

FILMLIGA

ONDER REDACTIE VAN: DR. MENNO TER BRAAK, JORIS IVENS, L. J. JORDAAN, MR. HENRIK SCHOLTE EN CONST. VAN WESSEM

ALGEMEEN ADRES VOOR REDACTIE EN ADMINISTRATIE: J. CLAUSEN, ST. JANSSTRAAT 38-40, AMSTERDAM-C TELEFOON 40851 - GEM. GIRO C 578 (VIA POSTGIRO 13500)

DIT TIJDSCHRIFT VOOR ZELFSTANDIGE FILMKUNST IS TEVENS HET OFFICIEELE ORGAAN DER NEDERLANDSCHE FILMLIGA

NUMMER 9 VERSCHIJNT VOOR DE JAARVERGADERING IN JUNI A.S.

INHOUD: Van de Redactie: De Stand van Zaken — Mr. Henrik Scholte: Onze Zevende Voorstelling — Th. B. F. Hoyer: Epicurisme en Massa — Jef Last: Jamben of Anapesten — L. J. Jordaan: Over Amerika, een Parijsche Film en het Recht van Coupure — Dr. J. Valkhoff: Twee nieuwe films te Berlijn - Filmcritiek: Herbert Brenon: Sorrell & Zoon, door L. J. Jordaan - Eisenstein: Tien Dagen die de Wereld deden wankelen, door Th. B. F. Hoyer — Emil Jannings: De Patriot, door H. S. en M. t. B. — Joe May: Asphalt, door Dr. Menno ter Braak — Journaal: Ruttmann's Tonfilm — Een Openbaring? door M. t. B. — Dieren-Ballade — Joris Ivens' „Regen" — Arnhemiana — Wat is een Liga-film, door H. S. — Officieele Mededeelingen — Programma en Toelichtingen.



DE STAND VAN ZAKEN

Opnieuw staan wij aan het einde van een seizoen: het tweede, dat een ongewijzigd Hoofdbestuur en een ongewijzigde Technische Leiding hebben volbracht. Evenals aan het einde van het eerste zullen wij in het laatste nummer van dezen jaargang rekenschap geven van de voor- en nadeelen, die wij hadden te boeken; maar reeds thans schijnt het ons gewenscht, één en ander mee te deelen over de resultaten van dit jaar voor zoover die van invloed zullen zijn op de toekomst.

Uit den aard der zaak was het tweede Liga-seizoen anders van nuance dan het eerste. Eenerzijds was de exploitatie onzer films vereenvoudigd door de instelling van ons Bureau; anderzijds maakte het toenemende aantal afdeelingen de zorgen der expeditie zeker niet geringer. Terwijl het ledenaantal belangrijk steeg, hadden wij rekening te houden met een nog grooter verschil van standpunten. Het was vaak niet gemakkelijk de programma's der nieuwe afdeelingen zooveel doenlijk te completeeren met de ervaringen van het vorig jaar, terwijl die completeering toch dringend noodzakelijk bleek. Verder hadden de min of meer sensationeele „ontdekkingen" der eerste programma's langzaam maar zeker plaats te maken voor een gefundeerde waardeering, hetgeen ons de taak oplegde met die ontwikkeling van het oordeel der toeschouwers mee te gaan. Wij voor ons meenen, dat wij zonder wegmoffelen van onze tekortkomingen tevreden kunnen zijn met een serie voorstellingen, waarop b.v. „La Coquille et le Clergyman", „Bett und Sofa", „Chapeau de Paille d'Italie", „Branding", „Gevangenis" en „Berlin" werden gegeven, en dat de persoonlijke kennismaking met Germaine Dulac, Poedowkin en René Clair en de door hen alhier geformuleerde ideeën voor onze kennis van de film belangrijke winst heeft afgeworpen. Eveneens bleek het aantal films, dat voor een opvoering in de Ligakring in aanmerking kwam, geenszins te zijn uitgeput; en ook aan het eind van dit seizoen blijft er veel over, dat door practische bezwaren en nog altijd beperkte financiën niet binnen ons bereik kwam. Wel waren er in de gewrochten der officieele productie ook thans weinig teekenen, die hoop konden geven op een algemeene omkeer in de wijze, waarop films in deze wereld worden voortgebracht; maar onder de zelfstandige cineasten bleek de energie niet gebluscht, al werden hun pogingen bijna

ondraaglijk bemoeilijkt door „markt" en „vraag". Wij trachtten er naar vermogen toe bij te dragen, dat het vertrouwen der enkelingen, die het met de film goed voor hebben, door de bewijzen onzer sympathie werd versterkt; de plannen voor een internationaal congres van filmvereenigingen als de onze en avantgarde-theaters, die in wording zijn, hebben daarom ook onze volle belangstelling.

Thans echter de laatste ervaring van het seizoen, die ons aanleiding geeft de vraag te stellen: Wat zal de toekomst brengen?

Het is ons n.l. gebleken, dat ook bij een belangrijke vereenvoudiging in exploitatiemethode, zooals die dit jaar werd toegepast, ons systeem van circulatie niet bestendigd kan worden. Uit de Filmliga Amsterdam, die wij in Mei 1927 oprichtten als een kleine club van filmbelangstellenden, is langzamerhand een organisatie gegroeid, die een vaste administratie, een vaste directie voor technische aangelegenheden vergt,... en die niet bezit! Slechts door toevallige omstandigheden kon het dit jaar nog mogelijk zijn, de tijdroovende arbeid der Liga-exploitatie naar behooren voort te zetten; immers wij meenden in geen geval reeds tijdens het tweede seizoen belangrijke wijzigingen te moeten aanbrengen, zoolang dit nog vermeden kon worden. De bezorging van een serie van acht programma's voor negen afdeelingen, de daarmee gecombineerde redactie van een tijdschrift, benevens het steeds groeiende werk buiten de Liga eischten echter zooveel tijd op, dat een ingrijpende verandering van opzet voor verdere plannen dringend geboden mag heeten.

Met hoeveel liefde D. B. en Technische leiding het werk, dat hun vertrouwd en dierbaar is geworden, ook zouden willen blijven leiden; het zou in dezen vorm ondoenlijk zijn. Zoowel voorzitter en secretaris-penningmeester als de beide technische leiders zullen zich genoodzaakt zien, op de aanstaande vergadering van afgevaardigden hun mandaat neer te leggen, omdat zij de mogelijkheid van een nauwgezette vervulling der hun opgelegde plichten voor een derde seizoen niet zouden kunnen waarborgen. Tenzij dus de Nederlandsche Filmliga aldus gereorganiseerd kan worden, dat bestuur en technische leiding niet langer de last eener volledige exploitatie zullen beteekenen, zal aan continueering onzer gewone programmareeks bezwaarlijk kunnen worden gedacht. Want hoewel noch het D. B. noch de Technische Leiding zich onvervangbaar achten, zijn zij toch beide van meening, dat de hier genoemde bezwaren niet door persoonsmutatie, maar slechts door verandering van organisatie kunnen worden ondervangen. In het bijzonder de Technische Leiding, die het „Ook wij zijn leeken", waarmee wij onze campagne inzetten, wel grondig heeft moeten verloochenen en eerst door een uitgebreide ervaring een vaste basis voor de exploitatie heeft gevonden, zal niet gemakkelijk in andere, ongeoefende handen kunnen overgaan.

Zoo is de stand van zaken. Wij gelooven dat het noodzakelijk is, daarvan nu reeds mededeeling te doen. Het spreekt vanzelf, dat wij de mogelijkheid van instandhouding onzer vereeniging herhaaldelijk overwogen en dat wij niet van plan zijn, voetstoots de heerschappij van „Sorrell en Zoon" te aanvaarden, nu wij aan de bestaanskansen eener zelfstandige filmkunst niet langer behoeven te twijfelen. En nog liever zouden wij onze overbodigheid proclameeren, door aan een filmtheater te Amsterdam met daaraan verbonden uitzendbureau onze zorgen over te dragen. Onze gegevens zijn nog niet volledig genoeg, om te kunnen beoordeelen, of deze laatste stap thans eindelijk gedaan kan worden; in ons laatste nummer komen wij daarop met exacter materiaal terug. In ieder geval beoogt het D. B. de handhaving van het verband der Nederlandsche Filmliga en de instandhouding van haar tijdschrift, dat gedurende haar tweede seizoen een verrassende winst van abonné's kon boeken, waardoor de behoefte aan een filmorgaan in Nederland niet langer twijfelachtig is.

Wij vragen thans van onze leden, en lezers buiten de afdeelingen, dat zij het Secretariaat zoo spoedig mogelijk in kennis stellen van eventueele plannen, die ons van dienst kunnen zijn bij de voorbereiding van een derde jaar onder geheel veranderde condities. Wij behoeven niet te twijfelen aan de belangstelling van het meerendeel van hen, die de Liga steunen door hun lidmaatschap; maar thans zal moeten blijken, of men zal willen voortzetten, wat is begonnen, dan wel het oude toevalsregiem der bioscopen opnieuw zal willen aanvaarden, dat zich richt naar den vulgairen smaak en slechts onder pressie eenige onnoozele courtoisie tegenover de filmkunst betoont.

Thans gaat het om de actieve belangstelling van alle filmminnaars uit onzen kring. De Nederlandsche Filmliga is een kleine, maar niet ongewichtige schakel in het internationaal verband geworden, die in het buitenland wordt geobserveerd en wier verdwijnen zal worden betreurd. Moeten wij haar prijsgeven, nu zij haar oprichtingsmanifest heeft gedocumenteerd?

Slechts met den steun van velen zal kunnen worden bereikt, wat nu of over een jaar toch zal komen: een theater voor de autonome film!

HENRIK SCHOLTE:

ONZE ZEVENDE VOORSTELLING

Behalve haar eigen doel heeft de Filmliga ook tot taak, noodzakelijke aanvullingen te leveren op ons, intusschen stellig beter geworden, bioscoopleven. Zij heeft dat de vorige maal getoond door eenige vondsten te brengen uit dien kolossalen uitdragerswinkel, die „Napoleon" heet, en haar eenige moeilijkheid in dezen was niet of wij onbekende fragmenten van Abel Gance's onverantwoordelijk werk moesten vertoonen, doch wel welke.

Zeker, de gekozen fragmenten uit Napoleon's jeugd: het sneeuwballengevecht te Brienne en de slaapzaalscène zijn in de eerste plaats de meesterstukken van Gance's gedurfde, van duizend vondsten overvloeiende montage. Na alles wat er in de afgeloopen maand over deze film te berde is gebracht heeft het geen nut meer noch de geniale deugden noch de vernietigende gebreken van deze steeds op meer dan levensgroot gerichte scheppingswijze in het licht te stellen. De vertoonde fragmenten hadden echter de deugd, tevens te wijzen op een der gevoeligste trekken in Gance: de verteederende heldenvereering om het kind. Het spel van het kind, Roudenko, onder de koesterende handen van den regisseur zeldzaam bewogen, zeldzaam gezuiverd, zeldzaam... eerlijk, — al zal men deze uitdrukking bij Gance niet vaak kunnen gebruiken, — is een zelfstandig deel, een film opzichzelf geworden. Wij zien hier het spel van het kind, zijn profiel, zijn oogopslag, zijn handen, uitgebuit door een kunstenaar die er in slaagde, het kind tot medium te maken in zijn film gelukkig nog vóór het door een compleet toneelspel bedorven was. Wellicht zal Roudenko den Jackie Coogan-weg van het ontdekte halfwas opgaan en nooit meer een meter film van eenige waarde produceeren. Wij echter houden in het spel van-en-rondom deze fiere, brooze gestalte een stuk film over, waarbij wij de pathetiek van caesarische schaduwen en de rhetoriek van adelaars op museum-affuiten niet alleen op den koop toenemen, maar — waarom niet? — in de sterke eroïca van het geheel zelfs leeren verdragen.

Meer nog dan een hommage à Gance is deze middag geworden een verdiende en noodzakelijke hommage à Ruttmann, doordat hij de twee deelen van zijn tot dusver bekend werk, zijn Absolute Films en zijn „Symphonie der Grosstadt", voor de eerste maal vereenigde en de eenheid van conceptie in beiden op m. i. overtuigende wijze bewees.

Elke vertooning te meer van Ruttmann's absoluten, waaraan men — de reactie van het publiek bewees het ten overvloede — nooit „uitgekeken" raakt, overtuigt sterker van de waarde van dit werk als film, niet als voorstudie, niet als aanloop, maar als film tout court. Noch de palpitante hartslag van zijn oude, uit het romantische geabstraheerde bewegingen, noch het rechtlijnig rhythme van Opus 4, het meest consequente, zijn cerebraal. Zij zijn abstract, principiëel — goed; maar zij zijn evenzeer geschapen noodzakelijkheid als welk levend werk ook. Een melodie, voltooid, in zichzelf besloten, slechts als thema weer opgenomen in de „Symphonie der Grossstadt", dat op de melodie der absoluten woord en antwoord is.

Toen wij Ruttmann's „Berlin" terug zagen, waren wij — we kunnen het veillig bekennen — bevreesd, dat wij ook dit werk aan het eendagsch leven der huidige film zouden moeten opofferen en dat het in den stortvloed der sedert vertoonde werken aan kracht en oorspronkelijkheid zou hebben ingeboet. Maar hoe overtuigend heeft de klassiciteit van dit werk het pleit weer gewonnen! Nog altijd heeft Ruttmann's „Berlin" de marmeren strengheid ven een meesterwerk: de sonore inzet van twee acten lang, maar nauwelijks aangerand door het „scherzo" der middenacten, dat deze overernstige film niet verdragen kan, en weer opgevat in een korte, heftige finale. Indien één ding met deze opvoering aan het licht gekomen is, is het de stalen kleur, de onverbiddelijke waarachtigheid van een groot kunstenaar, van den klassicus onder zijn jonge vakgenooten. Hier zou voor het eerst men wellicht wagen, het woord „blijvende waarde" in het vergankelijk criterium aller films in te voegen.

TH. B. F. HOYER:

EPICURISME EN MASSA

Hoewel het bij een orgaan als het tijdschrift Filmliga meer in de bedoeling moet liggen, om critiek op vermeend wanbegrip in de buitenwereld te geven dan om de medewerkers onderling te doen polemiseeren, zou ik het stuk van den Heer Jef Last, getiteld „Film en Volk" (F.L. II, 6), niet gaarne onbestreden laten.

Had de Heer Last door zijn actief werk op het gebied van de film niet het tegendeel bewezen, ik zou geneigd zijn, uit zijn stuk op te maken, dat zijn belangstelling voor de filmkunst niet onvermengd was. Een zekere, mijns inziens onjuiste, althans in de kunst niet ter zake doende politieke ideologie zou mij dit doen vermoeden. En verder kan ik uit zijn beschouwingen met den besten wil niet anders lezen, dan dat de aesthetische critiek, in het Ligablad geoefend, hem onsympathiek is. Deze beide aanleidingen mogen het onderstaande rechtvaardigen.

De Heer Last wil het ons doen voorkomen, alsof het hedendaagsche filmpubliek in twee streng gescheiden klassen zou verdeeld zijn, t. w. een categorie hooghartige epicuristen eenerzijds, de naamlooze massa anderzijds. De eersten zouden daarbij behagelijk genieten wat door de laatstgenoemde klasse was geschapen, en haar uit dien hoofde grootelijks dank verschuldigd zijn. Deze, in de politiek niet onbekende, voorstelling van zaken zou ik ongaarne onderschrijven en speciaal voor de filmkunst zelfs positief wenschen te bestrijden.

De Heer L. stelt het epicurisme zoo ongeveer voor als een bevoorrechte staat, verkregen par droit de naissance. Fijnproevers van dans, muziek en tooneel zouden zich in een oogwenk tot fijnproevers van de film hebben omgeschakeld, nadat de massa hun het nieuwe genotmiddel was komen aandragen. Niets is minder juist. Wie immers bereikt een fijnproeverschap zonder een langdurige voorbereiding? Fijnproevers en lolly-zuigers, beide begonnen eenmaal met de moedermelk. Ook de filmepicurist bereikte zijn fijnproeverschap eerst langzaam en geleidelijk na als nameloos lid der massa begonnen te zijn, ja, hij houdt nooit op een — zij het dan ook zich evolueerend — exemplaar der massa te zijn.

De bewust keurende filmgenieter heeft echter niet alleen het genot maar ook de verantwoordelijkheid van zijn staat, en juist dit laatste schijnt de Heer L. hem kwalijk te nemen. Als de zorgvuldiger dan de massa keurende filmgenieter door zijn allengs verworven kennis van de spijs merkt dat het brood van Zvenyhora's korenveld van voedzamer gehalte is dan het brood afkomstig van het graanland, waar Ozep zijn Gele Paspoort uitgeeft, rust op hem de verplichting, daarvan naar zijn beste weten (eventueel met toekenning van de cijfers „6+ en 4—") mededeeling te doen, om te voorkomen, dat de „door razende honger gedreven" massa, die naar het eerste brok het beste grijpt, dezen honger tracht te stillen met het minderwaardige brood, dat nieuwen honger laat. Dit keurmeesterschap van den bewusten filmgenieter is hier niet zelfs zijn recht, maar ook zijn plicht.

Tegenover het parasiteerend bestaan der epicuristen stelt de Heer L. vervolgens de creatieve functie van de massa, „de groote ingenieur, die de film geschapen heeft en scheppen zal" en „waarvan regisseurs en cameralieden slechts even zoovele plichtsgetrouwe en bekwame dienaars en bedienaars blijven". De schrijver is hier nogal vaag. Hij kan toch bezwaarlijk bedoelen, dat de massa als zoodanig ook maar een onderdeel der filmtechniek zou hebben geschapen, of actief uit zichzelf ook maar een fragment film zou hebben gecreëerd; want de massa als geheel pleegt slechts scheppend op te treden in één of enkelen harer beste vertegenwoordigers. Het is waar, dat Eisenste inzich in zijn film „Tien Dagen" niet had kunnen uitspreken, zonder zijn 120.000 naamlooze medewerkers, maar even goed is het waar, dat deze massa zich niet had kunnen uitspreken zonder Eisenstein.

Bedoelt anders de Heer L. soms, dat de filmkunst zich niet had kunnen ontwikkelen, zonder opgeroepen te zijn door de vraag der gretige, „naamlooze dubbeltjes" offerende massa? Dan is het hoogstens de verdienste der enkele individuën, die de filmkunst uitvonden en ontwikkelden, dat zij den nood der massa begrepen en een middel tot leniging gevonden hebben. Zonder hen (meerendeels „intellectueelen": opmerkelijk is onder de baanbrekende regisseurs het aantal gestudeerden) zou de massa, die zoo zoetjes aan reeds ettelijke duizenden jaren aan het hongeren was, nog steeds aan zijn honger zijn overgeleverd. En — ik herhaal het — de dubbeltjes, die de filmkunst steunden, waren afkomstig van epicurist en hongeraar samen.

Waarom ten slotte eenzijdig dankbaarheid voor de massa opgeëischt; wat is hiervan het nut en de zin? De geheele wereld, ook de filmwereld, wordt door een eindelooze keten van wederzijdsche verplichtingen samengehouden, en waartoe dient het, met alle geweld uitsluitend in één speciale schakel alle bindende kracht vereenigd te willen zien? Dat is een soort Adama van Scheltema-lyriek van „de zwoegers en de slavers", heel aardig als lyriek, maar waar overigens de filmkunst geen stap verder mee komt.

JEF LAST:

JAMBEN OF ANAPESTEN

Het is een genoegen met een geestig en gevat tegenstander als de Heer Hoyer te polemiseeren. Had echter de Heer Hoyer in zijn artikel de uitdrukking: „politieke ideologie" vervangen door: „marxistische wereldbeschouwing", dan ware dit genoegen nog grooter geweest, immers dan ware tevens de eenigszins discrediteerende meening dat deze in kunst niet ter zake deed, achterwege gebleven, bij het bedenken dat deze tevens de levensbeschouwing is der hedendaagsche Russische kunstenaars en dus ook op hun werk wel zijn invloed zal uitoefenen. Hoe dit zij, wij erkennen gaarne bij het schrijven van ons artikel te zijn uitgegaan van marxistische en zelfs van orthodox marxistische grondslagen en als zoodanig achten wij het juist, dat de massa eeuwig hongerend is, maar niet dat zij

eeuwig hongert naar het zelfde brood, integendeel de voedselbehoefte wijzigt zich met de wijziging der productieverhoudingen en dat is juist de reden waarom b.v. in de middeleeuwen ook de meest gestudeerde intellectueel uit zijn eigen machtsvolkomenheid geen film scheppen kon. Daartoe was als voorwaarde noodig de behoefte van de massa: „de groote ingenieur", ook waar deze behoefte voorloopig telkens slechts aan enkelingen: kunstenaars en leiders bewust is. Het voldoen aan deze behoefte, het vertolken en bewust openbaren van dat geen wat in den kunstenaar massa is; d.w.z. tijdsnoodzakelijkheid, collectieve levenskracht, ervaring liefde en haat der gemeenschap; zie daar inderdaad de kunst zelve. Niet de bijzondere vaardigheid welke een Riemenschneider van een Cranach onderscheidt, is het bepalende en belangrijke moment in een oud-Duitsche madonna, maar de meerdere of mindere volkomenheid waarmede dit vrouwengezicht de diepste vroomheid en het schoonste verlangen uitdrukt dat het wezen was van den Gothischen mensch, en dat door de collectiviteit der middeleeuwen zelve; door al wat menschenhanden in dien tijd hadden gewrocht, door al wat menschenmonden in dien tijd hadden gezegd; eerst aan Riemenschneider moest zijn geschonken eer hij er op zijn wijze weer van spreken kon. Doch ziehier nu inderdaad het groote verschil tusschen den Heer Hoyer en ons, dat wij de groote massa niet zien als een willekeurige hoeveelheid van individuen waartoe de epicuristen evenzeer gerekend kunnen worden als ieder ander, maar dat wij onder massa verstaan een organisch geheel met een eigen geest, met eigen verlangens en behoeften welke in diepsten zin door de gemeenschappelijke levensvoorwaarden bepaald worden, terwijl wij aan de peripherie dezer massa altijd waarnemen groepen van individuen die oeconomisch meer onafhankelijk zijn en geestelijk opgegroeid buiten verband met diegenen, wier leven meer onmiddellijk door de productievoorwaarden van den tijd wordt beinvloed; en dat wij constateeren hoe bij deze groepen het massa-element (dat ieder individu tenslotte toch ook inhoudt) verdwijnend gering is geworden tegenover het persoonlijke; hoe de leden dezer groepen meer prijs stellen op datgene wat hen van de massa onderscheidt dan op datgene wat zij met de massa gemeen hebben. Uit deze groepen zijn ten allen tijde voortgekomen, in broederlijke gemeenschap, de dandys de snobs en de epicuristen, en zij hebben bij voorkeur als het ware erkend het nieuwe, het scherp persoonlijke en het buitennissige, niét omdat het openbaring was van gemeenschappelijk lang gevoelde behoefte, maar omdat het aanvaarden daarvan onderscheidde van hen die niet tot het nieuwste toegang hadden. Onnoodig te zeggen dat het ware van heden morgen veracht wordt (zoo maakte in onze dagen de glorie van Eisenstein plaats voor die van Pudowkin, zoo werd de Vieux Colombier vergeten voor de Ursulines en de Ursulines voor de 28). Het is echter zeer gevaarlijk op het kompas dezer epicuristen te zeilen, zij beoordeelden destijds de gedichten van Jan van der Noot op hun gehalte aan mythologische godinnen en de romans van Feith op hun gewicht aan tranen, zij jammeren wanneer iedere film niet het nieuwe, volkomen ongeziene met zich brengt waarover men zich, met verachting van al het vorige, kan enthousiasmeeren. Wij willen, om tot onze slotconclusie te komen, dit zeggen: de natuur verricht millioenen experimenten eer één nieuw type tot stand komt dat kenmerkend is voor een nieuwe periode, zoo schept verlangen, weemoed en humor der massa duizende liedjes, straatdeunen en versleten grappen tot eindelijk één Chaplin het wezenlijke en waardevolle van hen allen in zijn persoon verwezenlijkt, omdat hij de deemoed heeft massa en tijd als meester te erkennen, zoo laaien de straat-gevechten van Odessa en de eindelooze redevoeringen der sprekers en het vermoeiende partijwerk van iederen dag in Eisenstein op tot één revolutionaire fakkel, omdat hij alles wat klein en persoonlijk was onderwierp aan de groote stem van massa en tijd die in hem sprak[1]). En zoo is, om de oude vergelijking te gebruiken, niet belangrijk het schoolrapport over kundigheden en vaardigheden, maar de groote geestdrift van den mensch die durft getuigen „ik ben de woorden vergeten maar ik heb God gehoord".

Mijn bezwaren richtten zich tegen dié epicurist die zegt, dat hij in jamben heeft gesproken toen hij anapesten had moeten gebruiken.

L. J. JORDAAN:

OVER AMERIKA, EEN PARIJSCHE FILM EN HET RECHT VAN COUPURE

Tout Paris is „weg" van Fejos' „Lonesome", dat als „Solitude" in de Ursulines draait. Begrijpelijk voor dit wonderlijke volk, dat eenmaal de vrijheidsidee gewapenderhand aan andere naties opdrong en thans zelf berust in een censuur, welke alle

[1]) Technisch schept de massa bovendien door keuze uit de experimenten der individuen de filmstijl die voor een periode en groep kenmerkend is. De close-up en de verschillende andere verbeteringen welke uit Amerika tot ons kwamen dankten, buiten eenige aesthetische overweging om, hun ontstaan direct aan de vraag: hoe kan ik de behoefte der massa bevredigen.

Sovjet-films verbiedt. „Solitude" immers moet een openbaring zijn voor een publiek, dat de eeuwigheid alleen gesymboliseerd kende in Poirier's pompeuze zonnewijzer en de Mille's pralende Christus-schending, — zonder te vermoeden, dat zij zich grootsch en geweldig kan openbaren in een poovere lekkende kraan. Parijs aanbidt „Solitude", zooals het Foch bijzette in den Invaliden-dom ... bij gebrek aan een èchten Napoleon.

Fejos' werk is met dit al een merkwaardige creatie. Wie Cavalcanti's verbijsterend slechte film: „La Jalousie du Barbouillé", welke er aan voorafgaat, overleeft, zal zich rijkelijk beloond zien, door het aanschouwen van deze tweede poging in Amerika's nieuwe koers. Wat valt er van Hollywood in de toekomst te verwachten? — is de vraag, die zich voor de zooveelste maal opdringt. Na „Crowd", „Lonesome" ... de tegenstelling zit alleen in den titel, want evenals King Vidor heeft Paul Fejos energiek het roer omgegooid in een richting die scherp afwijkt van de tot heden gevolgde. Wat gebeurt er „over there"? Is men er eindelijk zat en beu van den cultus der schijnheiligheid en der protserij? Heeft men er ten langen leste genoeg van cocaine-madonna's en stuc-paleizen — valt men uit dégout en oververzadiging terug in een verlangen naar eenvoud en waarachtigheid? Het is moeilijk te gelooven — maar niettemin zijn daar de twee films: „Crowd" en „Lonesome" merkwaardige verschijnselen, die tot nadenken stemmen.

Zeker, King Vidor haastte zich, zijn eigen goeden opzet te verloochenen. Men herinnert zich het voortreffelijke en interessante begin, dat in een forschen opzwaai, in een stormend tempo de menigte weet te scheppen, krioelend tusschen sky-scrapers, nietig, hopeloos, werktuigelijk als een mierennest. Dan echter vervalt de film in de eeuwige Amerikaansche fout: het aaien en opkammen van het individu tot den „held". Laat u niet om den tuin leiden, door het feit, dat deze held geen rapier of plastron draagt — ook de „eenvoud" is te idealiseeren en ik weet niet wat irriteerender is, de verblindende Adonis-in-rok dan wel de simpele trouwhartigaard, in wien het business-Amerika zoo gaarne zich zelf herkent. In „Crowd" nu, heeft men het massa-realisme blijkbaar aangedurfd — voor het individueele realisme schrikte men terug: het individu blijft een handig vermomde „held".

De Hongaar Fejos gaat in „Lonesome" een stap verder — zijn visie van het Amerikaansche gemeenschapsleven is minstens even scherp en overtuigend als die van Vidor, maar de grondgedachte is origineeler en koener — stijgt zelfs tot een onverwachte tragiek. Men oordeele: Twee jonge menschen, een mecanicien en een kantoormeisje, slaven van den werktredmolen en het weekgeld, beiden alleen levend in den koortsachtigen tumulus van den New-Yorkschen metropool, ontmoeten en vinden elkaar op een vrijen Zaterdagmiddag in het Lunapark. Uit de onhandige flirt — prachtig van eenvoud en zonder eenige zoetelijkheid — ontstaat een oppervlakkige, aarzelende intimiteit, die nauwelijks elkaars voornamen en beroep ontdekt, maar diep-in een gevoel van ongekend geluk en nauwelijks aanvaarde hoop doet geboren worden: de redding van twee verlatenen, die de ontzettende eenzaamheid der wereldstad hebben te dragen. Zij verliezen zich in het geluk van het oogenblik, bewaren, met de instinctieve economie der verliefden, alle verder doordringen in elkanders levensbijzonderheden voor de lachende toekomst en bedrijven slechts de zoete dwaasheden, welke der jeugd zijn en die een kermesse d'été in overvloed biedt. Zij dansen, stoeien op het strand, laten zich fotografeeren, winnen een prijs in een schiettent en wagen zich tenslotte aan de ongewisheden van den toboggan, steeds gedragen door een roes van geluk en triomf: twee Sterken, die de Eenzaamheid overwonnen.

Dan overvalt het meisje, overweldigd door de emoties, een flauwte en terwijl de ontstelde jonge man een glas water gaat halen, draagt men haar weg. Zij komt bij en gaat hem zoeken. Hier nu stijgt de film tot een onverwachte tragiek. In de kolkende, joelende menigte zoeken de gelieven-van-een-dag elkaar — schreeuwen het uit, dat zij elkaar niet missen kunnen en oneindig schrikkelijker, dan het dwalen in de verlaten stilte van een mijnlabyrinth, is dit hopelooze vechten tegen den passieven weerstand eener onverschillige, tierende menschenmassa. Eindeloos duurt dit wanhopig zoeken en met de toenemende duisternis, valt over hen de wurgende zekerheid, dat zij elkaar verloren hebben, voorgoed.

Dit alles nu is met een volmaakt meesterschap doorgevoerd en van vrijwel absolute filmische zuiverheid. Een hamerend, rauw rythmisch tumult van in beweging omgezette emotie, doet de dreigende, obsedeerende stilte, die komen moet tegemoet zien als een ramp en een verlossing. Dit is in waarheid een sterke tragedie, opgebouwd uit de allereenvoudigste middelen. Met klimmende verbazing ziet men het wonder groeien: een Amerikaansche film, die in ijzeren consequentie de logiek der gebeurtenissen aanvaardt, die een tyranniek amusementspubliek in het bête-lachende aangezicht waagt te slaan, die het Leven aandurft, in de wetenschap, dat smart schoonheid is.



PAUL FEJOS, REGISSEUR VAN „LONESOME"

En men kan het nauwelijks gelooven: een zoo groote stap, van Vidor naar Fejos....

Dan gebeurt het miserabele... de Sanctus Spiritus Americanus overwint. Het begint met een ergje — de schoone soberheid der feiten wordt vernield door een alleropzettelijkste plasregen, de bekende zondvloed, die met brandspuiten over het kostelijk decor geplensd wordt. De doorweekte narigheid der hoofdpersonen maakt ze ineens tot „helden", speculeerende op ons meelij, als de bedelaar met het „blind en doofstom!" voor zijn buik. Wij voelen met noodlottige zekerheid dat dit alles op een „happy end" moet uitdraaien. En waarachtig — zij blijken naast elkaar te wonen.... hoe is 't godsmogelijk!.... op het moment van de heftigste smart vinden zij elkaar weer op het portaal en... tjasses!
Een zeldzamer, irriteerender staaltje van artistieken zelfmoord — van ellendig capituleeren — van schandelijke verminking is mij nog nimmer onder oogen gekomen en de eerste gedachte, die zich uit den wir-war van verbazing, ergernis en teleurstelling losmaakt is deze: moet in dergelijke gedrochtelijke gevallen van vandalisme het recht op integriteit gehandhaafd blijven? Moet de kunstenaar niet tegen zichzelf in bescherming worden genomen? Eén knip met de schaar — en het werk wordt op den rand van den afgrond der banaliteit tot staan gebracht. Eénmaal het mes er in — en het gezonde organisme is verlost van een kankerachtig gezwel. Ik weet wel: de vraag, coupeeren of niet, is voor ons Liga-menschen, een vraag van geweten en principe. Het filmkunstwerk der toekomst, dat in de huidige ellendige omstandigheden door tal van profane handen verminkt kan worden, behoort door ons onaantastbaar te worden verklaard... in abstracto althans. En de protesten, die van verschillende kanten werden geuit, wanneer op onze programma's coupures voorkwamen in den toch volkomen zuiveren en verantwoorden vorm van fragmenten, vielen te waardeeren als een op zich zelf juist en onaanvechtbaar rechtsgevoel.
Maar daarnaast doet zich de praktijk gelden — de praktijk, die van integrale kunstwerken, op een doodenkele uitzondering na, niet afweet. Hoeveel filmwerken zijn er die door hun bedoeling — ik zeg niet eens: door hun resultaat — recht hebben op een integrale vertooning? Hoeveel cineasten hebben hun producten gemaakt, in de naive veronderstelling dat er geen meter in geknipt zou worden? Hoeveel films zijn er die, welke hun beteekenis vroeger ook mocht zijn, nu nog in hun geheel aanvaard kunnen worden? Neem „Die Strasse" van Grune, „Raskolnikow" van Wiene, „La Roue" van Gance, „Feu Mathias Pascal" van L'Herbier... alle werken die in hun tijd gebeurtenissen waren; wie voelt nog de noodzakelijkheid den overbodigen rompslomp, waarin de weinige zich handhavende deelen verdrinken, opnieuw te ondergaan? Men vergete niet, dat de waarde van alle films, alweer op een enkele uitzondering na, absoluut en zuiver fragmentarisch is. Wij hebben de laatste twee Liga-jaren uit lange en bittere ervaring geleerd, dat het weerzien van vroeger bewonderde producten in den regel een ontgoocheling is — wij weten nu, vaster dan ooit, dat de weg naar het filmkunstwerk der toekomst, met vergissingen en fragmentarische gelukjes geplaveid is... vooral met vergissingen dan, wel te verstaan! Dit ontheft ons geenszins van den plicht, af en toe oudere werken tot studie en ter controle, in hun geheel weer te zien — maar alles heeft zijn grenzen, ook goede principes. Ik voor mij vind het klinkklare nonsens, den heelen „Feu Matheus Pascal" te doorstaan, wanneer men den overigens twijfelachtigen cineast L'Herbier op onze programma's wil laten compareeren. Ik zie er op het oogenblik ook het nut niet van in, waar linksch en rechtsch wild gecoupeerd wordt, uit allerlei zonderlinge motieven, ons van een goedbedoeld, conscientieus knippen te onthouden. Wie, als de afdeelings-besturen, de martelingen van het films „keuren" voor de programma-samenstelling aan den lijve heeft gevoeld, denkt milder over zijn medemenschen en ziet in de met pieteit aangewende schaar, een heilzaam chirurgisch instrument.

In November van het vorige jaar draaide bij Tuschinsky een film van Fred. Nibblo, den bedrijver van „Ben-Hur". Het was een revelatie: een jonge vrouw verliest in den grooten oorlog haar man, haar vader en haar kind en de slotapotheose was, dat zij in waanzin de trompetten en trommen der oprukkende millioenen meent te hooren, die in den dood marcheeren; dwars door haar heen trekken de schimmen der morituri terwijl zij de maat scandeert. Het was een aangrijpend slot, waardoor de overigens onbeduidende film een sterken indruk achterliet. Alleen — wij begrepen niet goed . . . een Amerikaansche film . . . en van Nibblo . . . enfin, achteraf bleek mij, dat het heele „happy end" gecoupeerd was: Pa kwam terug — manlief daagde ongedeerd op en het kind was schijndood! Dit was blijkbaar zelfs den Nederlandschen bioscoop-exploitant te kras en aldus geviel het, dat een Amerikaansche film ongedachte beteekenis erlangde door het vandalisme van de domme schaar.

Men begrijpe mij goed — ik haal dit voorbeeld niet aan, om propaganda te maken voor de aesthetische censuur van „het bedrijf", die wordt evengoed uitgeoefend, ook zonder onze sanctie. En de ergerlijke verminking van „Variété" ligt nog te versch in het geheugen, om niet tegen het knippen op andere dan artistieke overwegingen te protesteeren. Maar er zijn gevallen, — en zij zijn talrijker, dan men wellicht denkt! — waarin een heilzame amputatie zoo voor de hand ligt, dat wij het gangbare principe der integrale vertooning aan een ernstige herziening dienen te onderwerpen. Het spreekt vanzelf, dat wij er niet aan mogen denken de hand te slaan aan een film van Pudowkin — nog minder aan werk van Dulac, Autant-Lara of Ruttmann, dat buiten allen commercieelen opzet om, werd vervaardigd. Daartegenover zou ik, gesteld dat wij „Lonesome" in handen konden krijgen, mij tegen een integrale vertooning verzetten.

Resumeerende meen ik, dat voor het principe: niet snijden!, hetwelk blijkens onze enquête, door tal van Liga-leden wordt verdedigd, de tijden nog niet rijp zijn.

J. VALKHOFF:

NIEUWE FILMS IN BERLIJN

„Lichtspiele am Stettiner Bahnhof". Een pijpela, oud en goor. Langgerekt. Breedte slechts zeven kleine stoelen en een nauw gangetje. Ondragelik heet en vuns benauwd. Onwaarschijnlik klein doek. Daarop echter rolt een machtig epos aan onze oogen voorbij. „Sturm über Asien", de nieuwe film van Pudowkin.[1]) Groots is de natuur, die wij aanschouwen: de gigantiese bergen en grillige rotsen. Machtig zijn de door mensenhanden gemaakte bouwwerken: tempels, kloosters. Eindeloze ruimten zien wij: de Aziatiese vlakten met slechts hier en daar een boom, een schamele hut.

In deze film past nu Pudowkin geheel en al de principes toe, waarop zijn kunst berust. Primo: geen geschminkte beroepsakteurs, die hun rol „spelen". Realiteit van materiaal. De ruwe Mongolen vormen hier het levend materiaal, waarmee hij, met de dode dingen, zijn werk komponeert. En welk een materiaal! Er zijn typen onder hen, die men niet meer vergeet, wanneer men ze eenmaal op het witte doek aanschouwd heeft. Secundo: de tendenz. Het dienen van een bepaalde idee. De strijd van de opstandelingen tegen de Wit-Russen. Deze laatsten gaan in .... Engelse uniformen. Daarbij een verwerpen der objektiviteit. Fel wordt in de film gehekeld de hooghartigheid van de legerofficieren, de onmedogendheid van de zich aan het arme Mongolenvolk rijk verdienende pelsjagers en de sluwheid van de medicynmannen-priesters tegenover de inboorlingen. Daartegenover de zachtheid van de eenvoudige soldaat, die door zijn superieuren belast wordt met de minder aangename opdracht, om op zijn eentje de gevangen genomen Mongool neer te schieten op een eenzame plek buiten. Hoe ontroerend als hij zijn gevangene bij het leiden naar de slachtplaats, kort voordat hij na lang aarzelen tot de executie zal overgaan, nog een sigaret offreert. Welk een vondst van de regisseur, wanneer deze elders in de film zacht en innig de hand van de stervende rebellenleider laat strelen door de primitieve Mongool. Hoe sarkasties is de weergave van de onbenullige toiletvoorbereidselen van de kommandant en diens ega, voordat zij de godsdienstige plechtigheden bij de priesters in de tempel gaan bijwonen. Fraai zijn de stukken, die dienen als rustpunten in het emotionerende epies gebeuren. Bijvoorbeeld die, welke het sterven van de leider der opstandelingen uitbeelden. Een ondergaande zon, iets omfloersd. Invallende duisternis. Donker. „Und (er) verschied".

De in Duitsland vervaardigde film „Der Lebende Leichnam", die evenals „Sturm über Asien" in meer dan één Berlijnse bioskoop tegelijk draait, zagen wij onder gunstiger voorwaarden. Rustige, ruime omgeving. Groot doek. Deze speelfilm is naar het bekende drama van Tolstoi bewerkt. Uiteraard is hierin de aandacht meer op enkele bepaalde personen gekoncentreerd. Allereerst op Fedja, welke rol wij in het tooneelstuk zo dikwels door Royaards en door Moissi gespeeld zagen. Hier wordt zij door Pudowkin zelf vertolkt. Het is een mooie typering geworden van de Tolsto-

[1]) Vertooning te Amsterdam 26 April a.s. Corso-Theater. — Red.

jaanse idealist, die alles maar op zich neemt om het geluk van zijn vrouw en de door haar geliefde andere man te bevorderen. Ontroerend is de scène bij de afstotelike, maar ook zielige prostituee, met wie het geënsceneerde overspel gepleegd zal worden om, gekonstateerd door de getuigen en de politiebeambte, tot de echtscheiding te kunnen leiden. Walging wordt hier opgewekt bij de toeschouwer door het interieur, de betrokken personen enz. Zeer mooi is het gebeuren in de rechtszaal gefilmd. Hoe de Russiese cineasten rechters, staande magistratuur, publiek en beklaagde weten te typeren, weten wij reeds uit andere films („De Moeder" bijv.) Verheugend is, dat bij deze film blijkt, dat men niet zonder meer „schablonenhaft" op het oude door-borduurt. Wij hopen — en verwachten trouwen ook —, dat deze films geen halt aan onze grenzen zal worden toegeroepen door de Haagse censoren. Een ieder zij aangeraden ze dan ijlings te gaan zien!



HERBERT BRENON: SORRELL & ZOON

THEATER TUSCHINSKI, AMSTERDAM

Er bestaat een curieuse serie-plaat van Bateman, „The Tears" geheeten. Een schilder werkt naar het levend model: sentimenteele ouwe juffrouw met morne, rimpelig gezichtje. Zonder eenige reden of aanleiding begint deze dame te schreien — éerst zachtjes, dan steeds heviger — van die vette, machtige Bateman-tranen, enorme olieachtige bellen, die in vlotte weekheid langs de kaken biggelen. Na eenigen tijd wordt het den schilder, een overigens rijkelijk sanguinisch type, te machtig — zijn vroolijke facie betrekt en weldra ontspringt ook aan zijn oog een traan, één enkele ronde, lauwe, voluptueuse traan. Men voelt: daar is iets fataals gebeurd — daar is iets gesmolten, losgeweekt . . . nu is er geen houden meer aan. En inderdaad — zij komen, de tranen, in warmen, zilten, milden overvloed — steeds zonder eenig aanwijsbaar motief. De schilder betaalt zijn model schreiend — schreiend houdt zij een knokelig, begeerig handje op — schreiend telt zij het bedrag — schreiend bergt zij het zorgvuldig in haar réticule — schreiend stapt zij weg, den schilder achter zijn ezel in een zee van tranen achterlatend . . . .

Er zijn vóór-huilers, zooals er vóór-zangers zijn — zij zetten in en de gemeente volgt bedachtzaam, maar gewillig. Sorrell & Zoon is door zulk een geraffineerden traanklier-specialist gemaakt — het behoort tot een eigenaardig soort films, waarvan er slechts af en toe een op de markt verschijnt — maar dan ook met overweldigend succes. Het is het type, dat met Percy Marmont in „If Winter comes" werd ingezet. De filmfabriek weet de hand te leggen op een individu met een smartelijken glimlach, door een zachten humor gedempt — en zij weet, dat haar grooter fortuintje is ten deel gevallen dan de mooiste beenen haar konden aanbrengen. Het is een betrekkelijke zeldzaamheid: er wordt genoeg gelachen, gerild en in stilte bemind — maar de groote, dikke, lauwe tranen, die zoo maar vanzelf komen, behooren tot de uitzonderingen. De traanklier-specialist zet zijn sujet met het sympathieke gelaat in het volle licht en doet hem nu alle denkbare beproevingen ondergaan, die den smartelijken glimlach, door een zachten humor gedempt, op zijn voordeeligst doet uitkomen. Hij geneert zich niet in het minst maar zet aanstonds met vóór-huilen in: de lange, slanke gentleman-kapitein komt uit den oorlog terug en treft zijn vrouw juist op het moment, dat zij haar koffers pakt om er van door te gaan. Zij houdt niet meer van hem en laat hem dies met hun zoontje, een dot van een jongen, eenzaam achter. Close-up van den smartelijken glimlach, door een zachten humor gedempt.

Wij zien de traanklier-specialist schreien om zijn zelfbedachte narigheid, maar het doet ons nog niets. Nu echter moet de lange, tengere gentleman een betrekking zoeken; hij wordt aangenomen als winkelbediende in een antiquiteitenzaak en wij voelen al een kriebel in onze ooghoeken: deze smartelijke glimlach etc. achter een toonbank met ouwe pullen . . . wij mogen er niet aan denken. Ware het een ordinair gezicht met een steenpuist of een wipneus geweest, wij hadden den man mazzel en broghe gewenscht en ons van het zaakje niets aangetrokken, maar dit . . . ! De antiquair is denzelfden morgen gestorven — natuurlijk, de filmmaker neemt dezen moord zonder blikken of blozen voor zijn rekening — gaat het niet om een close-up van den smartelijken glimlach? Nu is er geen houden meer aan, de sympathieke gentleman wordt bordenwasscher in een twaalfde-rangs logement, daarna assistentportier in een provincie-hotel en de eene droeve situatie haalt de andere. Wij zien hem met een smartelijken glimlach veel te zware koffers torsen en door zachten humor gedempt, schoenen poetsen; het kan ons bij deze opeenstapeling van exquisen en effectvollen tegenspoed niet meer schelen, wat er allemaal nog gebeurt, de vóór-huiler werkt op volle kracht en wij schreien al lang mee, zoo maar . . . . vanzelf. Bij iedere close-up van den smartelijken glimlach, snuiten wij daverend onze neus en wisschen onze brille-

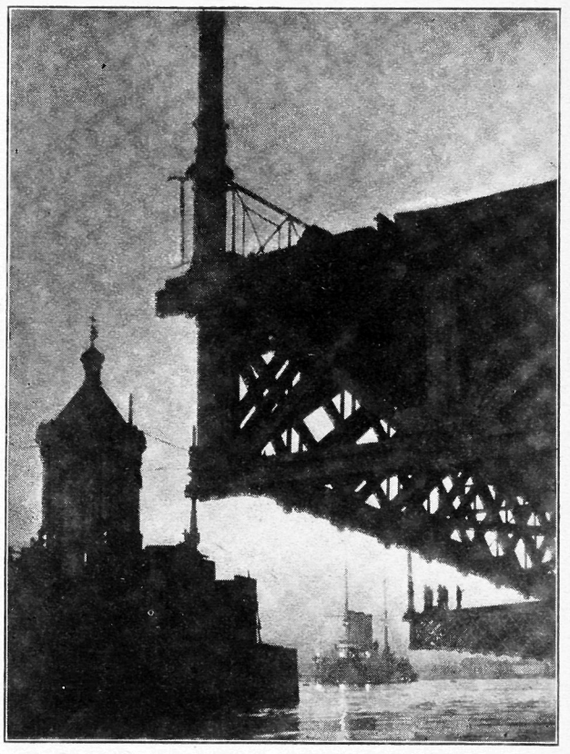
glazen af, paraat voor den volgenden tranenvloed. Het spreekt vanzelf, dat er niets werkelijk tragisch in deze film gebeurt, er zou niet gezellig genoeg bij gehuild kunnen worden. Bij de waarachtige tragiek van „Bett und Sofa" denkt niemand er aan een traan te storten, het geval is te groot en te ernstig. Wij willen bij films als „Sorrell & Zoon" zachtjes en aangenaam schreien, onderwijl de natuurgetrouwe opnamen van de perikelen eens nobelen gentlemans aan ons voorbij glijden en de filmmaker ons in tranen vóór gaat, schreiend zijn hand ophoudt en schreiend onze entrée in zijn réticule bergt.
Wij schreien nog, als wij aan deze handige sentimentaliteits-truc denken, met een smartelijken glimlach, door zachten humor gedempt...
Wat nu de film in deze film betreft, die komt er niet in voor.

L. J. JORDAAN

EISENSTEIN: TIEN DAGEN, DIE DE WERELD DEDEN WANKELEN

SCALA, ROTTERDAM

Bij twee films sluit zich Eisenstein's „Tien Dagen" als vanzelf aan: bij Pudowkin's Petersburg en bij zijn eigen Potemkin-film; beide vergelijkingen geven zijn persoonlijkheid reliëf.
Beide Russische filmscheppers, Pudowkin en Eisenstein, behandelen den tijd van Kerenski's Voorloopig Bewind in Petersburg's laatste dagen; beide films beelden (soms in treffend overeenstemmende motieven) tegen den achtergrond van Petersburg's monumenten het in Kerenski voortgezette Tsarenrégime en zijn val in de inneming van het Winterpaleis. En al blijkt er bij de behandeling van eenzelfde onderwerp nog eens te meer tusschen de twee groote Russen in gevoel voor beeldvlakcompositie eerbied voor de menschelijke physionomie, aanwending van symbolische details, rhythme der beeldopvolging en nog zooveel meer een onmiskenbare verwantschap te bestaan, niet minder openbaart zich tusschen beider geest een essentieel verschil. Tegenover Pudowkin's dieper en inniger menschelijkheid, die wereld en menschelijkheid zoekt in de enkele individu, het enkele voorwerp, staat de felle uitbundigheid van Eisenstein (hoe teekenend is zijn uitdagende kop!) die de ziel der gemeenschap liefst uitdrukt in de massale actie (120.000 medewerkenden!) en het expansieve gebaar. De milder persoonlijkheid van Pudowkin schijnt een revolutionaire belijdenis af te leggen, Eisenstein, hard, is vóór alles revolutionair propagandist. Beide filmkunstenaars branden van passie, maar Pudowkin's vlam verwarmt, die van Eisenstein steekt. En wanneer iets voor



DE BRUG IN EISENSTEIN'S „TIEN DAGEN"

beider parallel loopende films kenmerkend genoemd mag worden, dan is dat misschien wel het slot: bij Pudowkin het eenzame moedertje, dat door de groote, groote zalen van het veroverde Winterpaleis met een potje aardappels in de hand loopt om plotseling, verbijsterd, voor de nieuwe machthebbers, haar eigen menschen, te staan; bij Eisenstein de soldaat, die in razende bezetenheid de wijnkelder in datzelfde paleis aan gruzelementen maait.
Doch ook bij zijn film Potemkin sluiten zich Eisenstein's „Tien Dagen" ten nauwste aan. Een knappe, navrante episode, als die van de langzaam oprijzende brug, waaraan het lijk van een gedoode vrouw hangt, dat tenslotte slap en vormeloos naar beneden ploft, is duidelijk van denzelfden maker als de tafereelen van de tragische slachting op de kadetrappen van Odessa. En bovenal de enerveerende spanning, het demonisch tempo van snel op elkaar volgende, kervende fragmenten, het onstuitbaar rhythme in bepaalde oogenblikken nog eens geaccentueerd door stampende arbeidsvoeten en de dansende beenen van Kaukasische soldaten, herinneren op het levendigst aan de Potemkin. Hoe slap en slijmerig wordt, hierbij vergeleken, het tempo van een „Russische" revolutie in Amerikaansche handen: het Laatste Commando!

Maar heerschte Eisenstein's geest oppermachtig over den Pantserkruiser en de haven van Odessa, de revolutie in Petersburg, die zich over een zesde deel van de aarde verbreidde en de wereld deed wankelen, beheerschte hij historisch en psychologisch niet of onvoldoende. De propagandist wekte hier op den kunstenaar, integendeel van stimuleerend, veeleer belemmerend.
Ook de Kerenski van Pudowkin was een charge, doch een sprekende charge; ook zijn fabrieksdirecties zijn caricaturaal aangezet of in zijn werk eenigszins onverschillige partijen gebleven (de directie in de Moeder): doch hij gaf in zijn Petersburg de arbeiderswereld een tegenwicht in de groteske geweldenaarsfiguur van den millionair Lebeden. Eisenstein daarentegen bevolkt het Winterpaleis slechts met laffe caricaturen — de zielige figuur van Kerenski (goed echter diens vlucht in de auto met het vaantje voorop over de veilige landwegen in tegenstelling tot het achtergelaten revolutiegeweld), het vrouwenbataillon etc., dat alles niet gered door de aanwezigheid, pour le besoin de la cause, van een paar kadetten — en stoffeert het met vulgaire grapjes, zoodat de argelooze toeschouwer zich afvraagt, wat er nu eigenlijk door het proletariaat nog te veroveren en te overwinnen valt: ieder evenwicht in de partijen is hier zoek, tot schade voor de beoogde spanning. Anderzijds bleven eenige voor de cinegraphische geschiedschrijving noodzakelijke opnamen van het Revolutionair Congres evenals het optreden van Lenin heel aan het slot tamelijk onbelangrijk. Het pijnlijkst vertoont zich de onderwerping van den kunstenaar aan den propagandist in de dubbele episode van het Tsarenbeeld. De film opent — symbolisch en plastisch zeer gelukkig — met het langzaam sloopen van een keizerlijk standbeeld, waarbij het hoofd eerst los en wankelend op den romp komt te staan, waarna de ledematen stuk voor stuk worden naar beneden getrokken en tenslotte het geheele logge beeld omlaag ploft. Als Eisenstein verderop nu wil uitdrukken, dat het rijk onder Kerenski weer tot het Tsarisme terugkeert, massacreert hij de eigen vondst, door deze scène .... eenvoudig achterste voren te draaien — een truc, die nu langzamerhand wel wat opgebruikt is en in geestelijke standing nog net met het journaal mee kan.
Over de tusschentitels, die deze „geschied"-film rijkelijk schragen, kan beter gezwegen worden. Een middelmatig scholier onderkent de voosheid en belachelijkheid dezer banale propagandaphrasen. Zij onderstreepen helaas de tendentieuse mentaliteit, die aan deze ondanks alles knappe en vaak emotioneerende film het aanzijn gaf. Waarlijk, deze „Tien Dagen", te New-York, naar de importeur met begrijpelijke voldoening mededeelde, in beslag genomen, houden minder een gevaar in voor de niet-bolsjewistische landen dan voor den bolsjewistischen kunstenaar Eisenstein.

TH. B. F. HOYER

EMIL JANNINGS: DE PATRIOT
THEATER TUSCHINSKI, AMSTERDAM



H. S. & M. t. B.

JOE MAY: ASPHALT
REMBRANDTTHEATER, AMSTERDAM

Tegen de films van May zijn verschillende bezwaren te voeren; maar niet dit, dat May geen verstand van film heeft. Na het knappe en toch onbelangrijke „Heimkehr", waarover ik vroeger reeds schreef, komt hij nu voor den dag met „Asphalt", dat de werkwijze van de vorige film vertoont, maar in een sfeer, die zich beter voor hem eigent. Zeker, men blijft voelen: May is een weinig eigen persoonlijkheid, een uitvoerder van opdrachten, een onberispelijk regisseur zonder groote creatieve gaven; hij is meerendeels te verknocht aan die geparfumeerde wereld van onwaarschijnlijke pyama's en accoladevormig geschminkte vrouwenlippen, om — laten wij het woord nog maar eens gebruiken — praegnant te kunnen zijn, zooals de onafhankelijke kunstenaar dat is. Maar wat hij opvelen van zijn amerikaansche en ook europeesche collega's voor heeft, is zijn rasinstinct voor de elementaire eischen van de zelfstandige film. Dit instinct manifesteert zich niet in de eerste plaats in de handige navolging van eenige stadsmotieven à la Ruttmann; „Asphalt" toch heet deze film ten onrechte, omdat het asphalt hier nauwelijks meer dan een decoratieve inleidende rol speelt. Een symphonie der metropool wil May niet geven; hij keert na de eerste strophen terug tot een geschiedenis tusschen enkele menschen uit deze stad en verliest zich verder in hun kleine levens. Maar in dit kleine werk is May

soms verrassend goed; men observeere den uitstekenden dialoog tusschen den juwelier en de dievegge, die als model kan dienen voor een „filmgesprek"! Geen moment te lang, geen gebaar te veel. En in dezen geest gaat de regisseur vrijwel tot het einde verder, struikelend over sentimentaliteit en gemeenplaatsen, maar nooit talentloos, nooit seniel en strooperig als de metselaar van „Sorrell and Son".

„Asphalt" is, wat het gegeven betreft, een veel verbeterde editie van „Die Strasse" van Karl Grüne, een film, die historisch geworden is en vrijwel ongenietbaar. May's mentaliteit doet echter meer denken aan „Variété", al heeft hij te veel concessies gedaan, om Dupont's tempo te kunnen halen. Hier blijft steeds de iewat zoetelijke ondertoon storen, die in „Variété" gelukkig ontbreekt. En toch: na de reeks gave misdaden op filmgebied, die wij in de laatste weken weer hebben mogen aanschouwen, mogen wij van May zeggen, dat hij althans de instrumentale zuiverheid niet heeft laten varen, dat hij, wàt hij doet, technisch volmaakt doet; zoowel fotografie als montage vormen in „Asphalt" de basis, waarop gebouwd wordt.

Welke toekomst zal Joe May kiezen: de film of de ingenieuze pyama? Zijn deze qualiteiten hoopvolle teekenen, of laatste raffinementen van een werknemer der Ufa? Men moet het gelaten afwachten en voorloopig maar blij zijn, dat „Asphalt" geworden is, wat het, als „opdracht", evengoed niet had kunnen worden: een film. Want het ontuchtige „Sorrell and Son" is niet minder rendabel, hoewel het met film niets uitstaande heeft.

MENNO TER BRAAK



RUTTMANN'S „TONFILM"

Van Ruttmann's geluidfilm „Melodie der Welt" is te Berlijn onlangs de première gegaan. Ruttmann zelf schreef hier o.a. ter toelichting bij:

Gerade der Tonfilm hat nun schon in der Wesensart seiner Herstellung gewisse Besonderheiten, die das frühere diktatorische Gegeneinander von Künstler und Publikum ausschliessen. Der vordem mögliche Typus des Künstlers in der Dachkammer — Erfolg garantiert in 200 Jahren — ist für uns eine komische Figur. Der Tonfilm dagegen erlaubt nicht mehr die Versessenheit und Selbstverliebtheit in ein Spezialtalent. Es wird gleichgültig, wenn einer nur musikalisch ist oder nur poetisch oder nur malerisch. Es entfällt die Trennung der spezifischen Begabungen und — da Kunst heute für den Menschen gemacht wirdt, dieser Mensch aber sowohl Auge wie Ohr wie Gehirn hat, — ergibt sich die Notwendigkeit des dementsprechenden universellen Künstlertypus. Der Ueberdruss von Konzertsälen, Bildergalerien und Theatern hat zum Kino geführt. In ganz anderer — und wie ich glaube — ungleich stärkerer Art wird der Tonfilm in der Lage sein, aus der Enge spezialistischer Kunst und Unterhaltungsbefriedigung zu führen, wenn ... wenn er von Anfang an Mut genug hat, original zu sein, wenn das Vertrauen des Produzenten in seine Sache gross genug ist, um sie nicht zu einem Reproduktionsverfahren zu degradieren, dessen anfängliche Verblüffungswirkung in kürzester Zeit verebben muss. Dies Verebben geschieht aber mit tödlicher Sicherheit, wenn man darauf baut, dass die Menschheit länger als ein halbes Jahr Spass daran hat zu konstatieren, dass sein Kinoliebling im selben Takt sprechen kann wie seine Lippen sich bewegen.

Wie aber? —

Man versuche sich klar zu machen, dass Tonfilm seiner Gestaltungsmethode nach nichts anderes sein kann als Kontrapunkt. Das heisst: Bild kann nicht verstärkt werden durch parallel laufenden Ton. Das wäre unbedingt Abschwächung, genau so wie bei einer wiederholten Beteuerung oder wie bei einer faulen Ausrede, die man mit zwei verschiedenen Argumenten zu stützen sucht.

EEN OPENBARING?

„Comoedia" bericht het volgende uit Hollywood:

On vient de tourner un film où n'apparait pas un seul être humain, bien qu'il s'agisse exclusivement d'un homme et d'une femme dont on raconte les aventures et même avec une précision singulière. Ce film, intitulé Monsieur et Madame, a pour seuls acteurs des tables, des chaises, des automobiles et divers autres objets inanimés.

La comédie ainsi représentée exploite le principe du „symptôme". On ne montre pas les faits mêmes, mais les détails accessoires qui en sont le signe. Qu'une automobile démarre à tel endroit, de telle ou telle façon, cela suffira pour que nous apprenions qu'elle emporte deux nouveaux mariés. Une pair de souliers de dame auprès d'une pair de souliers d'homme, sous une banquette de pullman, nous feront savoir que les jeunes époux sont partis en voyage de noces. Un registre d'hôtel portant les noms de „Monsieur" et de „Madame" indique le terme du voyage. Un écriteau avec ces deux mots: „A louer", nous avertira que les mariés cherchent un logement. Une plaque neuve sur une porte nous apprendra qu'ils ont trouvé un logis. La jeune femme ne sait pas faire la cuisine, car des casseroles brûlent sur les fourneaux. Des boîtes de conserves permettent bientôt de tourner la difficulté.

Nous apprenons ensuite que le mari est las de la vie matrimoniale, qu'il abandonne sa femme, puis qu'il revient et que les époux se réconcilient, toujours sans voir les époux. Et, comme personne ne parle, il n'y a pas un seul sous-titre.

Deze „openbaring" doet zonderling aan, in April 1929. Wat de avantgarde sedert jaar en dag als grondslag van haar streven beschouwt, wordt hier den volke verkondigd als een noviteit! Alpha en omega der filmkunst — het sympto-

matische van ieder filmobject — worden in officieele kringen „ontdekt", nadat de avantgarde hun waarde reeds herhaalde malen in de practijk bewees! Zoo ontdekken de hedendaagsche Columbussen van Amerika Europa!

M. t. B.

DIEREN-BALLADE.

Niet voor een Pluimvee-tentoonstelling, maar voor de Parijsche Tribune Libre heeft onze medewerker S. Silka, in samenwerking met Mme Dr. T. Taldy, een speelfilm voltooid, waarin een eend en een hen de hoofdrollen spelen. „Die Ballade vom Enterich" heeft een compleet, zelfs spannend scenario, echter zonder happy e(e)nd: als door zijn schuld de hen verdronken is in de vijver, waarin hij haar wilde binnenleiden, keert de woerd naar het erf terug om onder het slachtmes van de boerin vrijwillig den dood in te gaan. Het zal voor onze keuringscommissie een probleem zijn of de leeftijdsgrens voor deze even bloedige als wellustige film bepaald dient te worden naar die der kinderen of der kippen.

JORIS IVENS' „REGEN"

Werd in dit seizoen der Filmliga niet tot opvoering gebracht, omdat het in den gedenkwaardigen winter van 1928-29 niet beliefde te regenen.

ARNHEMIANA

De „Nieuwe Arnhemsche Courant" heeft de matinée der Arnhemsche Liga verslagen, als volgt:

De „symphonie van den grooten strijd" van Walter Ruttmann moet meer gemengde gevoelens hebben opgewekt. Er waren tal van aardige vondsten in, maar het geheel was wat te slapjes. Curieus werk van Ivens en Ruttmann vulden het programma aan.

Wat te slapjes. Ja, ja, vol met grapjes en stoplapjes. De symphonie van den grooten strijd, . . . er was ook in den oorlog eens een redacteur met een amsterdamsch accent, die een bericht moest telefoneeren over „De Toestand in den Reuzenstrijd". In de krant stond later „De Toestand in de Rozenstraat" en iedereen ging kijken wat een reuzefilm daar te doen was.
Och ja, die journalistiek weet wat! Van de „hooge kunst" moet ze maar afblijven.

WAT IS EEN LIGA-FILM?

Charivarius ten spijt begint het aaneenlijmsel „liga-film" burgerrecht te verkrijgen, ook buiten den kring der leden. En hoewel het bestuur der Liga onschuldig is aan Liga-boorden en Liga-biscuits, die haar op Sinterklaas door opmerkzame leden (of ijverige agenten) plegen toegezonden te worden, vermeldt zij toch gaarne de volgende passus uit een notariëele rede, voorkomend in het W(eekblad) (voor) N(otarisambt), P(rivaatrecht) (en) R(egistratie): „Het was als een film, maar dan een liga-film". Intusschen vragen wij, die het verband niet kennen, ons met eenige ongerustheid af of dit een prijzende qualificatie is? Maar Prof. Stoett zal er in de volgende druk van zijn bekend Spreekwoordenboek rekening mee moeten houden, evenals met „Tuschinski-stijl" voor moderne binnenhuis-architectuur en „Telegraafmethodes" voor journalistieke standing.

H. S.

NEDERLANDSCHE FILMLIGA

OFFICIEELE MEDEDEELINGEN

HET INCIDENT TE EINDHOVEN GESLOTEN

Bij het afdrukken van ons vorig nummer konden wij nog geen nadere mededeelingen doen omtrent het incident, dat zich naar aanleiding van „La Coquille et le Clergyman" tusschen het bestuur der afdeeling Eindhoven en het Hoofdbestuur heeft voorgedaan. Zooals men zich herinnert, stelde het H. B. zich terstond op het standpunt, dat iedere vorm van „nakeuring" onvereenigbaar is met de Statuten der Liga.
Inmiddels ontvingen wij reeds eenige dagen na het verschijnen van ons tijdschrift bericht van het Eindhovensch bestuur, dat de sensationeele en onjuiste mededeelingen der Meyerijsche Courant een volkomen scheeve voorstelling van zaken gaven en dat van keuring, in den zin van censuur, geen sprake was geweest. Een conferentie tusschen afdeelingsbestuur en H.B. te Amsterdam, die op dit schrijven volgde, had volledige overeenstemming tusschen beide partijen ten gevolge. Terwijl van H.B.-zijde werd verklaard, dat men gaarne bereid was, eenige rekening te houden met locale omstandigheden, gaf het Eindhovensch bestuur ondubbelzinnig blijk van zijn goeden wil, om eventueel voorkomende opvattingsverschillen in gezamenlijk overleg te regelen.
Het incident werd met deze uiteenzetting der wederzijdsche bedoelingen voor gesloten verklaard.

Na ons protest heeft „De Tijd" haar bedoelingen ten opzichte van „La Coquille et le Clergyman" nader gepreciseerd en verklaard, dat het woord „pornografie" niet deze film bedoelde te treffen. Aan den geest van het artikel verandert dit overigens niet veel.
Met des te meer genoegen citeeren wij daarom een hoofdartikel, verschenen in de „Arnhemsche Courant", dat o.i. aan het z.g. „l'art pour l'art"-standpunt meer recht doet wedervaren:

„Het heeft geen zin met „De Tijd" te discussieeren over het nut en de noodzaak van de censuur, of over de waarde en het doel van de kunst. De positie's zijn in de laatste jaren vooral meermalen duidelijk gemarkeerd, en de kans dat wij hen, die denken als de redactie van „De Tijd", overhalen tot ons standpunt is al even gering als dat zij dit ons zal doen. Maar de aandacht van „De Tijd" willen wij wel vestigen op een fout harerzijds, een onbillijkheid jegens de Film-

liga, die wel degelijk een moreel doel nastreeft en moreelen strijd voert. De Filmliga strijdt tegen een film, die wij erger en gevaarlijker achten dan die, waarin openlijk sexueele en politieke elementen sterker vertegenwoordigd zijn dan velen uit politiek of moreel oogpunt bezien wenschelijk achten. De Liga strijdt tegen de ziellooze film, tegen het commercieele massaproduct, dat speculeert op alle lage menschelijke instincten en dat dikwijls hypocriet pornografisch is. Deze film, waarvoor men zich niet in acht kan nemen, vernietigt meer ideeële waarden dan de waarlijk kunstzinnige film, die in ieder geval zijn menschelijkheid heeft behouden en gewoonlijk alle zwakheden veredelt in een tragischen toon. Welnu, tegen het platte dat de mensch vernedert en vergroft, strijdt de Liga en het verheugt ons, dat het verschijnen van films als de „Potemkin" en „Moeder" op de programma's bewijzen dat de ideeën welke de Liga voorstaat zelfs reeds doordringen bij de directies der gewone theaters. Wij gelooven dat als in elke manifestatie van menschelijk leven ook de film wel altijd den strijd te zien zal geven, tusschen goed en kwaad, tucht en anarchie. Maar van veel belang is het, dat goed en kwaad worden gebracht boven de alledaagsche platheid van de gevoelsexploitatie in het groot, die een film langen tijd maakte tot een minderwaardig vermaak. Het is goed dat de filmuitbeeldingen opgevoerd worden tot het hoogere peil, waarop zij tot de kunst gaan behooren. De conflicten zullen niet van wezen veranderen, wel van aard. Ze zullen komen binnen de sfeer van menschelijkheid, zij zullen door de oppervlakte naar de betere heendringen en dan niet drijven tot argelooze navolging van goed of kwaad. Nader gebracht tot ons hart zullen zij daar aandacht vragen als problemen. En deze veredeling, ziet dat is het doel van de kunst en wie de ietwat plompe en egocentrisch lijkende strijdkreet „l'art pour l'art" zoo begrijpt, die zal wellicht begrijpen dat zij eigenlijk toch de leuze is voor een strijd van groote maatschappelijke beteekenis. En als „De Tijd" dus de Liga verkettert, dan doet zij afbreuk aan een arbeid, die — en daarvoor is de katholieke geestesgesteldheid in het algemeen ons een waarborg — ook ten volle hare belangstelling had moeten hebben."

CONGRÈS INTERNATIONAL DU CINÉMATOGRAPHE INDÉPENDANT

De Nederlandsche Filmliga is uitgenoodigd tot het bijwonen van bovengenoemd congres, van 2 tot 7 September te houden op het Château de la Sarraz, Sarraz, Zwitserland, alwaar men tot een internationale coöperatieve samenwerking der avantgarde-groepen hoopt te komen. Behalve de Filmliga werden tot dusver uitgenoodigd: Film Society, Ciné Club de Bruxelles, Film Spectator (New York), Lichtbildbühne, Les Amis du Cinéma de Genève, Convegno de Milano, Société des Amis du Cinéma Russe en de kleinere groepen te Madrid, Budapest, Weenen en Warschau.
Het initiatief in dezen is uitgegaan van de Service Cinématographique der Nouvelle Revue Française.
De Nederlandsche afvaardiging en de desiderata der Filmliga zullen op de a.s. Jaarvergadering besproken worden.

JAARVERGADERINGEN

Den afdeelingsbesturen wordt in herinnering gebracht, dat de ledenvergaderingen der afdeelingen, waarin de afgevaardigde(n) ter algemeene deputatievergadering moeten worden benoemd, in M e i behooren plaats te vinden.
De alg. vergadering van afgevaardigden is voorloopig in de maand J u n i bepaald.

ZEVENDE PROGRAMMA

Extra vertoond werden op dit programma twee avantguerre-filmpjes, te weten een afgekeurd mode-journaal uit 1905 en een drama in een acte, getiteld „Vader, uw kind roept", welke beiden veel succes oogstten.

LIGAFILMS BUITEN DE LIGA

Voor de vereeniging „Kunst aan het Volk" te Delft leidde Dr. Menno ter Braak op 9 April j.l. een programma in, bestaande uit „Miracles du Cinéma", „Rien que les Heures" en „Fait Divers".

Joris Ivens gaf in de afgeloopen weken een technische cursus in de Philips-Demonstratiezalen voor verschillende onderwijs-autoriteiten, met filmdemonstraties.

„Rien que les Heures" draaide in de afgeloopen week in het Rialto-theater te Amsterdam.

SCHOOLVOORSTELLINGEN TE 'S-GRAVENHAGE

Op initiatief van den heer A. F. Mirande, leeraar in de Ned. Taal en Letterkunde aan de H. B. S. aan de N. Duinweg te 's-Gravenhage, neemt de Liga thans een proef met het geven van schoolvoorstellingen. Het is uitteraard een moeilijk probleem, op welke wijze men kinderen in den overgangsleeftijd (de voorstellingen zijn bedoeld voor klasse 3 tot 5) moet inleiden tot het zien van filmkunst, omdat het materiaal met de grootste zorg dient te worden gekozen en de inleidende beschouwingen zoo eenvoudig mogelijk moeten zijn. Het blijkt echter, nu twee der drie voorstellingen voorbij zijn, dat de proef succes heeft. Een groot voordeel bleek aanstonds het veel geringer quantum aesthetische vooroordeelen, dat bij volwassenen het genieten van films soms ten zeerste kan belemmeren.
Dr. Menno ter Braak, die hierbij als „docent" optreedt, gaf de eerste twee avonden een overzicht van de beide factoren r h y t m e en b e e l d, terwijl op de derde avond de a c t e u r zal worden behandeld. Als materiaal werd o.a. gebruikt werk van Mol, Ivens, Ruttmann, Dousjenko en Gance. De belangstelling was op beide avonden zeer groot.
Leeraren en anderen, die soortgelijke paedagogische voordrachten zouden willen organiseeren, kunnen zich te allen tijde wenden tot ons bureau, dir. Ed. Pelster, de Sillestraat 11, Den Haag.

DIE STRASSE IN DEN HAAG EN ROTTERDAM

De afdeelingen Rotterdam en den Haag vertoonden in het zevende programma i. p. v. „Berlin", „Die Strasse" van Karl Grüne. De film bleek door den tand des tijds te zeer beknaagd, om nog anders dan historisch te boeien.

centraal theater

zaterdag 27 april 1929, 's nam. 2.30 uur

charlotte köhler

dostojewskie's „de zachtmoedige"

monoloog vert. s. van praag

entrée f 1.50, leden kunstkring voor allen, volksuniversiteit, filmliga, ned.-nieuw rusland 50 % reductie

menno ter braak: cinema militans

uitgeversmaatschappij de gemeenschap utrecht

FILMLIGA



het theater

11, 9-10

TWEEDE JAARGANG

9/10

OCTOBER 1929

FILMLIGA

ONDER REDACTIE VAN: DR. MENNO TER BRAAK, JORIS IVENS, L. J. JORDAAN, MR. HENRIK SCHOLTE EN CONST. VAN WESSEM

ALGEMEEN ADRES VOOR REDACTIE EN ADMINISTRATIE: J. CLAUSEN, ST. JANSSTRAAT 38-40, AMSTERDAM-C
TELEFOON 40851 - GEM. GIRO C 578 (VIA POSTGIRO 13500)

DIT TIJDSCHRIFT VOOR ZELFSTANDIGE FILMKUNST IS TEVENS HET OFFICIEELE ORGAAN DER NEDERLANDSCHE FILMLIGA

N.B. Daar de Nederlandsche Filmliga, voor het bekend maken van hare plannen voor de naaste toekomst, het oogenblik had af te wachten, waarop de vele onderhandelingen die de Theatercombinatie te voeren had, hun beslag kregen, verschijnt dit dubbel-nummer aanzienlijk later dan in de bedoeling heeft gelegen.

INHOUD: Van de Redactie: Nu het Theater er is — Het Tweede Ligajaar — Constant van Wessem: Onze achtste Voorstelling — Moholy-Nagy: Noch einmal die Elemente — M. H. K. Franken: Het Congres van den Onafhankelijken Film in La Sarraz — L. J. Jordaan: Paul Leni † — L. J. Jordaan: Sprekende Film en Sprekende Foto — Filmcritiek: Broadway Melody, Show Boat en The Singing Fool, door Dr. Menno ter Braak — Journaal: De Centrale Commissie voor Filmkeuring verbiedt Raismann's „Gevangenis" — Een Filmrubriek in de Nieuwe Rotterdamsche Courant — De Etende Film — Film en Radio — Boekaankondigingen: Bryher: Filmproblems of Soviet Russia, door M. H. K. Franken — Officieele Mededeelingen



NU HET THEATER ER IS

Nadat de Jaarvergadering op 20 Juli j.l. ons volmacht gegeven had, een contractueele verbintenis aan te gaan met eenige personen, die zich ten doel stelden, het eerste avantgardetheater in Nederland te exploiteeren, heeft het wel en wee der Filmliga in de afgeloopen maanden afgehangen van de vorderingen, die door genoemde personen ten aanzien van het tot stand komen hunner plannen werden gemaakt. Op het feit, dat deze eerst thans, einde October, hun beslag gekregen hebben, heeft de Filmliga — ten overvloede de moeilijkheden kennende, waarmee genoemde groep te kampen had — geenerlei invloed kunnen uitoefenen. Thans echter zijn wij zoover, dat wij U mededeeling kunnen doen van de stichting van het Theater „De Uitkijk", gelegen aan de Prinsengracht bij de Leidschestraat te Amsterdam (voorheen City-Bioscope).

THEATER „DE UITKIJK"

Dit Theater, onder leiding van den heer Ed. Pelster, zal zich onledig houden met het exploiteeren van moderne films in den ruimen zin van het woord op een basis, die finantieel geheel onafhankelijk is van de Nederlandsche Filmliga. Wij hebben geen vrijheid gevonden, in verband met den opzet onzer vereeniging en hare ontwikkeling in de afgeloopen twee jaren, om ons in deze onderneming qua talis te interesseeren. Wij hebben echter een contract met dit theater aangegaan, dat bepaalt, dat de Nederlandsche Filmliga op een wijze als tot dusverre geschied is, de volledige vrijheid bezit tot het opstellen van 8 bizondere Liga-programma's binnen de reeks door dit theater te geven voorstellingen. Afgevaardigden der afdeelingen en hoofdbestuur kiezen de te vertoonen films; deze films worden in besloten voorstelling, voorafgaande aan eventueel publieke vertooning, voor de Amsterdamsche Liga gereserveerd en daarna, door middel van een aan het Theater verbonden uitzendbureau over de landelijke afdeelingen gedistribueerd.
Daar er in de onderlinge finantieele verhoudingen der Nederlandsche Liga, behoudens het feit dat de prijs der programma's iets goedkooper is geworden, niets veranderd, genieten de afdeelingen buiten Amsterdam van de contractueele verhouding met genoemd Theater de volgende voordeelen:

a. betere films, waaraan wij een vorig jaar niet konden denken, kunnen door de exploitatie te Amsterdam, binnenslands gehaald worden;
b. de uitzending via het Theaterbureau waarborgt vlottere en accuratere rouleering dan onze eigen improvisatorische organisatie dat tot nog toe vermocht.
Wij zijn, in het belang der afdeelingen zelf, niet ingegaan op de voorstellen tot reductie aan onze leden bij de openbare voorstellingen te Amsterdam.

AMSTERDAM EN HET THEATER

Wat Amsterdam betreft, er blijven acht voorstellingen in besloten kring. De waarde van het Amsterdamsche lidmaatschap lijkt ons door de in open exploitatie brengen van z.g. Liga-films niet verminderd, integendeel. Haar voordeelen zijn kort genomen de volgende:
a. het lidmaatschap der Liga, dat tot genoemde acht voorstellingen recht van vrijen toegang geeft, is belangrijk (33%) goedkooper dan het bezoeken van acht openbare voorstellingen naar vrije keuze;
b. de première der naderhand in het openbaar te vertoonen films blijft steeds voor Amsterdam gereserveerd;
c. belangrijker echter is het feit, dat het streng gehandhaafd besloten karakter dezer 8 voorstellingen ons de mogelijkheid biedt, op een of meer dezer voorstellingen films te vertoonen, waarvan de openbare vertooning niet geoorloofd is, alsmede aan een of meer dezer voorstellingen bizondere kleur te verleenen door het uitnoodigen van filmregisseurs op de wijze als tot dusver is geschied, en door het invoegen van een of meer extranummers, waarvan de vertooning in het openbaar niet loonend zou zijn. Bovendien zullen deze 8 voorstellingen steeds een nagenoeg „open tribune" zijn voor wat er in Nederland aan modern filmwerk tot stand wordt gebracht. De toestand in het Nederlandsche bioscoopleven is nog steeds van dien aard, dat aan de vrijheid, welke besloten voorstellingen boven openbare vertooningen genieten, geenszins denkbeeldige waarde moet worden toegekend.
De voordeelen, in het algemeen genomen, van het feit dat Amsterdam thans over een eigen avantgarde-theater beschikt, zijn de volgende:
a. het feit, dat dit theater zich ten doel stelt, films in omloop te brengen, voor welker vertooning de Liga steeds op de bres heeft gestaan;
b. vroeger in het verband der Liga vertoonde films zullen opnieuw te zien zijn;
c. een aantal der in de besloten 8 voorstellingen vertoonde films zal men desgewenscht in de openbare vertooning kunnen herzien, al dan niet in gezelschap van personen, die men gaarne met het werk der Liga in kennis zou willen brengen.

ONS TIJDSCHRIFT: EEN NOODKREET!

Zoo gezien is de eenige factor, die in de verdrukking komt, ons tijdschrift. Het theater vraagt zijn eigen programma. Voor zoover dit programma identiek is met de Liga-voorstelling zal dat op nader te regelen voorwaarden voor de afdeelingen los beschikbaar zijn. Ons tijdschrift ziet zich echter in de onmogelijkheid geplaatst om — als tot dusverre — de taak der programma's te vervangen.
Wij meenen echter te mogen constateeren, dat de voornaamste waarde, die aan dit Tijdschrift voor zelfstandige filmkunst wordt toegekend, gelegen is in de onafhankelijke en critische besprekingen van wat voor den filmliefhebber van belang was. Het feit bovendien, dat uitteraard de in het Theaterverband te vertoonen Liga-films in dit blad vooraf gecommenteerd en geïllustreerd, en achterna op onafhankelijk-critische wijze besproken zullen worden, legt het verband met het programma vast. Tenslotte blijft het evenals tot dusverre het officieele orgaan der Nederlandsche Filmliga.
Ongeacht de waarschijnlijk moeilijker exploitatie van ons blad in het komende jaar hebben wij de abonnementsprijs niet verhoogd: zij bedraagt nog steeds één rijksdaalder (opgaven voor abonnement bij J. Clausen, St. Jansstraat 38-40, Amsterdam, Telefoon 40851). In het Theater zal dit blad ook als los nummer bij de programma's verkocht worden, terwijl de afdeelingen als tot dusverre over losse nummers ter verkoop kunnen beschikken.
Waar echter thans een deel van ons organisatorisch werk door het Theater is overgenomen, is dit Tijdschrift meer dan vroeger geworden het eenig orgaan, door middel waarvan wij voor de autonome, van Schmiere en vooroordeel gezuiverde film kunnen opkomen. De bloei der Filmliga heeft collectief verandering in onze organisatie geeischt. Dezelfde stand van zaken vraagt echter tevens om steun, steun en nog eens steun om het

WIJ GEVEN DIT BLAD UIT, MAAR OF WIJ HET KUNNEN BLIJVEN UITGEVEN, STAAT AAN U

zuiverste middel onzer propaganda in stand te houden en, met dien steun, uit te breiden.
Helpt dit Tijdschrift!

FEITEN

De onderhandelingen, die gevoerd moesten worden voor het Sesam open U kon worden uitgesproken, zijn oorzaak, dat ditmaal ons seizoen later dan ooit begint. Daartegenover kunnen wij U de mededeeling doen, dat wij zullen openen met een film, die wij reeds verleden jaar volgaarne aan U vertoond zou hebben, indien zij toen ook maar eenigszins binnen ons finantieel bereik had gelegen: Carl Th. Dreyer's „La Passion de St. Jeanne d'Arc". De openingsvoorstellingen voor Amsterdam zijn hiervoor vastgesteld op 7 en 8 November a.s. Dit programma zal gecompleteerd worden met nieuw Nederlandsch werk, zoowel van Joris Ivens als van M. H. K. Franken, en voorts met een avantguerre-tegenstelling.
Tenslotte: al heeft de Nederlandsche Filmliga zoo weinig haar lot aan het bestaan van dit Theater verbonden, dat zij gemeend heeft contractueel het leveren van Filmliga-programma's te moeten bedingen onafhankelijk van den levensweg van dit Theater, onze moreele steun daartegenover verdient dit stellig en met kracht. Het feit, dat de Nederlandsche Filmliga haar doel thans voor een goed deel bereikt ziet, het feit, dat wij hiermede nog meer dan vroeger in het brandpunt van buitenlandsche belangstelling staan, brengt met zich mee, dat wij dit Theater, dat een „filmschouwburg" wil zijn, naar vermogen moeten steunen, met waardeering en met onafhankelijke critiek. Dat de Nederlandsche Filmliga als zoodanig niet de verantwoordelijkheid voor de overige programma's, die daar vertoond worden, op zich kan nemen, neemt anderzijds niet weg, dat de leden afzonderlijk zich op vele wijzen kunnen uitspreken. Wenschen en opmerkingen worden gaarne gehoord, hetzij aan ons, hetzij aan het Theater rechtstreeks.
Het oprichten van dit Theater is, zelfs nadat de Filmliga den weg daartoe gebaand had, een groot waagstuk. Het slagen daarvan is Uw eigen interesse. En voor alles: vergeet niet, dat het slagen van een Theater vrijwel onmiddellijk ih gunstigen zin terugslaat op de productie der avantgarde en op het enthousiasme in landen, waar het voorbeeld van Nederland met spanning en blijdschap wordt gevolgd.

ADDENDA

Het Hoofdbestuur der Nederlandsche Filmliga meent vrijheid te hebben, na een daartoe vanwege het Theater gedaan verzoek, films die in den lijn der Liga liggen (oude Liga-films, betere bioskoopfilms etc.) een schriftelijke aanbeveling der Nederlandsche Liga te verleenen.
Over den (in vele opzichten verheugenden) stand onzer Nederlandsche productie verschijnt in het volgend nummer een interview.
Een nieuw prospectus voor het komende jaar is verschenen en gratis te bekomen bij J. Clausen, St. Jansstraat 38-40 Amsterdam.
Men gelieve goede nota te nemen van de adres- en plaatsverandering van het algemeen informatieadres der Nederlandsche Filmliga, thans luidende: Dr. Menno ter Braak, Nieuwe Binnenweg 131, Rotterdam, Telefoon 33385.

HET TWEEDE LIGAJAAR

Opnieuw heeft de Nederlandsche Filmliga een seizoen van werk met allen aankleve van dien — succes, teleurstelling, hoop voor de toekomst — achter zich; opnieuw gebieden mos en historische zin, een oogenblik te pauzeeren en de resultaten te overzien. Behalve de films, die werden vertoond en de sprekers, die voor ons optraden, hebben wij eerst te memoreeren de faits et gestes, die de Liga als vereeniging, als schakel in het groote filmmilieu, ten deel vielen. Alvorens derhalve tot de artistieke resultaten over te gaan, hebben wij eerst te handelen over de nuchtere, maar vaak voor het bestaan der Liga niet minder gewichtige feiten des dagelijkschen levens, die dit jaar niet minder afwisselend en talrijk waren dan het vorige.

DE LIGA EN HAAR AFDEELINGEN

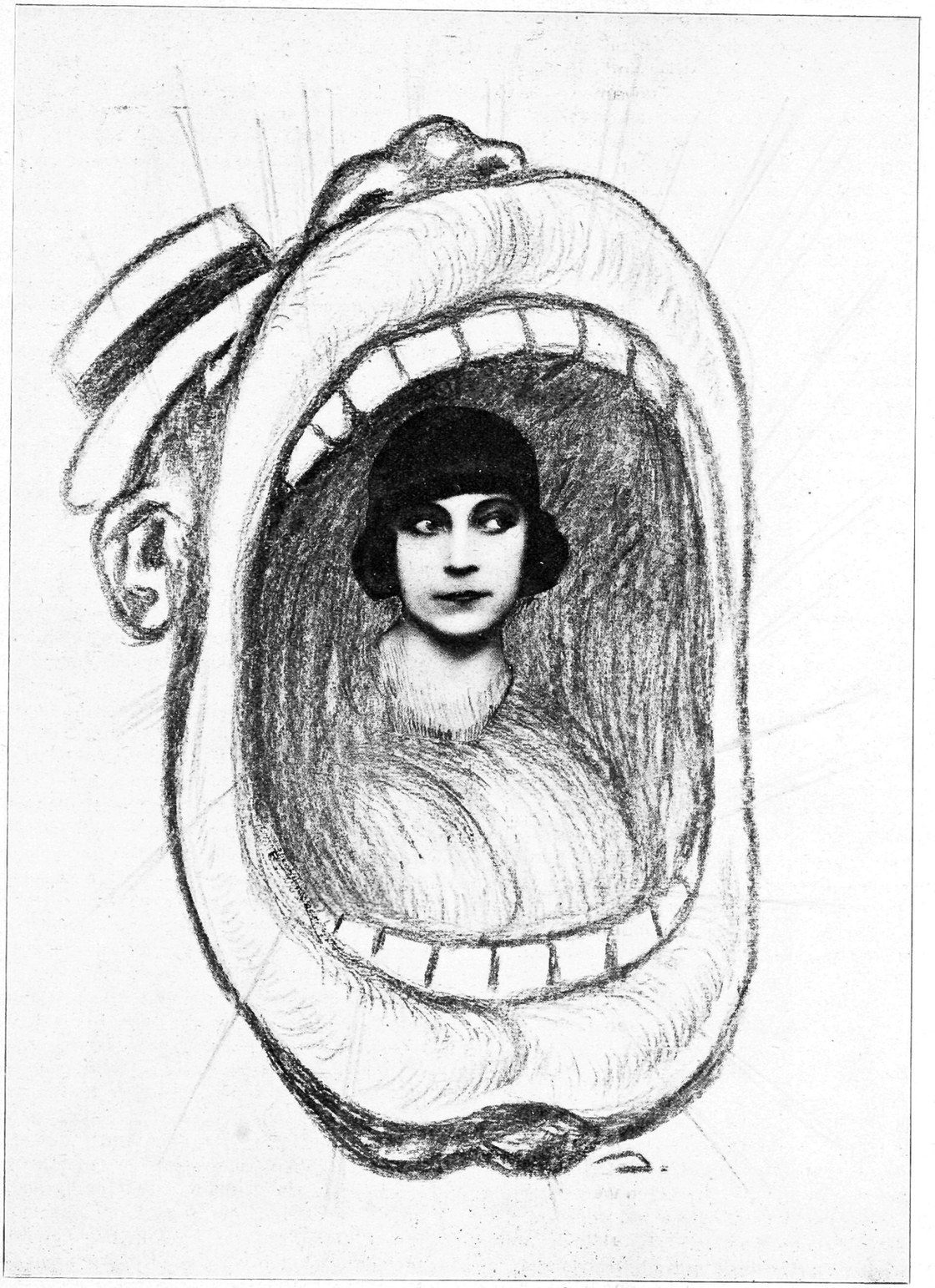
Onmiddellijk in het begin van het seizoen werd het H.B. voor het feit gesteld, dat twee noodlijdende afdeelingen, Groningen en Haarlem, op het appèl ontbraken; het was zaak, deze verliezen, die, hoewel niet onverwacht, vooral financieel ernstig waren, te compenseeren. Daarom werd de geboorte der afdeelingen Gooi, Arnhem en Leiden, later in het jaar ook van Eindhoven, met vreugde begroet, al sproot deze vreugde niet in de eerste plaats voort uit financieele overwegingen. Door de oprichting dezer afdeelingen bleek immers ten duidelijkste, dat de belangstelling alom groeiende was en dat het eerste seizoen dus vruchtbaar had gewerkt. De Liga telde dus in het vereenigingsjaar 1929/30 de afdeelingen Amsterdam, Rotterdam, den Haag, Utrecht, Leiden, Arnhem, Hilversum-Gooi, Eindhoven en de buitengewone afdeeling Delft („Vrije Studie"), wier

interesse onverflauwd bleek, zoodat zij opnieuw tot programma-afname besloot.
De verhouding van het H.B. tot de afdeelingsbesturen was in het algemeen vriendschappelijk. De zeldzame conflicten, die voorkwamen, konden zonder eenige officieele tusschenkomst worden bijgelegd. Zelfs de verschillen van iewat ernstiger aard, die zich voordeden tusschen het H.B. en de afdeeling Arnhem, naar aanleiding van een propagandavoorstelling te Nijmegen, en tusschen H.B. en de afdeeling Eindhoven, naar aanleiding van de vertooning aldaar van „La Coquille et le Clergyman", mochten in vrede en vriendschap sterven, zonder door een der partijen betreurd te worden. Zij gaven immers gelegenheid, wederzijdsche standpunten nader te preciseeren en algeheele overeenstemming te bereiken.
Het verschil in wenschen wat betreft de keuze der films liet zich dit jaar minder gevoelen dan het vorige. Een enkele maal, als bij het geval „La Coquille", bleek het afdeelingsbestuur een andere richtsnoer te willen kiezen; maar het was steeds een quaestie van details. Bovendien stonden voor de nieuwe afdeelingen films van het eerste seizoen ter beschikking, een omstandigheid, die herhaaldelijk de taak der Technische Leiding aanmerkelijk verlichtte. Aan het einde van het seizoen was er dan ook geen sprake van, dat een der afdeelingen zich in haar verwachtingen en bloc bedrogen voelde; het begrip voor de autonome film had zich blijkbaar inmiddels voldoende verspreid. Verschillende afdeelingen gaven nog door afzonderlijke extra-voorstellingen blijk van hun activiteit, zoo Amsterdam door de uitnoodiging van Wsewolod Poedowkin.
De wijze van exploitatie behoeft dan ook in dit opzicht weinig veranderd te worden. Voor de afdeelingen, behalve Amsterdam, kan de bestaande regeling behoudens kleine verbeteringen in de methode der verzending, vrijwel zonder wijzigingen worden voortgezet.
Mr. Polenaar was ook dit jaar zoo vriendelijk, ons voortdurend zijn onmisbaren bijstand te verleenen. Aan zijn adviezen danken wij de overwinning van menige moeilijkheid!
Voorts bleek uit de constantheid in de samenstelling der besturen, dat ook in den boezem der afdeelingen de harmonie in het algemeen groot was. Het Hoofdbestuur bleef na de jaarvergadering in September ongewijzigd; de plaats van 2e Secretaris-Penningmeester bleef onvervuld en werd officieus waargenomen door den Heer L. J. Jordaan, die in het komend seizoen ook statutair van dit lichaam deel zal uitmaken. De Technische Leiding bleef in handen van de medeoprichters der Liga, de Heeren Joris Ivens en Ed. Pelster. Op de meest fantastische wijzen wist zij ons ook dit-

maal weer van het magische artikel in blik, dat filmkunst heet, te voorzien.

DE SAMENSTELLING DER PROGRAMMA'S

Voor de samenstelling der programma's was ook herhaaldelijk weer de uiterst nauwe persoonlijke collaboratie der besturen en van de Technische Leiding noodzakelijk. Nog steeds immers hadden wij te kampen met de economische moeilijkheden, die onze positie als noodexploitanten meebracht. Het huren van films voor een aantal avonden en middagen is in het algemeen kostbaar gebleken, omdat meermalen niet de vertooningsdata, maar wel de tijd, waarin een filmcopie afwezig is, de maatstaf der prijzen vormt. Toch bleven onregelmatigheden in de verzending tot de anecdotische uitzonderingen behooren; de programma's konden met niet al te groote hiaten verschijnen en rondreizen. Eenige gevallen van dupeering door verzending kwamen helaas voor; maar het H.B. verwacht, dat de toekomstige wijzen van exploitatie daarin grondig verandering zal brengen, zoodat zelfs deze laatste onaangename resten van een noodzakelijk dilettantisme tot het verleden zullen behooren.
De Liga introduceerde achtereenvolgens: Germaine Dulac: „La Coquille et le Clergyman", „La Folie des Vaillants" (fragment), Jacques Feyder: „Visages d'Enfants", Alexander Room: „Bed en Sofa", René Clair: „Tour Eiffel", „Chapeau de Paille d'Italie", Charlie Chaplin: „The Kid", M. H. K. Franken en Joris Ivens: „Branding", J. Raismann: „Gevangenis", Man Ray: „Etoile de Mer", Walter Ruttmann: „Berlin, die Symphonie einer Grossstadt", Abel Gance: Fragmenten uit „Napoleon", Eugen Deslav: „La Marche des Machines", Jean Dréville „Indiscrétions Cinégraphiques", Willem Bon: „Stad". Daarnaast kwamen eenig bijwerk en eenige om artistieke reden gemotiveerde en gewenschte reprises uit het vorig seizoen. Een lijst, die verschillende films bevat, wier komst naar Nederland anders onmogelijk ware geweest, en andere, die vergeten voorbij waren gegaan of om andere redenen voor het Ligapubliek in aanmerking kwamen. Wij hebben dit jaar geen enquête ingesteld naar de meeningen onzer leden, omdat wij een dergelijke rondvraag minder op zijn plaats achtten dan na een eerste proefneming. Bij de première te Amsterdam was de temperatuur trouwens steeds merkbaar door den graad van applaus. Het succes der onderscheiden films was in de verschillende afdeelingen uiteenloopend; zoo b.v. werd „Visages d'Enfants" hier uitgelachen (het slot althans), daar geestdriftig toegejuicht. Ook hierdoor is ons telkens weer gebleken, dat de eischen, die men stelt aan een zuivere film,



L. J. JORDAAN: SPREKENDE FILM EN SPREKENDE FOTO

geenszins mogen beschouwd worden naar dogmatische uniformiteit.
Over het geheel meent het H.B. niet ontevreden te kunnen zijn. Minder romantisch, maar niet minder belangrijk was dit tweede seizoen in vergelijking met het eerste; het heeft onze verwachtingen, die door het eerste jaar gewekt waren, geleidelijk weten te toetsen aan de realiteit, en wij meenen, dat deze realiteit geenszins tegen de mogelijkheid eener zelfstandige filmkunst pleit. De Technische Leiding had hier het leeuwenaandeel te verwerken, terwijl onze correspondent Franken als leider van het Bureau International du Film het zijne bijdroeg tot een vlotte afwikkeling van zaken. Als gewoonlijk verleende het personeel der firma Capi zijn niet genoeg te waardeeren steun bij de verzending der films, reden, waarom de lacunes in de avontuurlijke rondreis tot een minimum konden beperkt blijven.
Zooveel zulks doenlijk was, werd ook dit jaar voor de keuze van elk programma overleg gepleegd met de afdeelingsbesturen.

HET BUITENLAND

De betrekkingen met het buitenland zijn steeds talrijker en gecompliceerder geworden. Niet alleen met de buitenlandsche avantgarde-theaters, maar ook met de buitenlandsche cineasten stond het H.B. in voortdurend contact, zoowel van ideëelen als van practischen aard. Wij noemden reeds het Bureau International du Film, dat een schakel vormde tusschen binnen- en buitenland. Deze relatie zal, naar wij verwachten, in het komend seizoen worden omgezet in een meer uitgebreide associatie van vereenigingen en andere corporaties, die zich voor de autonome film interesseeren. Een internationale Liga werd in beginsel op het filmcongres te La Sarraz in het leven geroepen; de Nederlandsche Filmliga werd hier vertegenwoordigd door den Heer Franken, die er onze belangen uiteenzette en, waar het noodig was, verdedigde. Joris Ivens vertegenwoordigde ons op de tentoonstelling „Film und Foto" te Stuttgart. Van de met zooveel geestdrift opgezette Volksverband-beweging in Berlijn, en van de „Gesellschaft Neuer Film" heeft het H.B. niets meer kunnen ontdekken. Het schijnt, dat hun streven door de productie ten zeerste bemoeilijkt is. Met de „Studio des Ursulines" en de „Studio 28" daarentegen bestond geregeld contact.
Tenslotte beschouwen wij als niet de minst belangrijke verbinding met andere landen de uitnoodigingen door ons aan buitenlandsche cineasten verzonden. Wij zagen als gasten en sprekers in ons midden Mme. Germaine Dulac, Wsewolod Poedowkin en René Clair, die hun werk met een conférence inleidden, de tweede in een zeer succesvolle voorstelling voor de afdeeling Amsterdam; deze conferenties werden in ons tijdschrift in de oorspronkelijke taal gepubliceerd, teneinde in het buitenland echo's te kunnen wekken. Aan deze drie bezoeken behoudt het H.B. de aangenaamste herinneringen.

HET BINNENLAND

De verhouding tot het officieele lichaam van den filmhandel in Nederland, den Nederlandschen Bioscoopbond, onderging sedert het vorig jaarverslag geen enkele wijziging. Van belangstelling hebben wij in dien hoek nimmer iets mogen ontdekken; men blijft blijkbaar de Liga als een soort onzakelijke concurrent beschouwen en niet als een vereeniging, die het pad in vele gevallen zou kunnen effenen. Over deze opvatting te discussieeren heeft, het bleek herhaaldelijk, geen zin.
De ontwikkeling van de eigen Nederlandsche filmkunst heeft zich in verblijdend tempo voortgezet; de lezer zal daaromtrent meer in een volgend Filmliga-nummer vinden. De films van Franken en Ivens worden ook in den vreemde gewaardeerd; een nieuwe figuur was Willem Bon, die met een talentvol debuut het seizoen besloot. Wel lijdt de nieuwe kunst nog altijd door haar beperkte financieele middelen; maar men mag hopen, dat de publieke opinie ook in dit opzicht geleidelijk soepeler zal worden en . . . scheutiger!
De dood van den veelbelovenden Aafjes werd ook in onzen kring diep betreurd.
De samenwerking met Volksuniversiteiten en aanverwante vereenigingen breidde zich zeer uit; wij organiseerden verschillende lezingen met sprekers in allerlei plaatsen des lands. Voor de toekomst is van dit soort contact veel te verwachten.
Conflicten met de politie kwamen niet voor, al hadden onze russische films van die zijde begrijpelijke belangstelling; alle verschil van meening kon in aangename samenwerking worden opgelost.
De Centrale Commissie voor Filmkeuring te 's Gravenhage bleek op ons oordeel geen prijs te stellen, zelfs onze intentie niet te waardeeren, door de film „Gevangenis", één der successen van het seizoen der Liga, voor openbare vertooning te verbieden. Onze verhouding tot dit laatste lichaam hebben wij meermalen omschreven; zij is er een van afwachten, maar zonder veel hoop op de resultaten, die deze dilettantische wijze van keuren voor de filmkunst kan afwerpen. Incidenteel lieten wij ons protest hooren.
Meer dan het vorige jaar was in de theaters het bestaan der filmkunst officieel merkbaar, al erkent men daar de maatstaven der filmkunst slechts op Zon- en Feestdagen; zoo gaf het Theater

Tuschinski verschillende matinee's, waarvan enkele werkelijk belangrijk filmwerk naar voren brachten. De regeering toonde negatieve belangstelling in het streven der Liga door de komst van den Heer Poedowkin aanzienlijk te bemoeilijken. Onze vertoogen hadden tenslotte ten gevolge, dat onze gast binnen mocht komen, mits onder een voor hem bijna vernederend geleide. Protesten in en buiten het Parlement mochten niet baten; men schijnt staatsgevaarlijkheid en russische filmkunst nog steeds te identificeeren.

DE PERS

De kunstrubrieken der groote en kleine bladen bleven onze voorstellingen belangstellend gadeslaan, een enkele uitzondering daargelaten. Ook de filmcritiek heeft in het afgeloopen jaar aanzienlijke winsten te boeken, die wel culmineeren in het feit, dat thans eindelijk één onzer grootste dagbladen een uitvoerige, onafhankelijke en deskundig geredigeerde filmrubriek heeft gekregen. Aanvallen in de pers bleven natuurlijk evenmin uit; vooral de vertooning van russische films blijft voor vele organen een moeilijk te verteren zaak; wij meenden echter ons standpunt in dezen niet te moeten wijzigen en waar het noodig was, onze artistieke vrijheid ook met de pen te moeten verdedigen.
Vooral in de provincieplaatsen nam de plaats, ingeruimd aan de filmcritiek belangrijk toe. Aan de Meyerijsche Courant en haar voortreffelijke journalistieke begrippen danken wij echter het ontstaan van een minder gewenscht incident; zoodat de eindconclusie behoort te zijn, dat er hier nog wel een en ander te verbeteren valt!

HET ORGAAN „FILMLIGA"

De toename van abonné's, die dit jaar zeer groot was, neemt echter onze bezorgdheid voor de toekomst niet weg. Het tijdschrift „Filmliga" typografisch zeker aanzienlijk vooruitgegaan in vergelijking met verleden jaar, had ook thans de volle liefde der redactie, die uit de enquête van het vorig seizoen meende te moeten opmaken, dat zij vrijwel zonder verandering van schrijfpolitiek kon voortgaan op den ingeslagen weg. Zoo hebben wij weer onvertaalde artikelen opgenomen, daar ons meermalen bleek, dat zij in het buitenland werden gelezen en op prijs gesteld. Ook onze polemieken hebben wij, waar het noodig was, niet verslapt. Op de bioscoopfilms werd geregeld critiek geoefend, terwijl de rubriek „Journaal" ons telkens gelegenheid gaf, feiten uit binnen- en buitenland te registreeren.
Samenwerking van redactie en uitgever, den heer Clausen, was wederom van den aangenaamsten en vriendschappelijksten aard. De eigenaardige intieme verhouding tusschen schrijvende en zettende menschen, waarvan de St. Jansstraat het merkwaardig tafereel oplevert, is zonder twijfel ons tijdschrift in niet geringen mate ten goede gekomen. Clausen werd aldus ongemerkt en onofficieel het levende Liga-centrum, waar dikwijls de film, die juist gearriveerd was, nog heet van de naald met commentaar moest worden voorzien! Populariteit in den magazine-zin hebben wij ook dit jaar niet nagestreefd.
En het schijnt ons, dat dit het blad niet heeft geschaad.

PERSPECTIEF

En opnieuw een toekomst! Een toekomst met zeer veel veranderingen en zeer veel verruiming, naar wij willen hopen. Elders in dit nummer zien wij haar onder de oogen. Maar dit jaarverslag mag niet eindigen zonder één conclusie:
Er kan veel gebeuren. Maar het verleden van twee jaren leert ons, dat de leden iets voor de vereeniging, die hun niet vreemd meer is, over hebben: wij hebben dat meermalen kunnen waarnemen. En daarom kan er met de Nederlandsche Filmliga in laatste instantie niets anders dan goeds gebeuren. Zij is gebouwd op onderlinge, belangelooze samenwerking; en dit fundament heeft haar krachtig gemaakt, krachtiger misschien zelfs, dan haar uiterlijke schijn verraadt. Op dezen goeden Ligageest blijven wij vertrouwen, en in dit vertrouwen, afgeleid uit de gebeurtenissen van het verleden, hebben wij den moed gevonden, een toekomst vol onzekerheden, maar ook vol horizon, opnieuw te aanvaarden!

CONSTANT VAN WESSEM:

ONZE ACHTSTE VOORSTELLING

Ons laatste programma opende met een Fransche „absolute" film, „Ombre et lumière", een licht en donker van bewegende cubussen, bollen, bolsegmenten, etc., met een vage herinnering aan Ruttmann, maar ook niet meer dan vaag. Deze kleine film was speelscher, maar door zijn grilligheid ook veel minder overtuigend dan bij Ruttmann's eenheid van opzet, die doorgevoerd blijft, het geval is.
Daarna liet de in Parijs woonachtige Oekrainer Eugen Deslav in zijn „Marche des machines" momenten zien uit de „poëzie" der machines, o.a. bewegingen van onderdeelen, door de opname uit de groote beweging losgemaakt en tot zelfstandig leven komend door hun herinnering aan aanverwante bewegingen bij levende wezens, b.v. insecten: tangvormige grijpers, die als de kaken

of vangarmen van monsterlijk vergroote insecten bewegen, enz. Maar het dunkt ons toch mogelijk, dat het leven der machines ons nog suggestiever voor oogen te brengen is, dan deze cineast deed. Een hoogst belangwekkende kennismaking werd die met den film van een Hollander, Willem Bon, een van de weinigen ten onzent, die bereid blijken met hun filmcamera „op avontuur" te gaan in dienst van de filmkunst. De hier en daar merkbare onvolmaaktheid in techniek, opname en compositie belet ons niet alle waardeering te hebben voor wat Willem Bon in zijn film „De Stad" reeds bereikte, een eerste poging van een jongen filmenthousiast, die uit de kring van de Filmliga is voortgekomen en verbinding heeft gezocht met dien anderen werker uit ons midden, Joris Ivens, nochthans zonder dat deze als cineast in een andere verhouding tot hem is komen te staan dan die van technisch voorlichter.
Eerder zou men Bon's leermeester bij de Russen zoeken, deze meesters van het „spreken" met de dramatische „close up" der details. Ook weet Bon soms het woord op gelukkige wijze aan de handeling te laten deelnemen zonder verklarende tekst te worden: het woord „werk!", dat op een merkwaardige wijze stuwend door zijn film heen opdoemt, krijgt de suggestie van een uitroep als „Storm over Azië!", die bij Poedowkin op het eind dwars door zijn filmbeeld staat.

Het besluit van de laatste voorstelling werd een tocht door de montage en de opname uit de groote filmindustrie. „Indiscrétions cinégraphiques" van Jean Dréville onthult naast de wereld achter de schermen bij een grooten dramatischen film ook zekere lachwekkende machinaties, met een schijnbaar ongezochte boosaardigheid, waarom deze film terecht een „onbescheidenheid" genoemd mocht worden: zoo dresseert men de liefdescène, zoo dresseert men de bankiers. Als men den zwaarwichtigen film kent, waar dit filmpje met zulk een rapheid omheen glijdt, moet men toegeven dat dit „autour" onderhoudender was...

MOHOLY-NAGY:

NOCH EINMAL DIE ELEMENTE

(zu der internationalen film und foto ausstellung stuttgart)

I

vor nicht allzulanger zeit bedeutete die malerei noch die höchste stufe der optischen gestaltung. der begriff „malerei" ist aber nicht mehr umfassend genug für den heutigen menschen, der in einer ganz neuen optischen verbundenheit mit der gegenwart lebt. nicht deswegen weil der maler, als typ von tiefem begabungsfundus, schöpferischer arbeitskraft und konzentration etwa ein unwichtiges glied in der produktivarbeit der menschheit wäre. im gegenteil: seine person, richtiger: seine schöpferische intensität könnte wieder zur dauernden quelle der belehrung und erhebung, der bereicherung und erschütterung werden; wenn er nur wagen würde, den sprung zu machen: seine ausdruckswünsche mit den technischen und wirtschaftlichen errungenschaften, mit den heute möglichen apparaturen durchzuführen.

jede malerei war bis jetzt vorwiegend auseinandersetzung mit der farbe, mit der fähigkeit eines materials, das licht zu reflektieren oder zu verschlucken, mit aller deutlichkeit seiner stofflichen existenz. da wir aber heute imstande sind, anstelle der grobstofflichen farbe das direkte licht zu benutzen, haben wir — anstelle des sekundären, transformierten mittels — das primäre in der hand, das die sublimierteste, eindeutigste erscheinungsform seiner selbst ist.

die filmische arbeit ist ein teilgebiet der optischen gestaltung, eine von den direkteren formen der umsetzung des lichts.

II

natürlich ist der film nicht allein ein problem der lichtgestaltung, sondern gleichzeitig ein problem der bewegungsgestaltung.

und auch mit dieser erweiterung ist die problematik des films nicht erschöpft. es gehören eine reihe von elementen, die zusammen erst den begriff des filmischen ergeben.
man kann diese elemente analytisch festlegen, zu ihrer benutzung direktiven aufstellen; aber im grunde ordnet sich alles der licht- und bewegungsform unter.

III

zu den wegbereitern einer neuen lichtkultur, die mit berechenbaren und regulierbaren differenzierungen arbeitet, gehören vor allem: die übersensibilisierung der lichtempfindlichen schicht — neue aufnahmeoptik — die hochwertigen künstlichen lichtquellen — reflektoren, projektoren, fysikalische geräte, polarisation und interferenz des lichtes.

wir sind fähig, mit hilfe dieser momente und apparate lichtformen zu schaffen. die bewusste erfassung dieser formen, ihre bisher unbekannten spannungen sind im film noch lange nicht ausgewertet, obwohl sie die sicherste basis für filmische qualität sein könnten.

mit licht allein können starre objekte beseelt werden:
dokument und psyche, objekt und mimik werden durchleuchtet von der optischen sensation bewusster lichtgestaltung.

IV

das dem licht gleichwertige wunder der bewegung existierte bis zum auftauchen des films als gestaltungsfaktor nur im tanz. für ihre verwendung, ihre beherrschung fehlt noch jede tradition.
sie muss aus dem unartikulierten urtatbestand, aus der nackten existenz heraus gestaltet werden.
das ist auch die erklärung dafür, dass der film als bewegungskunst heute noch auf einer verhältnismässig primitiven stufe steht.

unsere augen sind in der erfassung verschiedener gleichzeitiger bewegungsfasen oder bewegungsabläufe noch ungeübt. in den meisten fällen werden sie die vielfasigkeit eines bewegungsspiels nicht als organismus, sondern als chaos empfinden.
so werden die meisten vorstösse in dieser richtung — unbeachtet ihres ästhetischen wertes — in erster linie von pädagogischer wirkung sein.

V

über die gestaltung dieser zwei grossen problemkreise hinaus ist die praxis des films auch mit anderen faktoren verbunden, abhängig von der arbeit des
wissenschaftlers (fysikers, chemikers)
technikers (architekten, operateurs, vorführers)
regisseurs (autors)
auf den gebieten der aufnahmeoptik, lichtempfindlichkeit, farbenfilm, plastischer film, tonfilm, vorführungsmöglichkeiten, projektionsflächen, wölbungen, zerrung der flächen, doppelflächen, netze, löcher, vorführungstechnik, doppelprojektion, vielapparatur, lichtspiele, überblendungen, der akustik, der montage — die alle sich zur synthese: film (filmwirkung) zusammenfügen müssen.

berlin

M. H. K. FRANKEN:

HET CONGRES VAN DEN ONAFHANKELIJKEN FILM IN LA SARRAZ

La Sarraz, een dorpje in de Zwitsersche Jura. Koeien met bellen, een stationnetje met een bel, een kerkje met een bel, bellen in de etalages van de kleine winkeltjes. In de midden van het dorp het kasteel. Zware muren, een kleine poort, twee torens. De wallen eromheen zijn gesloopt en de gracht dichtgegooid. Overal bloemen, felroode salvia's, Oost-Indische kers, overal boomen met veel schaduw. In het kasteel een groote ridderzaal, wapenrustingen, pieken, helmen, pluimen, en verder kleine kamers met oude stoelen en tafels en veel portretten van de „heeren van la Sarraz". En midden in de oude ridderzaal een projectie-apparaat, en onder het portret van den eersten heer van la Sarraz een wit doek, en op de oude eikenhouten kasten filmdoozen. Af en toe de agent van het dorp in ernstig gesprek met Madame de Mandrot, de gastvrouw. Eisenstein komt en er zijn moeilijkheden met visa. Een auto stuift weg naar Lausanne om het dringend conflict te beredderen. En buiten op het pleintje loopt vreedzaam een oud fonteintje, waarin vier goudvischjes zwemmen.
Dit was de atmosfeer, waarin het eerste internationale congres van den onafhankelijken film gehouden werd.
Het initiatief hiertoe was genomen door de chatelaine van het kasteel de la Sarraz, Madame de Mandrot. Zij had van 2 tot 9 September haar kasteel gastvrij opengesteld voor allen, die de film als onafhankelijke kunstuiting steunden en uit alle landen der wereld kwamen de vertegenwoordigers der Liga's en Cine-Clubs om in deze rustige omgeving de toestand onder de oogen te zien en te komen tot een internationale samenwerking.
Daar waren als vertegenwoordigers van Frankrijk o.a.: Alberto Cavalcanti, de film-criticus Léon Moussinac, de vertegenwoordigers der Cine-Clubs Auriol. Uit Duitschland waren gekomen: Walter Ruttmann, Hanns Richter en Béla Balasz, den schrijver van het eerste belangrijke werk over de film: Der Sichtbare Mensch. Engeland was vertegenwoordigd door Ivor Montagu en Isaacs, als representanten van de Film Society of London. Voor Amerika was Montgomery Evans, filmcriticus en oprichter van het Fifth Avenue Playhouse. Prampolini en Sartoris vertegenwoordigden de drie filmclubs in Rome, Napels en Milaan. Uit Oostenrijk was gekomen Fritz Rosenfeld, uit Japan Moitiri Tsutya en Hiroshi Higo. De Zwitsersche Avantgarde-beweging werd vertegenwoordigd door Guye, Masset en Köhler van de Cine-Club de Genève en Georg Schmidt van de Duitschsprekende cantons, terwijl ook Rusland — de officieel uitgenoodigde leden van de Woks hadden van de Zwitsersche regeering geen visa kunnen krijgen — een toehoorder had in den persoon van den filmregisseur Eisenstein, vergezeld van zijn assistent Alexandroff en zijn operateur Tissé. Ons land — in casu de Filmliga — had als afgevaardigde naar la Sarraz afgezonden M. H. K. Franken uit Parijs.



LA SARRAZ: IN DE TWEEDE RIJ O.M. RUTTMANN EN EISENSTEIN

Twee punten stonden op het programma:

1. Het stichten van een internationale organisatie van Filmliga's en Ciné-Clubs.
2. De vorming van een kleine productie-vennootschap voor onafhankelijke films.

De eerste dag was gewijd aan het voorlezen van verschillende rapporten, waarin de situatie van den onafhankelijken film in elk land afzonderlijk werd uiteengezet.

Het waren geen erg opgewekte mededeelingen, welke dien eersten morgen ter tafel werden gebracht.

Frankrijk begon met te zeggen, hoe moeilijk het voor den onafhankelijken kunstenaar was zich te handhaven te midden van alle commercieele problemen. Voordat nog een film wordt gemaakt is de regisseur reeds aan handen en voeten gebonden.

Frankrijk, dat jarenlang jonge cinéasten heeft voortgebracht, heeft den moed verloren. De moeilijkheden tot produceeren zijn te groot en het afzetgebied te klein, om te kunnen blijven volharden in optimisme. Alleen dan, wanneer een internationale Liga jonge regisseurs zou kunnen ondersteunen, hetzij moreel, hetzij finantieel, dan zou men in Frankrijk met nieuwen moed kunnen beginnen.

Duitschland, ingeleid door Béla Balasz, kwam wel zeer somber voor den dag. Geen geld, geen samenwerking, geen vereeniging, alleen goeden wil. Een vereeniging met 500 leden was bij gebrek aan geld geliquideerd. De groote filmindustrie boycotte elke onderneming van jonge menschen, zoowel wat productie als de vertooning van onafhankelijke films betrof.

Daarom verlangden de Duitsche afgevaardigden een mandaat van de vergadering, om in Duitschland een nieuwe poging te kunnen ondernemen.

Nog somberder gestemd was Rosenfeld over Oostenrijk. Behalve de moeilijkheden in Duitschland waren in zijn land nog het bezwaar van de zware lasten, die als invoerrecht van elke buitenlandsche film gegeven werd. Het contingentement, zei Rosenfeld, is een barrière, die het slechte (de Oostenrijksche productie) verdedigt en al het goede buiten sluit. Hij vertelde verder, hoe ook in Oostenrijk jonge cineasten pogingen hadden gedaan een film te maken, en hoe de „grootindustrie" hun alles had weggekocht, operateurs, spelers en studio, alleen en uitsluitend om hem het verder werken onmogelijk te maken.

Hoe gunstig stak het rapport over ons land hierbij af. Geen contingentement, geen onbillijke censuur, geen filmindustrie, geen filmpers, die afhankelijk was van het filmbedrijf, maar een vereeniging, die wat organisatie en ledenaantal betrof, verre uitging boven alle andere landen. Het werk van de Nederlandsche Filmliga werd dan ook niet alleen zeer gewaardeerd, maar zelfs als voorbeeld gesteld, hoe een internationale organisatie van film-„amateurs" tot stand zou kunnen komen.

Montgomery Evans gaf een overzicht van de situatie in Amerika. Hier begon de onafhankelijke beweging langzaam veld te winnen. In New-York waren 4 theaters aan de avantgardefilm gewijd. Verder hadden o.a. Philadelphia, Washington en Baltimore een avantgardetheater en hij hoopte, dat bij zijn terugkeer het mogelijk zou zijn de beweging nog grooteren omvang te geven.

De toestand in Zwitserland was min of meer analoog met ons land. De Cine-Club de Genève met 400 leden was de kern; kleinere afdeelingen waren in voorbereiding.

De oudste vereeniging van de onafhankelijke film, was, volgens den Engelschen afgevaardigde, de Film-Society of Londen. Deze Club, die het midden houdt tusschen een Liga en een Avantgarde-Bioscoop telde ongeveer 1500 leden, aan wie 8 programma's per jaar werden vertoond. Behalve de Film-Society zijn er in Londen één en in de provincie drie theaters, die Avantgarde-filmprogramma's geven.

Tenslotte gaven de Japansche en Italiaansche afgevaardigden enkele inlichtingen over de beweging in hun land. Zoo deelde de Japansche afgevaardigde elke merkwaardige staaltjes mee over de Japansche censuur, waaruit bleek, dat de filmversnijders heel wat te knippen hadden,

om alle majesteitsschennis, immoraliteit en politiek uit de bioscopen te weren.
Gedurende het congres arriveerde nog de Spaansche afgevaardigde Caballero, die de Cine-Club de Madrid vertegenwoordigde.
Rusland — wiens afgevaardigden door de Zwitsersche regeering niet waren toegelaten — had geen rapport ingezonden.
Den tweeden dag van het congres arriveerde echter Eisenstein met Alexandroff en zijn operateur Tissé en na eenige besprekingen te Lausanne werd hen toegestaan, gedurende het congres in Zwitserland te blijven. De besprekingen in de eerste commissie, die bijna uitsluitend samengesteld was uit de regisseurs, bracht al dadelijk één probleem naar voren, waarover men het niet eens kon worden, n.l. de beteekenis van het woord „onafhankelijk".
Béla Balasz verzette zich tegen de abstracte richting. Wanneer het woord „onafhankelijk" dezelfde beteekenis zou krijgen als „abstract", dan zou het congres zijn arbeid wel kunnen staken. Richter, die den absoluten film verdedigde, ontkende, dat „abstracte" films alleen maar laboratoriumarbeid waren. Hij wilde echter een scherp onderscheid trekken tusschen den gespeelden film, die volgens hem al overwonnen waren en de absolute films, waaronder men niet alleen l'art pour l'art moest verstaan.
Cavalcanti wilde het verschil overbruggen, door te zeggen, dat een film over de loop van een rivier even mooi zou kunnen zijn als over de liefde van madame X. De moeilijkheid was echter, dat het maken van een film finantieele offers eischte. „Het is meer dan papier en inkt koopen, zooals een dichter doet. Hij kan zijn slechte gedichten verscheuren, wij mogen dit niet. Wij moeten rekening houden met het commercieele gedeelte". Toen mengde Eisenstein zich in het debat.
„Het gaat erom, de jongeren te helpen. Commercieel gesproken, was mijn eerste film een mislukking. Toch hebben ze mij een kans gegeven in Rusland door te gaan niettegenstaande de finantieele strop. En Potemkine slaagde. Zij, die een film hebben gemaakt, die mislukte, moeten de kans hebben een tweede film te maken, die minder mislukt".
Met dit al was een definitie nog niet gevonden Wel was de plaats der onafhankelijke film door de commercieele film bepaald, wel was men er van overtuigd, dat een volkomen onafhankelijke filmproductie niet mogelijk was, maar de definitie kwam niet verder dan de formule van den president du séance: „Le cinéma indépendant doit être comme les accidents de chemins de fer — c'est à dire, qu'ils ne s'expliquent pas, mais qu'ils se sentent.



LA SARRAZ: EISENSTEIN IMPROVISEERT DON QUICHOT

Hoewel ditzelfde punt ook in de tweede commissie ter sprake kwam, gaf het hier minder moeilijkheden. De appreciatie, of een film meer of minder onafhankelijk werd vervaardigd, is achteraf gemakkelijker vast te stellen, dan deze à priori als richtsnoer voor de productie te bepalen.
Als uitgangspunt voor den internationalen bond van Liga's en Cine-Club's werd genomen de organisatie der Nederlandsche Liga en de statuten van de Cine-Club de Genève. In principe was iedereen ervan overtuigd, dat de internationale Liga noodzakelijk was, de moeilijkheid lag slechts in den vorm.
Op aandringen van onzen afgevaardigde besloot men het vormen van een bond van nationale Liga's te bevorderen boven het stichten van kleinere clubs zonder nationaal verband. Wil toch de arbeid der Liga's effectief zijn, dan maakt hier inderdaad de eendracht de macht uit. Alleen Frankrijk maakte hiertegen enkele bezwaren in verband met de kleine verspreide clubs, die moeilijk te vereenigen zouden zijn, omdat te Parijs zelf het werk der Liga vervangen was door Avant-garde-bioscopen.
Om het karakter der Liga's te bewaren, die alle winstmaken buitensluit, werd verder bepaald, dat geen commerciëele of semi-commerciëele vereeniging als stemhebbend lid kon toetreden tot

de Internationale Liga voor den onafhankelijken film. Wel kunnen anderen toetreden als buitengewoon lid, maar het onafhankelijke karakter (en hier heeft dit woord een scherp omlijnde beteekenis) moest gehandhaafd blijven.
Zoo werd in principe besloten tot oprichting van de Ligue Internationale du Film Indépendant. Zij bestaat uit de Algemeene Vergadering, de Raad en het Bureau.
De Algemeene Vergadering benoemt de leden van den Raad, en stelt diens werkkring vast. Elk land heeft recht op 10 stemmen.
De Raad bestaat uit 6 tot 12 leden. Deze heeft in groote lijnen de directe leiding van de Liga en neemt alle beslissingen. Zij wijst het Bureau aan en controleert de ingekomen rapporten van dit Bureau.
Het Bureau bestaat uit 5 leden, waarvan twee wonen moeten in de plaats waar de Internationale Liga gevestigd is. Dit Bureau heeft de dagelijksche leiding der Liga en is het uitvoerende lichaam van het Bureau.
De zetel van het Bureau is voorloopig in Genève gevestigd.
Den 6^{en} September werd de constitutieve vergadering gehouden. Onder voorbehoud van de officieele goedkeuring der verschillende vereenigingen traden 7 clubs toe: Frankrijk, Engeland, Italië, Spanje, Zwitserland, Amerika en Nederland.
Als leden van het Bureau werden gekozen: Guye en Masset van de Ciné-Club de Genève en Franken van de Nederlandsche Filmliga.
Ook de eerste Commissie was met haar arbeid gereed gekomen. Besloten werd tot oprichting eener coöperatie. Deze Coöperative du Film Indépendant zou tot zetel hebben Parijs.
Getracht zou worden het begin kapitaal, groot 25.000 gulden onder te brengen bij de verschillende Liga's en Cine-clubs. Een Raad van toezicht, bestaande uit 5 leden en samengesteld uit regisseurs en critici en bestuursleden der Liga's zou de waarborg zijn voor het onafhankelijk karakter der te produceeren films. Ook in deze Raad van Toezicht heeft Nederland zitting.
Hare volledige samenstelling is als volgt:
Duitschland: Ruttmann en Richter
Engeland: Isaacs en Montagu
Japan: Moitiri Tsutya en Higo
Nederland: Franken en Scholte
Spanje: Caballero
Italië: Prampolini en Sartoris
Vereenigde Staten: Potemkin en Montgomery Evans
Oostenrijk: Rosenfeld
Zwitserland: Köhler en Masset.
Tenslotte zij nog vermeld, dat des avonds een selectie van avantgarde-films werden vertoond.

De eerste avond was gewijd aan Amerika en Engeland, waar o.a. een zeer geestig teekenfilmpje van een Austaliër den strijd tusschen mensch en machine weergaf. De tweede avond bracht o.a. de Brug van Joris Ivens en Regen van Joris Ivens en M. H. K. Franken, welke veel succes hadden en waardig werden gekeurd, aan de inwoners van La Sarraz te worden vertoond. Het congres had n.l. een volksvoorstelling in het kerkje aan de dorpsbevolking aangeboden, als tegenprestatie van een serenade, die door dit plaatselijk muziekcorps aan de congressisten was gebracht. De derde avond was gewijd aan Duitschland, waar o. a. een zeer goed filmpje van Hans Richter, Inflation, werd vertoond. De laatste avond was voor Japan en Frankrijk, o.a. een zeer goeden Querschicht door de Fransche cinematographie, samengesteld door Cavalcanti, en Le Chien Andalou van Buniel.
Zoo is thans den eersten steen gelegd voor de internationale samenwerking tusschen alle vereenigingen, die de belangen van den onafhankelijken film behartigen. De belangrijkheid van deze organisatie is niet alleen van ideëelen aard. Het Bureau te Genève heeft zich als taak gesteld, alle inlichtingen, critieken, etc. over de z.g. avantgarde films te verzamelen. Een catalogus zal worden samengesteld, een kinematheek is in voorbereiding, terwijl ook aansluiting is gezocht met het Instituut voor Intellectueele Samenwerking van den Volkerenbond.
Moge de Nederlandsche Liga deze belangrijke arbeid steunen!

L. J. JORDAAN:

PAUL LENI†

DE LAATSTE WAARSCHUWING

Paul Leni stierf korten tijd, nadat hij zijn film „De laatste Waarschuwing" voltooid had en de titel kreeg door deze tragische omstandigheid een bijna fatale profetische beteekenis, die niet nalaat indruk te maken. Want al was zijn figuur nimmer van den eersten rang en al openbaarde zijn werk — met name zijn Amerikaansche productie — een onmiskenbaar decrescendo, toch is zijn dood als een ernstig verlies te beschouwen. Zooal niet voor de ontwikkeling eener onafhankelijke filmkunst, dan toch zeker voor het betere bioscoopprogramma.
Want in de pijnlijk monotone opeenvolging van minderwaardig werk der laatste jaren, markeerde een film van Leni nog altijd een verademing en tot op zekere hoogte een verheugenis. Met uitzondering van de verfoeilijke „Man die lacht" (onverklaarbare faux-pas van dezen ernstigen werker!) kwam er niets uit zijn handen, dat niet

belangwekkend was door artistieke trouvailles en een nobel vakmanschap in den besten zin van het woord.

Zijn geschiedenis is die van zoovele Duitsche cineasten: een korte tijd van glorie in het brillante tijdvak der Duitsche film van '19 tot '24, daarna... Amerika. Zijn beroemd „Wachsfiguren-kabinett" miste den pioniersdurf en de oorspronkelijkheid van het oudere „Caligari" — het was daarentegen dieper en gaver van conceptie. Meer dan Robert Wiene wist hij de sombere fantasmagorie tot een dwingende, suggestieve creatie te maken. Meer dan deze slaagde hij er in de eigenaardige acteurs-eigenschappen van een Veidt, een Krauss, een Wegener aan het karakter en de eenheid der film dienstbaar te maken. Meer dan deze schonk hij de overtuiging, dat achter dit bizarre griezelwerk een zoekend worstelend talent school. Men mag tegenover deze grübelnde, vreugdelooze, misschien wel pathologische mentaliteit staan zoo men wil — zij was vóór alles eerlijk en echt. Het is de Duitsche psyche — niet in haar volmaaktste en verhevenste, doch zeer zeker in een volkomen oprechte uiting. Het is de Duitsche hang naar mystiek, gelijk Leprohon zegt „(Le cinéma allemand") ... qui prend figure d'un fantastique désespéré qui naît dans la vie quotidienne et tend à créer un état de veritable angoisse. Une incertitude la laisse hésitante et mêlant le réel au métaphysique, assure au cinéma allemand une marque caractéristique qui est un premier indice de valeur".

Welnu — het is „cette marque caractéristique", waaraan zoowel Lang's „Müde Tod" als Murnau's „Nosferatu" en Wiene's „Caligari", ondanks de banaliteit der idee, hun kracht en beteekenis ontleenen. Maar zooals gezegd — dan volgt het onvermijdelijke noodlottige Amerika. Met Lubitsch, Murnau en Dupont vertrekt Leni naar Hollywood en de ontreddering dezer tobbende, melancholieke naturen is volkomen. Het harde, daverende optimisme — de rustelooze, practische zin der Yankee's verwart en vernielt hun gecompliceerden, tragen gedachtengang; ontwricht hun artistieke overtuiging en bouleverseert hun solide, koppige techniek. Lubitsch' zin voor het détail wordt dienstbaar gemaakt aan vlotte society-plays — Murnau's picturale begaafdheid moet sentimentaliteiten à la „Sunrise" overeind helpen — Leni's kinderlijk mysticisme tenslotte wordt neergedrukt tot het niveau der detective-story.

En zoo zien wij dan zonderlinge hybridische maaksels als „The Cat and the Canary", de „Chineesche papegaai" en deze „Laatste Waarschuwing" aan ons oog voorbijtrekken: wonderlijke combinaties van fantastische, soms zeer fijne atmosferische stemmingssuggesties en plomp gedoe van politie-knullen. Steeds en overal worstelt de kunstenaarsnatuur met het serie-fabricaat. Het verloop is dan ook in alle films hetzelfde: een prachtig en verrassend begin, waarin al de zin voor het mystieke — al de hereditaire angst van het ras zich uitleeft — en een plichtmatig vertellen van de nuchtere, plat-sensationeele feiten. Zoowel het spookhuis in „The Cat and the Canary" als de tragische synthese van den Broadway-aanhef in „De Laatste Waarschuwing" zouden een verbeelding van Poe's kranke, maar schoone fantasieën kunnen inleiden. Helaas — het loopt uit op geheime deuren, knokpartijen en vervolgings-acrobatiek. Amerika wil spanning en actie, met het oog op den omzet — het wil, o, gruwel! — ook „humor"! Het publiek wenscht op zijn tijd eens te lachen — en dus wordt deze hypochonder, die in zijn „Wachsfigurenkabinett", noch in zijn „Volonté de Mort" ooit last van humoristische aanvechtingen had, gedwongen een lange en een korte komiek — Watt en Half-Watt als electriciens! — in zijn angstsuggesties op te nemen.

Het is tragisch, deze ondergang van een eerlijk en sterk talent — tragischer wellicht dan het vòòrtijdig einde van een leven, dat naar menschelijke berekening, geen nieuwe artistieke perspectieven meer vermocht te openen.



PAUL LENI, DIE TE HOLLYWOOD OVERLEED



BROADWAY MELODY (THEATER TUSCHINSKI, AMSTERDAM)

SHOW BOAT (THEATER TUSCHINSKI, AMSTERDAM)

THE SINGING FOOL (GRAND THEATRE, ROTTERDAM)

Het loont de moeite niet, aan drie eerste producten der talkie-industrie onder een rubriek, die „Critiek" heet, meer dan één artikel te wijden.

Er is veel leeds geleden, er is veel strijds gestreden, alvorens wij de langademige wonderen der sprekende film tot het einde toe hadden gezien; en zelfs moeten wij bekennen, dat wij aan één einde voortijdig ontsnapt zijn, uitgeput door de verwarde veelheid, doodelijk vermoeid door den onbeschaafden regen van klanken. Wat vroeger de slechte zwijgende film althans tot een dragelijk amusement maakte: de stilte, die opgevuld werd door een amusant orkest, is ten overvloede nog verdwenen om plaats te maken voor een onophoudelijk luidruchtig-zijn, een plat en onnoodzakelijk krijschen, een barbaarsche kaleidoskoop en een vulgaire uitdragerswinkel.

Het is voor de lezers van dit blad wel overbodig, de grondfouten van deze kunstwerken op te rakelen; reeds meermalen werd hier het probleem van de „film sonore", en van verschillende zijden, aangeroerd. Misschien is het alleen wenschelijk, er nog eens op te wijzen, dat Broadway Melody c. s. aan de werkelijke aesthetische vraag naar de mogelijkheden van de geluidsfilm zelfs niet toekomen. Men herinnert zich wellicht de uiteenzettingen van de russische cineasten, die wij in dezen jaargang publiceerden; men heeft onlangs de meening van Eisenstein uit een interview kunnen leeren kennen. Maar van een ernstig zoeken naar een oplossing is in geen van deze drie films ook maar in het minst sprake; het zijn eenvoudig industrieproducten, aaneengelapt voor een revueschouwburg-in-de-verte. Terwijl de geluidsflim inderdaad groote kansen heeft, wanneer men er een ernstig gebruik van maakt, is de talkie een onding, juist door zijn monotone imitatie. De talkie is bovendien nog vervelend als vermaak en zal, hopen wij, daardoor ook het applaus van zijn aanvankelijke bewonderaars spoedig zien afnemen. Tenzij de ondergang van het avondland nu werkelijk een voldongen feit is geworden . . .

Alle waarden: close up, montage, actie, worden hier opnieuw mishandeld en gedegradeerd tot mechanische Spielerei. Het is wel een doorslaand bewijs voor de diepte van onze „gemeenschapskunst", dat men deze mishandeling en degradatie, alleen door de reclamefrasen, die eraan voorafgingen, niet slechts heeft geslikt, maar ook toegejuicht! Er was niemand, die een hand ophief tegen de curieuze machines der Western Electric, toen „Broadway Melodiy" zijn première beleefde! En toch was dit de ergste hoon, de smadelijkste beleediging, die de filmkunst op haar ook verder niet gemakkelijken weg is aangedaan!

Ja, wij protesteeren in naam van de film! Maar zoo machteloos zijn we nog, dat wij onze eenige hoop op het verdwijnen van de talkie moeten baseeren niet op den regenereerenden smaak der toeschouwers, maar op de afmatting en verveling, die zich van hen zal meester maken.

MENNO TER BRAAK



DE CENTRALE COMMISSIE VOOR FILMKEURING VERBIEDT RAISMANN'S „GEVANGENIS"

Nog zeer onverwacht, zelfs nu het de befaamde commissie gold, die „Bed en Sofa" op de bekende duistere gronden verbood, is het veto tegen Raismann's „Gevangenis" gekomen. Bij de eerste film lag althans de motiveering nog eenigermate voor de hand, zoodra men aannam, dat hier geschied was, wat altijd geschiedt: een blunder met de beste bedoelingen. Zooals de gemiddelde mensch nu eenmaal niet lezen kan (wel spellen en Oppenheim lezen, maar dat is iets anders), zoo kan die gemiddelde mensch ook niet zien, ook al ziet hij dagelijks kilometers film voorbijvliegen. Voor dergelijke ziende-blinden was het woord „abortus" al genoeg, om hen de stuipen op het lijf te jagen; zij sloten hun oogen toen nog eens extra en „Bed en Sofa" ging de kast in, die op slot is, behalve voor Ligaleden.

Nec lusisse pudet, sed non incidere ludum, zou men zoo zeggen. Maar de commissie heeft er anders over gedacht en is van kwaad tot erger vervallen. Want tegenover het mannelijke, stroeve werk van den cineast Raismann kan men met den besten wil ter wereld geen slagwoord bedenken, dat de ziende-blinden als motief heeft kunnen dienen! Er komt geen vrouw en dus ook geen korte rok in voor (afgezien van een weinig appetijtelijke werkster, die dan in godsnaam nog heel gemakkelijk gecoupeerd had kunnen worden en eenige stijfomsloten keurslijfdames uit een provinciestadje); reden, om russische zedeloosheid te veronderstellen, is er in het geheel niet. Verder komt er geen revolutie in voor, want alles speelt zich voor de revolutie af; reden, om bols-

jewisme te ruiken, is er dus ook al niet. Maar het schijnt, dat de Commissie ernstig werd verontrust door de weinig vleiende teekening van het tsaristisch regime in een russische gevangenis; en waar het van algemeene bekendheid is, dat dit regime uitmuntte door teederheid en liefde voor den gestraften medemensch, meende de commissie den dood van Tsaar Nicolaas II te moeten wreken door dit aandenken aan zijn zegenrijke regeering onschadelijk te maken! Voorwaar een motief, dat niet één twee drie voor de hand lag!

Voor de toekomst onzer keuringsheroën belooft dit incident echter wel veel. Binnenkort zullen wij geen bierfleschjes meer op de film zien verbrijzelen, omdat het in strijd is met de erkende onbreekbaarheid van het glas, waarin Heineken's pils wordt opgesloten; wij zullen ook geen happy end meer zien, omdat deze handeling een verkrachting is van de werkelijkheid; er zullen in de komische tweeacters geen Fordjes meer in elkaar worden gereden, omdat dit een beleediging zou beteekenen aan het adres der soliede Fordfabrieken, enzoovoort.

Met dat al zullen wij er maar trotsch op blijven, dat de Liga Raismann's film heeft vertoond. Want de bierfleschjes-normen der Commissie blijken toch langzamerhand wel zeer breekbaar en onze Chineezenreputatie in het buitenland zal daardoor niet bepaald verbeteren.

M. t. B.

DE ETENDE FILM

De Afdeeling Leiden der Nederlandsche Filmliga heeft het eerste seizoen van haar enthousiast bestaan besloten met een filmisch middagmaal, waarvan hier de montage culinaire moge volgen:

DINER DES CINEASTES DE LEYDE
(dits visages d'enfants)

montage culinaire

grape-fruit en coquille du lac
faits divers
miracles de minerva
indiscrétions culinaires
consommé clair
saumon militans
entre-acte
symphonie einer grosz-croûte
rien que les fruits
invitation au fromage
tien gangen die de tafel deden wankelen
café cap
folie de liqueurs
cigares de paille d'italie
vins.
barsac absolu opus 1917
château le tertre d'avant guerre



L. P. J. BRAAT: AFFICHE ARNHEM

EEN FILMRUBRIEK IN DE NIEUWE ROTTERDAMSCHE COURANT

Eenigen tijd geleden vestigden wij reeds de aandacht op de uitstekende critische besprekingen, die in de N. R. Ct. aan de bioscoopfilms werden gewijd; het bleef alleen eenige verwondering baren, dat aan deze critieken geen plaats onder de kunstrubriek werd ingeruimd. Wij kunnen thans met vreugde constateeren, dat het Rotterdamsche orgaan eenige weken geleden een uitgebreide en vakkundig geredigeerde filmrubriek heeft geschapen, die, behalve de gewone critische opstellen, overzichten uit de binnen- en buitenlandsche filmpers en losse beschouwingen bevat. Een teeken, dat de gewijzigde opvattingen over de film meer en meer gaan doordringen ook in de kolommen der dagbladen, dat men de film geleidelijk aan niet meer als inferieur verschijnsel eener materialistisch gezinde massa gaat zien, maar als een verwaarloosde grootheid, die hulp en steun behoeft, om zich volledig te kunnen ontwikkelen.

Terwijl wij dit schrijven, heeft de Bioscoopbond weer eens naar zijn beproefde en stupide middel gegrepen, om alle onafhankelijkheid en vrijheid van meening zoo lang mogelijk te smoren: de boycot met advertenties. Een middel tot verweer, dat niet eens verachtelijk, maar alleen maar dom

mag heeten. Wij zien den afloop van het conflict tusschen de N. R. Ct. en den Bond, die aan oude wantoestanden uit pure eigenbaat wenscht vast te houden, met groote belangstelling tegemoet. Aan welke zijde in dezen onze sympathie is, behoeven wij zeker niet nader te omschrijven..

FILM EN RADIO

Het nieuwste op het gebied van den actueelen omroep is ongetwijfeld het uitzenden van een verslag van een filmvoorstelling. Morgen zal Berlijn hiermede een proefneming doen. De microfoon zal geplaatst worden in het groote Ufagebouw, waar dien avond de première van „Die Frau im Mond" plaats vindt. In deze film treedt o. a. Fritz Lang op.

BOEKAANKONDIGINGEN

FILM PROBLEMS OF SOVIET RUSSIA by BRYHER
Uitgave Pool, Territet, Zwitserland, 1929.

Dit boekje is geschreven met het doel het Engelsche publiek in te lichten omtrent den inhoud en de strekking der belangrijkste Russische films. De schrijver eischt voor het Engelsche bioscooppubliek het recht kennis te nemen van de problemen, die thans in Rusland aan de orde zijn en protesteert tegen de wijze, waarop de censor in Engeland de publieke vertooning van Russische films belet. Volgens Bryher werden tot nu toe slechts drie Russische films in Engeland in het publiek vertoond, n. l. de Postmeester, de Bruiloft van den Beer, en Morosko en hij raadt het Engelsche publiek aan het einde van zijn boekje zeer aan een reisje te ondernemen naar Frankrijk en Duitschland, om zich op de hoogte te kunnen stellen van den Russischen film.
Het boekje zelf is zeer onpartijdig geschreven, maar raakt bijna uitsluitend den socialen kant der Russische films. Steeds wordt de inhoud aan een uitvoerige bespreking onderworpen, terwijl het kinomatografische element zelden wordt aangeroerd. Schrijver is uitstekend gedocumenteerd en de lijst der films is tot op den dag van heden volkomen bijgewerkt. Voor den lezer, die zich op de hoogte wil stellen van de Russische filmproductie, is dit boekje van veel nut. Het is alleen jammer, dat de schrijver — gezien de groote hoeveelheid materiaal, waarover hij beschikte, zich in zijn taak zoozeer beperkte. Als bewijs, hoe up to date dit werkje is, zij medegedeeld, dat de lezing van Pudowkin voor de Filmliga te Amsterdam in het begin van dit jaar, reeds als feit in dit boekje vermeld staat.

M. H. K. FRANKEN

NEDERLANDSCHE FILMLIGA

OFFICIEELE MEDEDEELINGEN

NEDERLANDSCHE FILMLIGA

Het hoofdbestuur heeft met de afgevaardigden der afdeelingen vergaderd op Zaterdag 20 Juli, waar de toekomstplannen uiteengezet werden, en op Donderdag 17 October, waar deze plannen in détails werden uitgewerkt en verlof tot het sluiten der contracten werd gegeven. In het bizonder op de laatste vergadering, waar alle voor- en nadeelen der reorganisatie nog eens rijpelijk overwogen werden, kwamen de organisatorische moeilijkneden, waarmee verschillende te kampen hebben, nog eens scherp aan het licht. De gevonden oplossingen zijn echter van dien aard, dat ook als organisatie de Nederlandsche Filmliga het komende jaar met eenig vertrouwen tegemoet kan zien.

FILMLIGA AMSTERDAM

Deze afdeeling vergaderde op 20 Juli en gaf daarbij aan het afdeelingsbestuur volmacht, op de door hem uitgezette plannen onderhandelingen met de combinatie-Pelster aan te gaan. Op Vrijdag 1 November zal de defitinieve regeling aan haar goedkeuring worden onderworpen.
Uit het afdeelingsbestuur trad voorts Dr. Menno ter Braak, die inmiddels in het Rotterdamsche afdeelingsbestuur is gekozen. In zijn plaats werd secretaris: De Heer W. F. Bon, Oosterpark 73, Telefoon 51762, terwijl tot penningmeesteresse werd benoemd: Mevrouw E. Franco Mendes, de Texstraat 5, Telefoon 36734.

FILMLIGA ROTTERDAM

Deze afdeeling opent 9 November met Carl Dreyer's: „La Passion de St. Jeanne d'Arc".

FILMLIGA UTRECHT

Zeventig leden van het Utrechtsch Studentencorps hebben zich en bloc bij de afdeeling als lid opgegeven.