

FILMLIGA



jorís ívens: heien

III, 1

DERDE
JAARGANG

1

NOVEMBER 1929

FILMLIGA

ONDER REDACTIE VAN: DR. MENNOTER 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: De Nieuwe Rotterdammer, de Nederlandsche Bioskoopbond en de Filmliga — Theatralia — Dr. Mennoter Braak: Jeanne d'Arc, Heien, Jardin du Luxembourg — Willem Bon: Een oordeel over Poedowkin's „Moeder" — B. van Lier: Filmkunst en muzikale Begeleiding — Critiek: De Bestorming van Parijs, door Joh. H. G. Franco — Onder de Peristyle: Enkele Leeken-vragen, door Mr. J. C. van Schagen — Journaal: Japansche Belangstelling — His Master's Voice — Hebt U het al gehoord? door H.S. — Officiële Mededeelingen



DE NIEUWE ROTTERDAMMER, DE NEDERLANDSCHE BIOSKOOPBOND EN DE FILMLIGA

Opnieuw zijn wij gemengd in een meningsverschil, waarvoor wij, ook zonder feitelijke aanleiding, de moreele verantwoordelijkheid dragen. Wij hebben het laatste jaar in dit orgaan, dat wij ter onzer beschikking hadden, niet meer elken vorm van steun, die de steeds groeiende „Liga-beweging" gewerd, kunnen of willen vermelden. Wij wisten, dat het besef, voor een goede zaak te strijden, noodzakelijk bondgenooten maakt. Evenmin hebben wij de reeks aanvallen, hetzij op ernstige, hetzij op speelsche wijze, de belangstelling waardig gekeurd, waarop zij zelf wellicht meenden recht te hebben. Sinds wij overtuigd waren, dat dank zij onze praktische werkzaamheid geenerlei misvatting onzer bedoelingen kon bestaan bij hen die ons met onbevooroordeelde aandacht tegemoet kwamen, hebben wij den opbouwenden kant van ons werk, onze voorstellingen, het Nederlandsch-productieve aandeel daarin, hooger gesteld dan

welke critiek ook. Veie organen, groote en kleine, hadden ons immers dat werk uit handen genomen. De steen, die de Liga in het eenigszins brakke water der bioskoopwereld gesmeten had, heeft steeds grootere kringen gevormd. Het is dan ook onnoodig in het conflict tusschen de Nieuwe Rotterdamsche Courant, die betere bioskoopcritiek wenscht, en de Afd. Rotterdam van den Nederlandschen Bioskoopbond, in het algemeen onze argumenten en sympathieën uiteen te zetten. De wijze, waarop wij van beide zijden in den twist gemengd zijn, noopt ons slechts tot eenige feitelijke rechtzettingen. Toen eenige maanden geleden de N. R. C. overging tot het instellen van een onafhankelijke, deskundig geleide en in het bijzonder in het Zaterdagavondblad zeer uitvoerige rubriek „Filmkunst", was dat ook voor de best ingewijden onder ons een volkomen verrassing. Bij informatie bleek deze rubriek geredigeerd te worden door iemand, geheel buiten het Liga-verband staande: slechts een argument te meer voor de levensvatbaarheid van ons streven. Deed zich niet hetzelfde geval voor, toen wij hier, als een deel van het publiek, dat geen genoeg meer nam met de in de bioskopen vertoonde „bocht" omdat wij in de film-zelf meer en beter meenden te zien, in 1927 de Filmliga stichtten? Ook toen werden wij pas achteraf gewaar, dat een dergelijke groep in Frankrijk, in Engeland reeds ontstaan was. En is het een wonder, dat thans in Spanje, in Hongarije, in Japan „liga's" ontstaan, die zeker niet door ons gepousseerd werden, zooals wij destijds niet door anderen gepousseerd werden? Het natuurlijk schiftingsproces brengt ons 1

allen aan een zijde. Zoo wordt ook in ons eigen land het aantal kranten en periodieken steeds grooter, dat het werk van de Liga stelt boven de bioskoop, niet omdat de Liga daarop invloed uitoefende, maar omdat onbevangen oordeel eenzelfde reactie teweeg brengt. Zoo uit het conflict, dat de N.R.C. doormiddel van zijn nieuwe rubriek met den Bioskoopbond geschapen heeft, één leering te putten valt, dan is het deze, die de ingezonden stukken de laatste week in de N.R.C. eveneens bewijzen: dat „het” publiek, dat de theaterdirecteuren zoo hoog vereeren, geenszins zoo meegaand en oordeelloos is als zij meenen, en dat de gezindheid der Liga onder de bioskoopbezoekers leeft vèr over het verband der Liga heen.

Noch over den inhoud, noch over de daarop aan bioskoop en amusement aangelegd maatstaf in de rubriek Filmkunst der N.R.C. willen wij ook maar eenig oordeel uitspreken. Het verloop der gebeurtenissen volgend, vermelden wij slechts, dat de theaterdirecteuren, die in de stad Rotterdam zeer talrijk en zich van hun „macht” wel bewust zijn, met de onafhankelijke critiek in de N.R.C. geen genoegen namen. Op de wijze van een hysterische actrice, die meent dat een oorveeg in het publiek de kracht van een eerlijke critiek zou kunnen ontzenuwen, bereiden zij dergelijke „strafmaatregelen” voor. Eerst waren zij van onschuldigen en voor de commerciële zijde van de N.R.C. geenszins onwelkomen aard: scheldpartijen in de advertentiekolommen en zelfs het afhuren van halve pagina's, waarop door letter en titel ander en williger oordeel dusdanig als N.R.C.-text werd nagebootst, dat zij goud hadden willen geven, als het kleine (adv.) onderaan door een corrector was geschrapt. De N.R.C. heeft echter het sine qua non voor betrouwbare journalistiek geen oogenblik verwaarloosd en — onnoodig het te constateeren — het commerciële en redactionele als fundamentele scheiding der machten in het rijk van de krant onvoorwaardelijk hooggehouden. Daarop heeft de Afd. Rotterdam der Nederlandsche Bioskoopbond aan de leiding der N.R.C. een officieel schrijven verzonden, gepubliceerd in het „Nieuw Weekblad voor de Cinematografie” van 15 November j.l., dat in zijn naieve argumentatie een unicum van onbeschaamdheid is. Met bijna dezelfde woorden — men leze het artikel — wordt

2 daarin namelijk betoogd, dat de Rotterdamsche

bioskoopdirecteuren, in de N.R.C. adverteerende en derhalve de N.R.C. steunende met f 50.000 per jaar, uit dien hoofde recht meenen te hebben op gunstige recensies op de kunstpagina: dat ten tweede de niet-adverteerende Filmliga uit dien hoofde van gunstige besprekingen behoort te worden uitgesloten. Met andere woorden: geld voor goed. Met de toevoeging: geen geld meer, als iemand een oordeel waagt te hebben, dat met de termen onzer annonces — en derzelver grootte — niet meer overeenstemt! „Ons eigen geld” zijn de herhaaldelijk gebezigde woorden in dien brief. En de houding van de N.R.C. is h.i. „niet anders te qualificeeren dan als „vies”. Ofschoon wij dit Cor Ruys-adjectief bij voorkeur niet argumenteerend bezigen, mogen wij van elken eerlijken toeschouwer in dezen strijd wel vragen: wie of wat is er in dit geval „vies”?

Het is wel te begrijpen, dat de leiding der N.R.C., onbekommerd om wat slechts het zakelijk gedeelte van haar blad betrof, lang gearzeld heeft, om op deze typische bioskoop-dialectiek te antwoorden. Zij deed dat slechts, nadat de heeren van den bioskoopbond den boycot hadden uitgesproken, maar niettemin de leiding van de N.R.C. nog met hernieuwde protesten, waaruit duidelijk angst voor „ons eigen geld” naar voren kwam, — van de gelegenheid om nog net even op Dinsdagavond vóór den boycot van Donderdag te adverteeren werd immers vlijtig gebruik gemaakt! — bleven vervolgen. Zij heeft dat gedaan in twee uitnemend en waardig gestelde hoofdartikelen in de N.R.C. van 21 en 22 November j.l. Aan deze artikelen hebben wij, voor zoover ons betreft, weinig meer toe te voegen en wij verwijzen elken lezer, die in dezen strijd belangstelt, naar de avondedities van genoemde data.

Slechts dit argument: de heeren van den Bioskoopbond beschouwen ons als een „weinig scrupuleus” en „quasi-wetenschappelijk (?)” groepje buitenstaanders. Zij vergeten, dat wij, voor wij ons vereenigden, slechts deel uitmaakten van hun eigen bioskoop-publiek en dat wij, exploitanten onzer matinee's uit nood en niet uit liefde voor het vak, niets liever willen dan zoo spoedig mogelijk in de zaal van een goed en ernstig filmtheater terugkeeren. De heeren bioskoopdirecteuren mogen inzien, dat wij hen slechts spaarden door niet

in hun eigen zalen onder het orgel-gefleem, dat het happy end begeleidde, op te staan en verontwaardigd te protesteeren, dat wij dergelijke „Schund” niet meer wilden. Au fond was onze reactie geen andere, dan dat wij de theaterdirecteuren, en niet de vage massa van „het publiek”, waartoe wij zelf behoorden, aansprakelijk stelden voor de lage en laagst-mogelijke standing van de film, waarin wij haar vonden. De theaterdirecteuren hebben het aan zich zelf te wijten dat de Liga bestaat, en dat, nu zij beginnen wakker te worden, het lieve geld de uitwerking mist, omdat de Liga-beweging te algemeen is geworden. En zij beseffen niet hoe de lange protesten, die deze weken in alle Rotterdamsche bioskopen — de Liga-cinema „Corso” uitgezonderd — tegen de Liga draaien, afgezien van de reclame die zij voor ons vormen, hout snijden tegen hen, niet tegen ons.

Wat geeft het, tegenover dit groote artistieke „testimonium paupertatis” de argumenten van meer feitelijke infamie in hun aanvallen op de Liga te ontzenuwen.

Indien de rubriek in de N.R.C. ruime belangstelling wijdt aan het werk der Liga, — wij hebben er niet om gesmeekt. Van ons uit zijn aan de N.R.C. noch meer noch minder berichten verstrekt dan aan welke andere groote krant ook. Aanvankelijk werden wij derhalve getroffen door de in bedoeld nummer van het „Nieuwe Weekblad voor Cinematografie”, naar aanleiding van een sedert mislukte bemiddeling tusschen N.R.C. en Bioskoopbond, zg. door de rubriekredactie gebezigde uittaling: „Zij zullen ervoor waken, dat de rubriek „Filmkunst” niet zal ontaarden in een soort officieel orgaan van de Filmliga. Mocht dit in het verleden het geval zijn geweest” enz. Welnu, de N.R.C. heeft ons officieel verzekerd, dat deze woorden noch naar den letter noch naar den geest door haar zijn gebezigd. Het geweten van de heeren van den Bioskoopbond schijnt dus even ruim te zijn als hun intellect gering.

Het schijnt daarnaast bijna onnoodig te constateeren, dat wij er nu niet en nooit op uit zijn geweest om „zieltjes” te winnen, gelijk geïnsinueerd wordt. Ten eerste passen „zieltjes” beter in de bioskopen, die er meer profijt van trekken, en ten tweede, indien de heeren eens wisten, dat de eerste stap die wij voor onze eigen overbodig-

heid gedaan hebben: het bevorderen van de stichting van het Amsterdamsche filmtheater „De Uitkijk”, ons uiteraard leden genoeg gekost heeft. Mocht daardoor de Amsterdamsche afdeling als „organisatie” ook al zwakker komen te staan, het was ons meer waard, den onnatuurlijken toestand van noodgedwongen eigen exploitatie voor een deel op te heffen nu de gelegenheid daartoe zich, eerder dan wij hadden durven verwachten, had voorgedaan. Want wij willen niet anders dan (actief, eerlijk en persoonlijk oordeelend) toeschouwer zijn in een theater, dat nog andere idealen kent dan de cassa en de advertentie. Dat het gestichte Theater op de meest onfaire wijze als argument tegen ons gebruikt zou worden, was te voorzien. Opnieuw wordt in het meer malen geciteerd artikel in het „Nieuw Weekblad voor Cinematografie” de aperte leugen verspreid, dat wij daarmee in commerciële banen zouden zijn geraakt. Hebben wij niet juist het aanbod om dat theater zelf te exploiteeren, van de hand gewezen, omdat onze idealistische opzet elken vorm van financiële exploitatie verbiedt? En voor het Theater en voor de Liga kan het zijn nut hebben om thans nogmaals te constateeren, dat wij met het Theater „De Uitkijk” slechts een contractuele band over het „leveren” van 8 Liga-programma’s hebben, die in niets verschilt van het leveringscontract en het huurcontract, dat wij de vorige jaren gesloten hebben. Het Theater staat op zichzelf: noch voor zijn programma’s buiten die der Liga, noch b.v. voor zijn advertenties en overige gestes zijn wij ook maar in het minst verantwoordelijk. Wij voelen slechts gerechtigde voldoening, dat in twee jaar tijds het bestaan der Filmliga het bestaan van een onafhankelijk Filmtheater schijnt mogelijk gemaakt te hebben.

Dat, naast vele andere heugelijke pogingen in de pers, de N.R.C. nogmaals de verzekering geeft van volkomen integriteit in filmcritiek, beschouwen wij niet als een „overwinning”, omdat wij — de kwestie is niet tot het terrein van de film beperkt — geen andere houding meenden te mogen verwachten. Bedoelde hoofd-artikelen eindigen dan ook met de nuchtere mededeeling, dat met of zonder boycot van advertenties, „onze rubriek Filmkunst op de gewone wijze naar beste weten zal worden voortgezet”.



UIT JORIS IVENS' NIEUWE FILM „REGEN”

Waarmee de N. R. C. niets anders doet dan wat elke krant behoort te doen: ook zelfs den schijn eener „unio mystica”, door de heeren van den Bioskoopbond op de duidelijkste wijze verlangd, ver van zich te wijzen. Hulde is hiervoor niet noodig. Want als wij niet ganschelijk misleid wenschen te worden, verwachten wij van geen krant een andere verzekering.

THEATRALIA

Het theater....

Aan dien naam, een klank als zoovelen, waren gedurende de eerste jaren der Liga de meest verschillende fantasieën verbonden; niemand wist, hoè het eigenlijk zou komen, maar ieder voelde, dat het eens zou en moest komen. En thans staan wij, terwijl dit geschreven wordt, voor de werkelijkheid van één week: één week Uitkijk. En nu, terwijl vele onbestemde ideeën omtrent het te stichten tempeltje voor de filmkunst zich hebben kunnen verifieeren, nu ook vele illusies over een onmiddellijk gereedstaande moderne filmschouwburg, zooals die van Kiesler in New-York, ietwat gematigd zijn door het voorloopig nog primitieve interieur van het ex-City-Theater, zijn er toch zooveel redenen tot blijdschap voor Ligabestuur en redactie van dit blad, dat zij daarover niet geheel kunnen zwijgen.

Ons is namelijk reeds in deze eerste week gebleken, dat de idee van een onafhankelijk filmtheater zeker niet buiten de mogelijkheid van een practische verwerkelijking ligt. Laten wij het aldus voorzichtig uitdrukken; want de 4 toekomst kan nog vele verrassingen in zich

bergen. Maar dit ééne mogen wij dan toch als een feit constateeren: „Jeanne d'Arc” kon zich zoozeer in de belangstelling van het publiek verheugen, dat de zaal avond aan avond was uitverkocht en volgende weken hoopvol met dezelfde film konden worden ingezet! Dit bewijst nog niet veel, omdat de film van Dreyer inderdaad een exceptioneel geval, een buitengewoon voldragen kunstuiting beteekent; maar dit blijkt althans, dat men in het jaar 1929 in Amsterdam komt om een film te zien en niet om een koorddanser of een omvallende Ford. Men is gekomen in een milieu, dat overhaast moest worden overgenomen van een totaal anders geaarde onderneming; men is gekomen in een pijpenla, die zooveel comfort mist, dat zelfs de romantiek van de zaak daarvoor geen voldoende vergoeding biedt; men is gekomen in een oud bioscoopje, zonder Norico, zonder variété, zonder orgel met de menschelijke stem en zonder consumpties voor billijke prijzen. Men is gekomen; en voorloopig is dat voor ons voldoende. Later zullen wij verder zien....

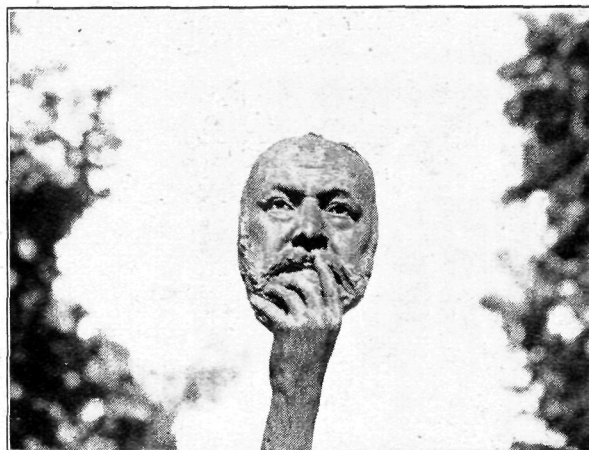
Wij staan voorshands voor eenige problemen, die om oplossing vragen. Zakelijk hebben wij geen verdere relatie met het theater „De Uitkijk” dan die, welke onze positie als hurende partij meebrengt. Bij de exploitatie hebben wij geen direct belang, bij de gedaante en verrichtingen van het theater dus evenmin. Maar voor ons is het niet noodig er doekjes om te winden: er bestaan tusschen het theater en de Liga banden, die aan geen winst en geen exploitatie zijn vastgekoppeld. Daarom steunen wij dit filmtheater met onze gansche kracht en zullen geen gelegenheid voorbij laten gaan, om de directie van advies te dienen, waar het de wenschen inzake de avantgardefilm betreft. Het doel van theater en Liga, hoezeer hun werkwijze ook moge verschillen, is in laatste instantie zoozeer hetzelfde, dat van weerszijden naar de aangenaamste en intiemste samenwerking zal worden gestreefd. Terwijl men ons dus, eenerzijds, niet verantwoordelijk zal mogen stellen voor gebreken het theater betreffende, zullen wij, anderzijds, steeds gaarne een tribune zijn voor hen, die wenschen ten opzichte van het theater koesteren. Onze modus van samenwerking zal het mogelijk maken, dat die wenschen aan de theaterdirectie onder oogen worden gebracht; zooveel het in haar vermogen

is, zal die directie die wenschen ter harte nemen.

Zoo komt het, dat de problemen van het theater ook steeds min of meer de onze zullen zijn. Met de directie hebben wij ons verheugd over de massale blijken van belangstelling, gedurende de eerste weken van de zijde van het publiek ondervonden. Dat een film, die door ons in Nederland werd geïntroduceerd, zoo zou worden ontvangen, hadden wij niet durven verwachten. Het geeft ons hoop voor de toekomst.

Aan het succes van „Jeanne d'Arc” zouden wij nog eenige overwegingen willen verbinden. Mocht het n.l. blijken, dat dit succes een succes zou beteekenen voor Carl Dreyer alleen, dan zou de bedoeling van het theater nog niet geheel tot haar recht komen. Het theater zal alleen dan zijn functie in het cultureele leven van Amsterdam naar behooren kunnen vervullen, wanneer het een vaste kring krijgt van bezoekers, die weten, dat zij geregeld een programma zullen zien, dat hun belangstelling verdient. Nog eens wijzen wij er met nadruk op, dat een filmtheater evenmin als welke bioscoop ook een onafgebroken serie meesterwerken kan aanbieden; deze interpretatie ware volkomen onjuist en is door geen belofte te rechtvaardigen. Maar het is van meer gewicht, dat ieder programma zal worden samengesteld met een geweten en niet met een botte chronometer. Ieder programma zal — daarvan meenen wij zeker te kunnen zijn — iets bevatten, dat werkelijk „filmisch” belang heeft; ieder programma zal iets van een belofte en, hopen wij, iets van een realiteit op filmgebied inhouden. Vindt het theater een kring van bezoekers, die op deze factoren prijs stelt, dan is de toekomst, die door het schoone begin met „Jeanne d'Arc” zoo bemoedigend werd ingeluid, reeds meendeels verzekerd.

Dit in het algemeen aan allen, die den drempel van „De Uitkijk” overschreden of zullen overschrijden. Aan hen, die in engeren zin de moderne filmkunst willen steunen, is het lidmaatschap der Liga voorbehouden; en ook op hen doen wij nogmaals een beroep. Een lidmaatschap van de Liga heeft thans naast de uit den treure opgesomde materiele voordeelen, waarop wij hier niet terug willen komen, twee belangrijke kanten. Vooreerst steunt men, als vroeger, indirect de onafhankelijke, oncommer-



UIT FRANKEN'S „JARDIN DU LUXEMBOURG”

cieele filmproductie die zulk een steun nog zoo dringend noodig heeft; maar voorts helpt men, direct, mee aan het instandhouden van een milieu, dat ten allen tijde vrij blijft voor de volkomen vrije vertooning van alles op filmgebied wat men hier in Holland als vrije menschen begeert te zien. Dit ideeel belang moet niet gering worden geacht; en wij vertrouwen, dat het in steeds ruimer kring niet gering geacht zal worden.

Het theater heeft onze werkzaamheid van karakter doen veranderen; één ding echter is hetzelfde gebleven, en dat is de film, die draait, nu driemaal per dag, vroeger eens in de drie weken. De toename in draaicapaciteit is verblijdend, maar zij ontheft ons niet van de taak, als voorheen met volle kracht de zuivering van de film te blijven voorstaan. Door het theater, door de Liga en door dit blad als begeleidend commentaar, door deze drie in zoo eendrachtig mogelijke samenwerking, zullen wij in dit seizoen de campagne, die wij in 1927 inzetten, blijven voeren. Daarom zullen deze kolommen ook in het vervolg te allen tijde voor de belangen van het theater blijven openstaan.

Aan „De Uitkijk” na deze eerste week onze beste wenschen!

MENNO TER BRAAK:

JEANNE D'ARC, HEIEN, JARDIN DU LUXEMBOURG

Met een traag accoord — het sluipend dwalen met de camera om zijn „heldin” heen — opent Carl Dreyer het proces, dat ingezet wordt tegen 5

de heilige van Frankrijk, Jeanne d'Arc; en traag en sluipend blijft de gansche film zich bewegen om het boerenmeisje te midden van de schriftgeleerden en Pharizaeërs, met enkele plotse-linge interrupties van opschietende verwoede koppen, die snel weer terugzinken in het loome, afmattende, uitputtende sluipen van menschen, van hoofden, van vragen. Het wezen, dat het mikpunt is van al die subtiele spitsvondigheden, het angstige, intuïtief zich verwerende heilige schaap, heeft van de Schrift geen ander besef, dan dat God haar gegeven heeft als een verstaanbare gave, als de eenvoud zelve, die daarom ook geen eenvoudigen misleiden kan. Van Jeanne gaat slechts zekerheid uit, ook al is zij angstig en verward tot het uiterste: het zijn immers de groote, de vette, de broodmagere, de puistige, de knoestige, de slimme, de domme, de arrogante, de kleinzielige menschen, die haar benauwen, het is misschien het daverende paar lippen van een strijdlustigen pater of de harde geleerdheid in een paar geslepen oogen of het vleermuisgebaar van een getrainde scholast, dat haar telkens weer terugwerpt in haar kleinheid; maar aan haar eenvoudig bezit kan geen mensch tornen, ook al benauwt haar het onaantastbare van de onfeilbare formule, de steenen waarheid van het dogma. Jeanne d'Arc is doodelijk onzeker en doodelijk zeker; zij is een grienend kind vol hulpeloosheid en een begenadigde maagd, die alle steun in zichzelf vindt. De heilige van Frankrijk is niet anders dan de meisjes van haar dorp, haar tranen vloeien niet minder rijkelijk om booze gezichten dan die van haar speelgenooten; maar onder die alledaagsche oppervlakte is het alledaagsche als door een mirakel verdwenen en opgelost. Zij kan huilen zooveel zij wil, zij kan haar bezit zelfs verloochenen om de bedreigingen van gestaalde bisschoppen: aan haar ondoorgronde-lijke heiligheid tast niemand, aan haar allereen-voudigste waarheid vreet geen formule.

Zoo heb ik de Jeanne d'Arc van Carl Dreyer, die hij schiep door het instrument Falconetti heen, gezien, en telkens duidelijker en helderder gezien. Zoo heeft deze opvatting van Jeanne d'Arc zich in mij vastgezet, dat geen verbeelding van Delteil of Shaw, laat staan van Schiller, iets meer kan wijzigen aan de conceptie, die mijn fantasie van de maagd van Orleans ontwerpt.

6 Zoo volkomen heeft Dreyer het tweevoudige,

dat tot één wordt in de menselijke persoonlijkheid, getroffen, zoo compleet heeft hij menselijke zwakheid en bovenaardsche onaantastbaarheid in het gelaat van Falconetti samen-gebonden, dat mij geen twijfel meer overblijft: dit is de eenige vorm van heiligheid, die niet kan wijken voor de bittere spot der critiek, die geen gevaar behoeft te duchten van de nauwgezette onttroning, waarmee de psycho-analyse alle romaansche, gothische en bourgon-dische romantiek bedreigt. Dit is de eenige vorm van heiligheid, die waarde heeft, omdat zij zonder aarzelen wordt gelijkgesteld met domheid, tranen, kinderlijkheid, onhandigheid, verwarring. Waarom is Dreyer er in geslaagd, zijn Jeanne d'Arc vrij te houden van die vul-gaire bidprentjesheiligheid, waarvan systema-tisch alle bijbelsche films van een Cecil B. de Mille en van de z.g. „katholieke filmindu-strie” zoo hopeloos zijn gestrand? Alléén, omdat hij de volkomen gelijkstelling: domheid-heiligheid zoo volkomen heeft aangedurfd. Er is tusschen deze twee geen inhoudsverschil: hun beider ware naam is: armoede van geest, verzaking van de wetten en kundigheden van het verstand, sancta simplicitas. Laat de ver-standigen erover twisten, of Jeanne d'Arc dom of heilig was: Dreyer geeft de oplossing in het beeld van de door verstandigen omsingelde on-noozele heilige, die van geen sophisme iets begrijpt en op alle sophismen het eenig juiste antwoord weet. Haar tranen zijn die van het simpele boerenkind, maar ook die van den gekruisigden god....

Dreyer domineert in zijn film over den man, die aan zijn scenario meewerkte: Joseph Delteil. In Delteil's roman wordt het accent eenzijdig verlegd op het naieve kind der vruchtbare aarde; in Dreyer's film keert de heiligheid terug. Alle exuberantie van Delteil heeft Dreyer ver-worpen; niets anders dan de laatste dag van het proces, het sluipende, gerekte proces, laat hij voor ons opdoemen, in lange, gerekte (maar nergens vervelende) dialogen. Pas in de laatste acte, die van den brandstapel, wordt het tempo versneld; en hier is dan ook de eenige zwakke plaats van het geheele werk. De stormachtige beweging, die hier ontketend wordt, is te sche-matisch en kartonnig gebleven, om ons te kunnen overtuigen; en al vergaat tot het einde toe de indruk van de gekwelde martelares niet, door de bijkomstigheden van rennende menschen

en drukke militairen heeft Dreyer dien indruk geenszins versterkt. Maar overigens: hoe onfeilbaar heeft de cineast zijn acteurs in de hand, hoe scherp heeft hij het karakter van elken kop bepaald, hoe zuiver heeft hij de montage weten te beheerschen! Na twee-, drie-maal herzien leeft elke figuur van deze kortzichtige en toch zoo verklaarbare justitie in uw herinnering voort, staan de karakters fel gesneden naast elkaar. Geen zielsbeweging ontsnapt aan deze monumentale fotografie, die toch dienend blijft, geen picturale Nibelungen-effecten zoekt, als eminent hulpmiddel triomfeert. Geen schakel blijft onduidelijk, geen overgang is onverantwoord; elk compositorisch detail is ook een psychologisch detail.

„Cinéma pur” in den zin van film-zonder-meer is Dreyer's werk niet. Hij gebruikt den korten, in het rhytme opgenomen tekst als creatief element; en uit deze opera van film en litteratuur is „Jeanne d'Arc”, alle theoretische bezwaren ten spijt, gegroeid als een geheel gaaf complex. Wel moet deze man een meester in zijn vak zijn, dat hij met zulk een precair materiaal zulk een delicate stof kon omzetten tot een geniaal oeuvre! Wee den epigonen! Want meer dan een technisch deskundige is Dreyer; hij is voor alles geïnspireerd geweest en deze inspiratie leest men niet uit zijn vakkennis af. Als één film gevaarlijk is voor de slappere navolgers, dan is het deze, die uit gevaarlijke elementen is opgebouwd; en juist het bewustzijn van dit gevaar, waarin hij zoo gemakkelijk had kunnen vervallen, maar niet is vervallen, vervult den toeschouwer met eerbied voor één der sterkste en onafhankelijkste kunstenaars van dezen tijd: Carl Dreyer, die Jeanne d'Arc herschiep en in haar het heiligenideaal een nieuwen gezuiverden vorm gaf.

Het is in zekeren zin jammer, dat de kleinere werken van Ivens en Franken op één programma hebben gefigureerd met een film, die een „mijlpaal” in de filmgeschiedenis beteekent. Want beide hollandsche kunstenaars leert men hier kennen van hun besten kant, en het ligt niet aan hen, dat zij ditmaal wat in het gedrang komen. De bewegingscompositie van Ivens, „Het Heien”, in het begin wat onzeker nog, wordt naar het einde toe van een strakke vastheid, die ik in zijn vorige films nog niet gezien heb. Het typisch hollandsche gegeven

wordt ook typisch hollandsch verfilmd. Van het machtige heiblok heeft Ivens uitstekend geprofiteerd; de climax is gevonden, en van de romantische wankelheden uit „Branding” is geen spoor te ontdekken. Dit is ongetwijfeld het gebied, waarop de cineast zich voorloopig het beste thuisvoelt; hij is een natuur, die de beweging nog direct toepast, muzikaal behandelt. „Heien” zet de tendenz van „De Brug” voort, maar in opgaande lijn!

Ook van Franken zagen wij een noviteit, die het van „Branding” verre wint. Weliswaar is het kleine, speelsche „Jardin du Luxembourg” niet geheel onder de invloed van „Rien que les Heures” uitgekomen, ook niet wat de fouten van deze film betreft; de inzet is te aarzelend, te langzaam, het lichte, anecdotische doet nog iets te opzettelijk aan. Maar er zijn fijne en gevoelige fragmenten, er zijn vooral de voortreffelijke kinderscènes, die het hart van den romanticus winnen; in de verzorgde fotografie van Ankersmit komen de voordeelen op hun voordeeligst uit. Het mag een wonder heeten, dat de barokke schrijver van het lustrumspel „D 16 MM” tot zulk pretentieloos, gevoelig filmen in staat is! Ook Franken heeft hier getoond, dat hij nog wel geen meesterstuk, maar dan toch een verblijdende belofte voor dit seizoen in petto had.

„Jeanne d'Arc”, „Heien”, „Le Jardin du Luxembourg”: het preludium is hoopvol! De film leeft; daarvan getuigt het eerste programma in „De Uitkijk”!

WILLEM BON:

EEN OORDEEL OVER POEDOWKIN'S „DE MOEDER”

Het is de gangbare meening geworden, dat de film „De Moeder” van Poedowkin niet alleen het meesterwerk van den cineast, maar ook het hoogtepunt der tegenwoordige filmkunst is. Menno ter Braak b.v. noemt in zijn „Cinema Militans” deze film als de schoonste ter wereld, als één der zuiverste voortbrengselen der filmkunst derhalve. Hiertegenover stel ik mijn meening, dat „De Moeder” het slechtste werk is, dat ik van Poedowkin zag. Natuurlijk stel ik deze film hooger dan Amerikaansche producten, maar hij ontroert mij niet, zooals een gaaf kunstwerk dat zou doen.

In de eerste plaats meen ik dat de montage niet volkomen doorvoeld en veel te verstandelijk is, met als gevolg een op vele plaatsen optredende verwarring en een hierendaar tamelijk naieve sentimentaliteit.

Teveel was voor Poedowkin bij de montage uitgangspunt het dogma: „géén tooneelspel” met als gevolg dat, al was het dikwijls beter de psychische uitingen van ’t gezicht te verfilmen om een bepaald noodwendig effect op te wekken, Poedowkin veel te vaak trachtte met ijsschotsen, stroomend water, wolken, waaiende boomen, katjes in de zon enz. den toeschouwer de bedoelde impressie bij te brengen.

Vele van deze korte scènes, waarvan de film vol is, zijn slechts afmattende puzzletjes — zij hebben absoluut zeker niet die werking die Poedowkin ervan verwacht. Hij is zich nog niet bewust van ’t feit dat nooit en te nimmer een bewuste logische gedachtengang bij den toeschouwer opgewekt mag worden door een reeks verfilmde symbolen. Dat mág niet omdat ’t niet kán.

Ter illustratie hiervan ’t volgende voorbeeld. Ik herinner mij b.v. uit „de Moeder” ’t volgende: Bataloff, de zoon, zit in de gevangenis.

Buiten is ’t lente en hij voelt dat, hunkert naar de vrijheid en heeft verlangen naar buiten te gaan en van de lente te genieten.

Poedowkin’s manier van monteeren is nu als volgt (schematisch):

1. de zoon in de cel: totaal-opname;
2. de zoon: close-up, lengte 1 Meter 2 à 3 sec.; hij begint te lachen: halve sec.;
3. een kind buiten in de zon speelt op de ontdooide grond: 4 Meter lang;
4. de zoon: close-up, lachend; 1 Meter.

De scènes 2 en 4 geven weer de werkelijkheid. 3 bedoelt weer te geven de gedachte van den zoon. Het publiek moet nu maar concluderen, dat de zoon blij is dat de lente er is en hoopt op vrijkomen.

Het is, geloof ik, een feit dat de hier weergegeven scène er absoluut naast is omdat zij tot foute conclusies leidt:

- 1^o. omdat de gelaatsexpressie van den zoon niet tot zijn recht komt doordat de scènes 2 en 4 veel te kort zijn en in de tweede plaats omdat zeer waarschijnlijk Bataloff zélf niet wist waarom hij lachen moest toen Poedowkin hem filmde.

- 2^o. De scène van het kindje wekt niét de gedachte op in de eerste plaats aan „lente” maar aan „kind” of „kinderen krijgen” of — „O, hij heeft een kind!”

Dit duidt aan de groote fout in deze film. De toeschouwer komt voortdurend op dwaalsporen, hij moet voortdurend zijn hersens inspannen om zichzelf af te vragen „Wat bedoelt Poedowkin nu weer?” Vooral psychologisch is de montage van deze film foutief.

Hoeveel zuiverder ware het niet, om bij ’t voorbeeld te blijven, om de gelaatsexpressie van den zoon te gebruiken om den toeschouwer duidelijk te maken, dat hij verlángt de lente te zien, te voelen en vrij te zijn; maar — ’t dogma luidt: Géén tooneelspel, géén tooneelmimiek, dus Poedowkin monteert ersatz, inderdaad ersatz in de plaats van de expressie van de mensch zelve. Want is ’t dan niet volkomen duidelijk aan ieder die er goed over na denkt, dat de mooiste en zuiverste uiting van de gedachte is juist de gelaatsexpressie? Poedowkin verwaarloost en vertrapt dit kostbaarste middel van de film. Met „De Moeder” tracht hij met verstandelijke en dikwijls sentimenteele surrogaten de expressie te redden. Het is mislukt. „De Moeder” ontroert toch — maar sléchts door het verhaal, dat, in stukken en brokken, met moeite te volgen is. Hoe veel machtiger en grootscher had deze film kunnen zijn als Poedowkin hier zijn kunstenaarschap de vrije teugel had gelaten zooals in „De laatste dagen van Sint Petersburg” de oorlog scènes in zoo geweldig samengaan met de beurs, en verder in het laatste deel der slotacte van „Storm over Azië”, en niet zooals hier op zoo „wetenschappelijke” verstandelijke wijze te werk was gegaan.

Ik schreef „vertrapt”; ik kan dit krasse woord rechtvaardigen. Dat Poedowkin volkomen de gevoeligheid van de menschelijke psyché mis kent voor de uitdrukking van het gelaat; dat elk getrokken rimpeltje en elk plooi tje in het menschelijk gezicht een beteekenis heeft, die wij, onderbewust, volkómen aanvoelen, dat blijkt uit de volgende speelsène uit „Storm over Azië”: De roode querilla-troepen vechten, de aanvoerder wordt gewond, de Mongool redt hem en wordt zelf in de vlucht geholpen door een derde bij wien hij achter op het paard springt. Deze blijkt later, in ’t kamp, een vrouw



FALCONETTI

DE MACHT VAN DEN CINEAST

ONDER
EN
ZONDER

CARL DREYER

te zijn, want de Mongool ziet haar een kindje zoogen. De mannen rondom gezeten kijken toe en glimlachen om de verbazing van den Mongool. Deze prachtige scène wordt totaal bedorven. Poedowkin heeft 't blijkbaar aangedurfd om dit teere motief te monteeren met dom lachende gezichten der soldaten — gezichten die hij opgenomen heeft toen zij heelemaal niet aan zoo iets schoons dáchten — maar die, op de wijze zooals Poedowkin het dikwijls doet, pret hadden over heel iets anders — misschien wel over een goede mop die hij hun vertelde.

Deze gezichten geplakt aan de opname van de zoogende moeder moet dan volgens Poedowkin een volkomen expressie geven van deze scène. Zoo iets maakt mij razend. Dit is geen kunst meer, maar schandelijke lijmerij — alsof de lach om een grap identiek zou zijn aan de gelaatsuitdrukking bij het zien van zoo iets verhevens!

Dit alles duidt op een zekere halstarrige dogmatiek bij Poedowkin die hem er toe verleidt, zijn zeer zeker zuiver en krachtig talent de dwang op te leggen van allerlei montage- 9

trucjes — kunstgrepen van een laag allooi, zonder meer.

Dat hij af en toe plotseling er onder uitschiet en dan tot grootsch werk in staat is, stempelt hem toch ondanks alles tot een belangrijk kunstenaar — maar zijn film „De Moeder” heeft mij als film koud gelaten. Volkomen juist lijkt mij volgend oordeel dat ik bij de gesprekken over „De Moeder” opving: „Men moet opstandig zijn, om deze film te kunnen apprecieeren”. Dat is juist 't verschil met het werk van Maxim Gorki: als men dit leest, wordt men opstandig.

KANTTEKENING

Aangezien Bon zich in dit artikel richt tegen een opvatting, die ik meermalen verdedigd heb, moet ik het volgende als commentaar aanvoeren: Vooreerst deel ik volkomen zijn meening over de dogmatische beschouwing, die Poedowkin over de montage verkondigt (Filmliga vorige jaarg.) en ook in zijn films in praktijk brengt. Ongetwijfeld wordt daardoor het filmisch vertolken van verschillende psychische reacties onmogelijk gemaakt. Ik heb dit reeds vroeger uiteengezet in een opstel in de Internationale Revue i 10, waarvan ik mij veroorloof een fragment te citeren:

Iedere creatieve geest voelt soms de behoefte, om zich en anderen rekenschap te geven van de beginselen van zijn arbeid, en heeft daarbij dikwijls de onbewuste bedoeling, die beginselen te veralgemeenen tot een overal en alom geldende norm. De kunstenaar Poedowkin gaf daarvan een merkwaardig getuigenis, toen hij de uitspraak formuleerde: „Grundlage der Kino-kunst ist die Montage”. Hij wilde daarmee meer uitdrukken dan een toevallige meening over zijn werkwijze; de veralgemeening van de montage tot grondslag eener kunst, de filmkunst, was duidelijk en veelzeggend genoeg. En niettemin is ook deze veralgemeening, die berust op een overigens volkomen verklaarbare en productieve theorie van een productief mensch, als vele andere onjuist, omdat zij het accent verplaatst van de techniek naar de kunst als aesthetische totaliteit. Zij is onjuist, omdat zij weliswaar een element naar voren brengt, dat technische voorwaarde is voor het ontstaan eener aesthetische emotie, maar tevens van dat 10 element uitgaat als de ontraadseling dier emo-

emotie zelve. De montage blijft een technische conditie, waarmee men technische vraagstukken kan oplossen, maar geen filmvraagstukken: immers de film, ons aesthetisch object van het beeldvlak, heeft met de montage niet meer (of minder) te maken dan b.v. met de verdeeling der nuances of de symbolische kracht der acteurs. Poedowkin's leuze levert geen nieuwe filmaesthetiek, maar bevestigt slechts, wat zijn bijzondere filmstijl reeds had verraden: dat zijn geniale begaafdheid niet berust op een (theoretisch even mogelijke) discipline van spelers of op lange scènes, maar op de sublieme beheersching van de montagetechniek. Aan een voorbeeld als Clair's „Chapeau de Paille” laat zich demonstreeren, dat ook de gespeelde scène een zeer sterk filmisch effect kan hebben en dat de genialiteit van Poedowkin derhalve niet berust op een algemeen principe der filmkunst, maar op een juist eenzijdige technische qualiteit.

Het is strikt genomen al verkeerd, montage en compositie als synoniem te gebruiken. De montage, technisch hulpmiddel als andere technische hulpmiddelen (fotografie, regie) is een der materiele oorzaken, dat de toeschouwer het werk van den kunstenaar waarneemt als compositie; de componist is de niet in factoren te ontbinden gave van den scheppenden mensch, die in stofelementen een samenhang overdraagt. Wanneer men zou zeggen, dat Poedowkin's compositiegave de montage was, zou dat de werkelijkheid van zijn kunst te kort doen; zijn compositie is evenzeer afhankelijk van zijn beeldvlakverzorging, van de keuze zijner sujetten, van de collaboratie met zijn operateur en levend materiaal. Het is slechts montage, die zijn stijl bepaalt in de meest karakteristieke, meest persoonlijke verschillen met den stijl van anderen. Poedowkin's kunst heeft dus alleen in zooverre de montage tot „grondslag”, dat zij ondenkbaar zou zijn zonder de zeldzame beheersching van één onderdeel der filmtechniek, dat op zijn stijl een stempel drukt. Maar hoe begrijpelijk het ook is, dat een filmkunstenaar in een periode van verwaarloozing der techniek als middel tot schoonheid één verwaarloosd (meest verwaarloosd!) onderdeel als aesthetisch criterium stelt, de principieele dwaling is daarmee niet verholpen. Grondslag der kunst is nooit de techniek, of een technisch dogma, maar steeds de verbeelding.

Deze opvatting strookt m.i. vrijwel met het door Bon uiteengezette gemis in Poedowkin's oeuvre. Waarom ik echter, desondanks, in „Cinema Militans” „De Moeder” de schoonste film ter wereld noemde? In de eerste plaats, omdat Dreyer's „Jeanne d'Arc” nog niet bestond; vandaag zou ik mijn oordeel in dit opzicht dus waarschijnlijk wijzigen. Ik geloof, dat de illusie, die Dreyer thans heeft weten te bereiken, gaver en vollediger is dan die van Poedowkin. Dit neemt overigens niet weg, dat ik „De Moeder” veel hoger blijf aanslaan dan Bon het doet. Hoewel ik theoretisch zijn bezwaren tegen de „absolute montage” deel, voel ik in „De Moeder” de theoretische eenzijdigheid overwonnen door de praktische genialiteit. Juist door zijn dogmatische, bijna apostolische vooringenomenheid kon Poedowkin het sterke werk scheppen, dat bewijst, hoe inspiratief de eenzijdige methode voor den kunstenaar kan zijn. Zoo treft het mij nergens, dat Poedowkin den toeschouwer raadseltjes opgeeft; hij overtuigt overal gemakkelijk en doeltreffend. Veel zwakker resultaat van de „absolute montage” schijnt mij „Storm over Azië”, dat met al zijn prachtig fragmentarisch élan den weg wijst naar een montage-rhetoriek.

Maar zelfs: al mocht dit een persoonlijke smaak zijn, dan meen ik toch, dat ook Bon mij zal toegeven, dat „De Moeder” in de historie der filmkunst een moment beteekent, waarvan niemand de waarde zal ontkennen.

M. t. B.

B. VAN LIER:

FILMKUNST EN „MUZIKALE” BEGELEIDING

Er werd in de kolommen van dit tijdschrift al eens geschreven over de vraag of toevoeging van muziek aan filmvertooning al dan niet wenschelijk of noodzakelijk moet worden geacht. Ik meen echter dat de problemen, die besloten liggen in de combinatie: film-muziek, nog niet voldoende omschreven of nauwkeurig gesteld werden.

Over het algemeen neemt men aan, dat muziek bij de vertooning van een film niet gemist kan worden omdat het publiek, de toeschouwers de stilte niet zouden kunnen verdragen. Deze

stelling is echter allerminst bewezen. Men behoort zich tot een juiste beoordeeling veelzijdiger te orienteeren.

De filmkunst is zich in den loop der jaren fundamenteel gaan onderscheiden van het bioscoop- en amusementsbedrijf; de filmkunst heeft zich grootendeels van onzuivere invloeden weten te ontdoen, en is nog steeds bezig zich te bevrijden van oneigen, geleende krachten. De eigen elementen van de filmkunst zijn in de handen van kunstenaars bewust tot compositiekrachten geworden. In tegenstelling tot de amusementsfilm, waarin het „verhaal” of „de geschiedenis” het eenige niet-toevallige in de „compositie” is, worden de toevalligheden in de autonome film steeds minder in aantal. De beteekenis der filmische elementen als structuur-factor groeit: zij worden voortdurend zelfstandiger. De rhythmiek van de opeenvolging der filmbeelden en van het beeldvlak zelf — in de bioscoopfilm zonder de minste evolutie toevallig en ongeordend gebleven — is in de filmkunst tot een der machtigste middelen uitgegroeid.

Ik kies uit de filmische elementen het rythme, omdat juist in de rhythmiek het conflict film-muziek het meest acuut is geworden. En het verwondert mij zeer, dat dit probleem niet een heviger debat heeft ontketent. Het is mijn vaste overtuiging dat de muziek-begeleiding de ergste vijand is tegen de vrije ontwikkeling en het zelfstandig worden der rhythmiek in de film.

De toeschouwer toch wordt gedwongen, twee onsamenhangende, langs elkaar schuivende rhythmieken te ondergaan: die van de film en die van de muziek. De film wordt daar niet begeleid, zij wordt tegengewerkt, geschonden. De continuïteit der filmische rhythmiek wordt kunstmatig verbroken; de macht van haar zelfstandigheid wordt geknot en zij kan niet gaaf door den toeschouwer worden ondergaan.

Fritz Rosenfeld schreef in zijn artikel: „Film, Bild und Rhythmus” (Filmliga, 1e jaargang no. 10, April 1928):

„Wo die Bewegung des Bildes mit der Harmonie des Rahmens, also der Rhythmus des bewegten Objekts mit dem Rhythmus seiner Umgebung, nicht übereinstimmt, dort ergibt sich die feineren Empfinden unerträgliche Dissonanz, die sich ergäbe, wenn in ein und demselben Zimmer ein Klavier eine Melodie spielte und eine Vio- 11

line eine andere. Es gingen beide Melodieën verloren..."

Hier is een soortgelijk conflict gegeven, en de woorden zooals zij hierboven staan, zijn zonder meer van toepassing op de combinatie muziek-film.

Dat in de amusementsfilm, waar onder meer de rhythmiek als voortdurende compositie-factor genegeerd bleef, de muziek de „rolprent" niet schaadde tot nog toe, ja zelfs stimuleerend kon werken, behoeft ons niet te verwonderen. Dat een publiek in deze tot chaos verfilmde stilte om het bioscoop-orkest vraagt, stemt mij zelfs dankbaar. Maar dit zoo populaire bioscoop-orkest mag zonder nadere experimenten niet worden aangevoerd als bewijs voor de hypothese, dat de stilte voor het film-publiek onverdraaglijk zou zijn.

Het is n.l. de vraag of een film, waarvan de elementen tot een zeer hoogen graad van zelfstandigheid zouden zijn opgevoerd, de toevoeging van een muziek nog zou verdragen. Dit probleem grondig te onderzoeken is in de eerste plaats de taak van hen, die zich de ontwikkeling der film tot onafhankelijke kunst als ideaal stellen.

Men zou het weglaten van muziek moeten beproeven in films, waarvan de rhythmiek een belangrijke (of: de belangrijkste) structurfactor is, en vervolgens, ter vergelijking, dezelfde films met muziekbegeleiding moeten draaien. En zelfs wanneer de film-muziek onmisbaar mocht blijken, dan nog moet men trachten, de elkaar schadelijke rhythmische gelijktijdigheden op te heffen. Aan het componeeren van film-muziek zou men speciale eischen moeten stellen, die zouden leiden tot een „Gesamt-kunstwerk". Deze muziek zou geen rhythmische willekeurigheden kennen, maar ondergeschikt zijn aan de rhythmiek der film en haar volkomen steunen. Zij zou daartoe mechanisch vastgekoppeld moeten zijn aan de film.

Ik blijf echter gelooven dat de filmkunst geen assistentie van uitheemsche krachten behoeft.

De eerste voorstelling van dit seizoen was mij opnieuw een bewijs van de noodzakelijkheid de filmkunst van het bioscoop-strijkje (of „zelfs" orkest) te bevrijden.

Waarom moest Dreyer's „Jeanne d'Arc" lamenterend worden bepraeludeerd? Ik dacht dat

ook de expositie-kunst een deel van de film-dramaturgie uitmaakte. Daarentegen moest de muziek halverwege de film zwijgen om de sfeer niet te verstoren. En het was stil, en niemand voelde neiging die stilte te verbreken. Maar het niet-bedoelde effect van dit tweeslachtig beginsel in zake begeleiding was, dat een circussensatie werd gesuggereerd, eerder dan ontroering: zóó zwijgt het circusorkest bij den doodsgevaar trotseerenden tour-de-force van zijn gespierdsten atleet.

En in de zeer rhythmische film „Heien" van Ivens werd het rythme door pianomuziek volkomen te niet gedaan. De accenten bij elke hei-slag (die uit den aard der zaak niet éénmaal op tijdwaren) bewerkten slechts een anticlimax. Heeft Ivens' film nu waarlijk muzikale hulp noodig? En Ruttmann's absolute films? Zijn „opus 1. 2 en 3" vormen met hun verfijnde en samengestelde rhythmiek het meest klemmende betoog voor een waarlijk „zwijgende film". Het publiek zal, indien het zich inderdaad in de artistieke beteekenis van de film interesseert, gemakkelijk tot zwijgen opgevoed kunnen worden. En het is de taak van de Filmliga, meen ik, te waken voor een zuivere, zelfstandige ontwikkeling der film, en uitgebreide, grondige experimenten in deze richting te ondernemen.

NOOT BESTUUR FILMLIGA AMSTERDAM

Over de muzikale begeleiding van „Jeanne d'Arc" ontvingen wij meer protesten. Zonder eenig oordeel te willen uitspreken over de al dan niet bevredigende prestaties der musici van het Theater „De Uitkijk", moeten wij nog vermelden, dat het „arrangement" der uit te voeren muziek was vastgesteld door Dreyer zelf en uit Parijs met de film was meegekomen. In Rotterdam werd zij, tot betere bevrediging, zonder muziek vertoond. Intusschen is het Theater een nieuw up to date toestel voor mechanische muziek rijker geworden.



KOSINZEW en TRAUBERG: DE BESTORMING VAN PARIJS (CORSO CINEMA)

De Russen schijnen aan het historisch verloop van hun eigen revolutie niet genoeg te hebben en ontleenen de intrigue van deze opzweepende

rhythmenstapeling aan den Franschen opstand tijdens den Fransch-Duitschen oorlog. Het is overigens een verdraaien van de voor den Rus zoo belangrijke gebeurtenissen, hun eigen revolutie, in een quasi Fransch omkleedsel. Niets is „Fransch” in deze film, noch de types, noch de heele sentimentssfeer. Bijzonder origineel na Poedowkins revolutiescheppingen kunnen deze scènes moeilijk zijn, maar toch bevat deze film meesterlijke fragmenten o.a. de „regen-episode”.

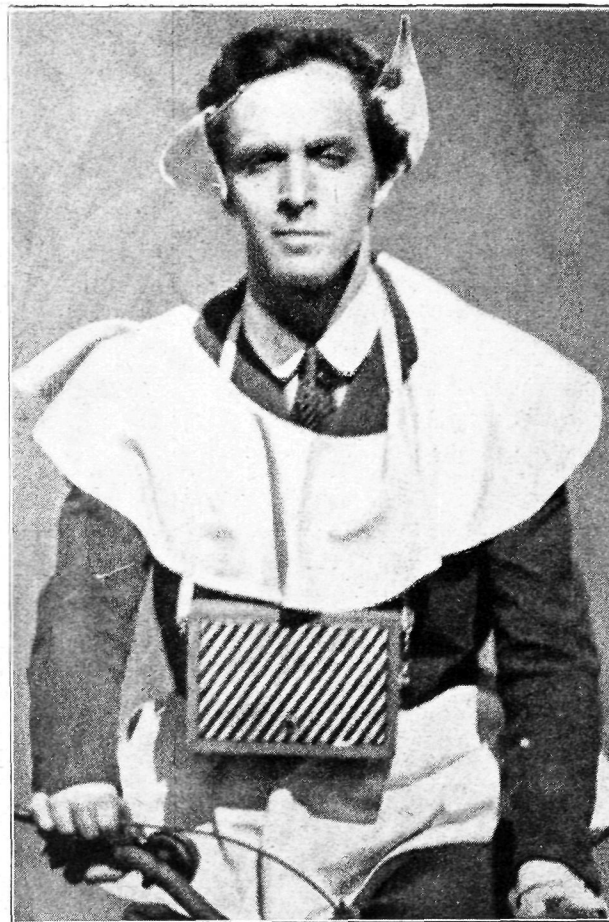
Voor mijn gevoel is er door de koortsachtige beweging, waarmee het geheele werk voortsuist, te weinig climax mogelijk en misten we veelal rustpunten. Het geheel maakt op die manier een mateloos breedsprakigen indruk. Typisch voor de Russische geest was het stelletje rijke pretmakers, waarvan de warenhuisdirecteur sterke verwantschap vertoonde met een persoon uit „Die Drei Diebe”.

JOH. H. G. FRANCO



ENKELE LEEKEN-VRAGEN

Bij het zien van den Jeanne d'Arc-film hinderde mij sterk het onderbreken, af en toe, van het stuk door de verklarende tekst. Het hindert me altijd, maar ditmaal kwam, door de qualiteiten van de film, de hopelooze breuk, die elk tusschenschrift weer opnieuw het spel van beelden maakt, wel zeer scherp uit. De schreeuw aan het eind, die in één naam het gansche drama samenvat en verklaart en die zijn moest „als sloeg een vlam ten hemel”, was hier zooiets als het presenteren van een leelijk visitekaartje. Ik heb geen verstand van deze dingen en pleeg dergelijke hinderlijkheden gedwee te slikken, het zal voorloopig zeker wel niet anders kunnen. Maar als de geluidsproductie nu werkelijk meent óók iets aan de film te kunnen doen, zou zij dan misschien hier niet eens een bescheiden begin met haar weldaden willen maken? Door de akeligheid van die tusschenschriften overbodig te maken en er gesproken aanduidingen voor in de plaats te stellen (mits niet te gramophonisch-nasaal of



UIT BUNUEL „LE CHIEN ANDALOU” (WAAROM?)

radio-zoet krolsch van timbre). Terug naar den explicateur dus? Misschien iets geheel anders! Het woord explicatie toch deugt hier eigenlijk niet. Zoomin als illustraties een boek expliceren, zoomin zal hier het woord de beelden mogen uitleggen; m.i. suggestief inslaande woorden, gelijk de bovengenoemde film in de hier en daar geciteerde antwoorden der Heilige er reeds enkele bezat, zijn hier noodig. Voorloopig hoeft dit niet veel te zijn: voorloopig ook schijnt dit al moeilijk genoeg. Overigens zou een geleidelijk verder ontwikkelen van dit geluids-gedeelte wellicht mogelijk zijn. Theoretiseere daarover wie lust heeft. Nog enkele andere vragen. De goede concertganger heeft de muziek die hij gaat hooren, in den regel óf vooraf bekeken, óf hij kent haar reeds. Hij heeft zijn partituren, zijn uittreksels, zijn programma-met-toelichting, waarin de hoofdverdeling van het stuk wordt besproken en waarin de voornaamste motieven zijn aangegeven, in velen gevallen hoort hij het niet voor de 13

eerste maal, en niemand denkt er dan ook aan om een concert af en toe met explicaties of attentiesseinen te onderbreken. Kan de filmbezoeker dezen weg niet wat op geholpen worden? De besprekingen in de kranten doen reeds iets, maar het toegelicht programma, waarin de hoofdmotieven zijn aangegeven, — dat zouden hier dan zijn de foto's van de kardinale momenten der film — ontbreekt b.v. nog. Juist dit schijnt een leemte, ook om andere redenen nog. Hoe gaarne toch zullen velen niet iets concreters dan de enkele herinnering willen vasthouden van den beeldenstroom dien zij zagen? Een verzameling van de koppen uit het Jeanne d'Arc proces moet minstens even verkoopbaar zijn als een album met aquarium-foto's of met koppen van Borneo-ape. Zou de Filmliga haren leden aan het eind van elk seizoen niet een bloemlezing kunnen aanbieden van de meest markante beelden uit het afgewerkt programma? Ik heb er graag een extra-contributie voor over.

J. C. VAN SCHAGEN



JAPANSCH BELANGSTELLING

De overkomst van den Japanschen criticus Moitiro Tsutya (men zie het artikel over La Sarraz in het vorige nummer van Filmliga) heeft ten gevolge gehad, dat in de loop van dit seizoen de volgende films voor de „Société du Cinéma d'Avantgarde Nipponne" vertoond zullen worden: En Rade en Rien que les Heures, van Cavalcanti; Etoile de Mer, van Man Ray; La Coquille et le Clergyman, van Germaine Dulac; La Zone, van G. Lacombe; De Ballade van den Eend, van Silka; Brumes d'Automne, een oudere film van Kirsanoff, etc.

HIS MASTER'S VOICE

Conrad Veidt, wiens „succes" voor de talkie na „Das Land ohne Frauen" wel vast zal staan, omdat hij althans met een dragelijke acteurs-intonatie „Mutter" wist te zeggen, heeft een charmante anecdote op zijn geweten.

Zooals men weet heeft Conrad Veidt tijdens zijn verblijf te Hollywood ook een talkie gefabrikt. Toen hij al weer hoog en droog in Berlijn

14 zat, bereikte hem een telegram, dat hij „ver-

geten" had, op een zekere repliek te antwoorden, waardoor deze film niet „uitgebracht" kon worden. Conrad Veidt, wiens appreciatie voor de moderne techniek op het kookpunt gekomen is, greep onverwijld naar de telefoon, vroeg Hollywood aan, sprak zijn drie woorden, welke onmiddellijk en m.h.d. op de klankrol geregistreerd werden. In de graftombe der stemmen maakte deze telefonische rol toch geen verschil uit.

Voor ordinaire zwijgende films zou radiotelegraphische overzendingen van gelaatsexpressies, waar men niet op tijd aan gedacht had, eveneens „nieuwe gebieden" kunnen ontsluiten. De titels kan men er dan altijd later, en goedkoop, achteraan „drahten".

En omgekeerd, wanneer men bij ons soms vergeten mocht, bij een dergelijk experiment te applaudiseeren, dan zorgt een der vele loudspeakers, die men in Hollywood te veel heeft, wel voor nazending. Met de moderne techniek kan men het zich veroorloven, een weinig „kunst" te „veronachtzamen".

LIGA-FILMS IN EEN RIJKSGEBOUW

Over Delft lezen wij het volgende in de bladen van 29 November j.l.:

Het Eerste-Kamerlid de heer Steger heeft aan den minister van Onderwijs, K. en W. de volgende vragen gesteld:

Is het Uw Excellentie bekend, dat in een der gebouwen van de Technische Hoogeschool te Delft door de Nederlandsche Filmliga een serie van filmen wordt vertoond voor de leden van het dispuutgezelschap „Vrije Studie" en introducés, waaronder velen uit de Delftsche burgerij?

Acht Uw Excellentie het niet ongewenscht, dat een Rijksgebouw voor hooger onderwijs ten gebuike wordt afgestaan voor het bovengenoemde doel, waar de Filmliga meer films vertoont, die al wordt dit om het voortreffelijke van montage en spel door velen niet aanstonds bemerkt, niettemin op het gezag van godsdienst. Staat en maatschappij ondermijnend werken; dit vooral, nu Sovjet-Rusland door middel van zulke films in besloten kring onder alle klassen der maatschappij propaganda maakt voor zijn wereldrevolutionair doel?

Indien Uw Excellentie de bovengestelde vraag bevestigend beantwoordt, zou zij dan een

maatregel willen treffen, waardoor de Nederlandsche Staat niet langer moreel en materieel medewerkt aan de ondermijning der grondslagen van alle orde?

RAISMANN UIT DE GEVANGENIS

Raismann's Gevangenis, waarvan de exploitant aanvankelijk de termijn voor herkeuring „vergeten” had, is thans alsnog door de keuringscommissie toegelaten.

DE SCHIJVEDRAAIERS

Met het aanschaffen van een nieuw apparaat voor mechanische muziek in het Theater „De Uitkijk” wordt de oprichting gemeld van het Genootschap „De Schijvedraaiers”. Concerten zullen worden gegeven des Zondags van 12—1.30 in „De Uitkijk” à 10 cts. entree. Inlichtingen (voorloopig) bij Mr. Henrik Scholte, Catharina van Clevelaan 30, Buitenveldert, Nieuwer Amstel (Tel. A'dam 27027).

HEEFT U HET AL GEHOORD?

Ruttman en Abel Gance zullen samen „La Fin du Monde” maken.

Cathérine Hessling, de hoofdrolspeelster uit „En Rade” en enkele latere films van Cavalcanti, maakt thans een film onder regie van Lotte Reiniger, de medewerkster van Walter Ruttmann.

Valerius Inkischinoff, de fameuze mongool uit „Storm over Azië”, bevindt zich te Parijs en zal in eenige fransche films „hoofdrollen” vervullen. Hij begint met „Miss Lohengrin”, spel uit het zeemansleven, waarvoor hij in Siberie blijkbaar gelegenheid tot grondige voorstudie had. Bij de première van „Storm over Azië” te Parijs heeft hij zich al publiekelijk laten bezichtigen. Misschien heeft hij zich daarbij over het einde van die film wel verontschuldigd, dat zij nog uit zijn „Sturm und Drang”-periode dateerde.

Zekere Sammy Brill heeft 'n geweldige film weten te maken van de laatste troebelen te Jeruzalem. Vermoedelijk geen Arabier.

Drie onbekende fransche cineasten zullen te samen een nieuwe avantgarde film maken. MM. Gordon, Barache en Kelber. Titel: „Cafard”.

Jean Epstein heeft een nieuwe film voltooid, getiteld „Sa Tête”: de geschiedenis van een onschuldige, dien „zijn hoofd” verdedigt tegenover den rechter van instructie, in wiens vertrek zich de heele historie afspeelt.

In November zal te Parijs vertoond worden een nieuwe film van Jean Dréville, den maker der „Indiscrétions Cinégraphiques”. Op het scenario van een zekeren (hollandschen?) heer Van Canstein vervaardigde hij in de electriciteitsfabrieken van Saint-Ouen en op de top van een „wolkenkrabber” een film, getiteld „Quand les Epis se courbent”. Terstond daarna heeft hij een korte propaganda-film, bestemd voor Amerika, voltooid en getiteld: „Le Mémorial des Alliés”.

René Clair maakt een sprekende film op Tobis-apparaten. Eveneens Chomette, met Gina Manès, haar vroegere echtgenoot Rudolf Klein-Rogge en haar tegenwoordigen vriend. Een eventueel „Autour”, al dan niet talkie, zou hier een beetje pijnlijk zijn.

Eugène Deslaw heeft zijn „March des Machines”, dat wij verleden jaar vertoonden, in Berlijn „gesonoriseerd”.

Ernest Schoedsack en Meriam Cooper, de makers der documentaire films „Grass” en „Chang”, hebben een nieuwe Soedan-film voltooid, getiteld „Quatre Plumes”, met een liefdeshistorie erin, en bevinden zich thans, zoo men de kranten mag gelooven, op Sumatra, waar zij Atjehers voor de lens nemen.

De regisseur Matschaty van een nieuwe groote tsjechische film, die den titel van een der oude zweedsche meesterwerken, „Erotikon” draagt, is tijdens het opnemen plotseling gek geworden. Voor de reclame van een super-jewel, waaronder deze film werd aangekondigd, is zooiets altijd heel goed.

Jacques Feyder maakt thans te Hollywood een film — zwijgend wel te verstaan — met Greta Garbo, op een scenario van hemzelf. Ongelukkigerwijze luidt de titel.... „De Kus”. Als het een talkie mocht worden.. „De Klapzoen”.

Oorlogstukken zijn en vogue, nog steeds. Nadat E. M. Remarque zijn „Im Westen Nichts Neues” voor een zacht prijsje (\$ 100.000) van de hand had gedaan — voor een talkie nog wel! — is thans het prachtige tooneelspel van Raynal, „Le Tombeau sous l’Arc de Triomphe”, aan

een duitsche filmcompagnie verpatst. Men weet, dat in dit stuk, dat grootendeels in de slaapkamer van twee menschen speelt, van het heele „oorlogsterrein” geen sprake is, maar de soundie zal het er, ten gerieve van het geacht publiek, wel in weten te vlechten!

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 enerzijds 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 begripen 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 verenigingen.

N.B. OPGAVEN NIEUWE LEDEN EN BETALING CONTRIBUTIE UITSLUITEND AAN DE AFDEELINGS-SECRETARISSEN! ALLEEN CORRESPONDENTIE DE NEDERLANDSCHE FILMLIGA BETREFFENDE AAN DEN SECRETARIS V. H. HOOFDBESTUUR!

OPENING VAN HET THEATER DE UITKIJK

Op Vrijdagmiddag 8 Nov. werd in tegenwoordigheid van vele genoodigden geopend het Film-theater De Uitkijk, na een welkomst woord van den Heer G. Pelster Sr. Op diens uitnoodiging werd het Theater officieel geopend met een rede van den Voorzitter der Nederlandsche Filmliga, Mr. Henrik Scholte. Tenslotte sprak de Heer Jean Mauclair, directeur der Studio 28, te Parijs.

JEANNE D'ARC

Deze film wordt in alle Liga-afdeelingen met groot succes vertoond en loopt thans bovendien reeds voor de vierde week in het Theater 16 „De Uitkijk”.

VOORZITTER VAN HET HOOFDBESTUUR:

Mr. Henrik Scholte

SECRETARIS-PENNINGM. VAN HET HOOFDBESTUUR: (SECRÉTAIRE-TRESORIER GÉNÉRAL)

Dr. Menno ter Braak, Nieuwe Binnenweg 131, ROTTERDAM, Telefoon 33385, Postgiro 131747

ALGEMEENE TECHNISCHE LEIDING:

(CONSEIL TECHNIQUE)

Joris Ivens en Ed. Pelster, 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: W. F. Bon, Oosterpark 73, Tel. 51762

Rotterdam: Mej. Ida Liefcrinck, West Nieuwland 17

's-Gravenhage: Mevr. M. Visser, Stadhouderslaan 32

Utrecht: Ir. S. van Ravesteyn, Adm. van Gentstraat 33

Arnhem: L. P. J. Braat, Cordesstraat 6

Hilversum (Gooi): Mej. O. Mühlenfeld, Heerenstr. 39

Eindhoven: Mr. G. Verryn Stuart, Hoogstraat 118a

Leiden: D. P. M. Gratama, Oude Vest 85a

BUITENGEWONE AFDEELING:

Delft „Vrije Studie”: v. Mourik Broekman, Noordeinde 11

MUZIKAAL ADVISEUR:

Lou Lichtveld, Marg. van Cleveaan 9,

BUITENVELDERT (Nw. Amstel)

JURIDISCH ADVISEUR:

Mr. J. H. Polenaar

LE CHIEN ANDALOU

Op het tweede programma der Filmliga wordt onder protest van eenige bestuursleden vertoond Bunuel's „Chien Andalou”, een surrealistisch succes van Parijs. De keuringscommissie heeft deze film voor publieke vertooning verboden. Genoemde bestuursleden, die eveneens, doch om artistieke redenen tegen vertooning waren, hebben echter goed gevonden, den strijd hier over niet op papier uit te vechten, doch de leden der Liga zelf te laten oordeelen.

NIEUWE AFDEELINGEN

Oprichtingsplannen worden gemeld uit Enschedé en Gorkum.

de gemeenschap uitgevers utrecht menno ter braak cinema militans

het moderne boek
over de moderne film!

over deze uitgave schreef l. j. jordan in de „groene amsterdammer” o.a.:

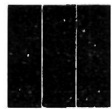
veeleer provoceert dit boek — soms bewust en met zooveel woorden, maar altijd en overal door taal en houding — een scheiding. een scheiding naar de steile formule: „wie niet met ons is, die is tegen ons!” en het object van deze antithese is de film — niet het variété-amusement, niet het technisch curiosum, niet het platonische onderwerp voor gelegenheids-mooischrijverij, maar de film, die men lief heeft, zooals men muziek lief heeft, zonder reserve en zonder voorzichtig te retireeren achter enkele standaardwerken.... om deze zuiverings-tendenz — om deze krachtige poging, de film tot kunst op te heffen, in stede van het begrip „kunst” pasklaar te maken voor het bioscoopproduct — om deze algemeene eigenschap alzoo is het werk ons in de allereerste plaats welkom.

prijs ing. f 2.90; geb. f 3.90, rijk geïllustreerd

de uitkijk

VERZEND BUREAU
VOOR FILMVERHUUR AAN
OLKS UNIVERSITEITEN
EREENIGINGEN ENZ.

F
I
L
M
T
H
E
A



T ELKE MIDDAG EN AVOND
E FILMEN MODERNE MUZIEK
R PLAATSBESPREKING 10-1

prinsengracht bij
de leidschestraat
telefoon 37460

de uitkijk
prinsengracht 452
telefoon 37460

F I L M L I G A



ívens - franken: regen

DERDE
JAARGANG

2

DECEMBER 1929

FILMLIGA

ONDER REDACTIE VAN: WILLEM BON, DR. MENNOTER BRAAK,
JORIS IVENS, L. J. JORDAAN, MR. HENRIK SCHOLTE EN CONST.
VAN WESSEM - EEN JAARGANG (10 NUMMERS) KOST F 2.50

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 TEVEN
HET OFFICIEELE ORGAAN DER NEDERLANDSCHE FILMLIGA

OPGETREDEN ALS REDACTEUR FILMLIGA DE HEER WILLEM BON

INHOUD: Menno ter Braak: Het Gevaar der Filmkunst en de Heer Van Staveren — Bunuel's „Un Chien Andalou”: L. J. Jordaan: Le Chien Scandalou — Officieel Communiqué — Pro — Contra, door Henrik Scholte — Constant van Wessem: Chaplin's oudere Films — Henrik Scholte: Joris Ivens — Elisabeth de Roos: Het verfilmen van litteraire Ontastbaarheid — Filmcritiek: Programma De Uitkijk, door Henrik Scholte — Fritz Lang: Die Frau im Mond, door Fritz Rosenfeld — Josef von Sternberg: De Dokken van New-York, door Menno ter Braak — Boekaankondigingen: Film-photo's wie noch Nie, door M. t. B. — Hans Richter: Filmgegner von Heute, Filmfreunde von Morgen, door W. B. — Journaal: Een Meening over Jeanne d'Arc, door D. en M. t. B. — Liga-films in een Rijksgebouw — Mechanische Bioscoopmuziek — De Corso-Cinema te Rotterdam en de Bioscoopbond — Officieele Mededeelingen

MENNO TER BRAAK:

HET GEVAAR DER FILMKUNST EN DE HEER VAN STAVEROEN

Het moet als een verheugend feit gesignaleerd worden, dat de voorzitter der Centrale Commissie voor de Filmkeuring, de heer D. van Staveren, zich eindelijk eens heeft uitgesproken over zijn standpunt tegenover het gewrocht, dat men alzoo met den naam „kunstfilm” bestempelt; temeer, omdat de heer van Staveren dat deed naar aanleiding van eenige volkomen gemotiveerde artikelen in de Nieuwe Rotterdamsche Courant, waarin ernstig in overweging werd gegeven, een bevoegde adviescommissie aan de Keuringscommissie toe te voegen. Door deze artikelen liet de voorzitter van het over het wel en wee der draaiende films beslissende lichaam zich uit zijn tent lokken; en in de N.R.Ct. van 30 Nov. en 1 Dec. l.l. komt hij nu met de

resultaten zijner meditaties voor den dag. Van belang voor ons is hoofdzakelijk zijn tweede opstel, dat de verhouding van commissie en filmkunst behandelt. Laten wij vooropstellen, dat wij alle sympathie hebben voor de wijze, waarop de heer van Staveren zich rekenschap tracht te geven van het probleem, dat wij het hoogelijk apprecieeren, dat hij zich thans niet langer „op de vlakke houdt”; dan mogen wij verder zijn zienswijze aan een principieele critiek onderwerpen.

Dat de heer v. S. geen aestheet is en geen lijvige Aesthetik bestudeerd heeft, voor hij zijn artikelen ging schrijven, mag men hem niet euvel duiden; dergelijke tijdroovende bezigheden mag men van een keurmeester niet vergen. Zelfs zou een vrij en onbevooroordeeld naderen tot het groote vraagstuk een voordeel kunnen zijn geweest. Maar helaas, hiervan kunnen wij in het betoog van den heer v. S. niets vinden, hoezeer het ons spijt. In de wereld der schoonheid doolt de heer v. S. rond als één, die een onbekend land heeft betreden, een land, niet alleen onbekend door gebrek aan stafkaartenroutine, maar voor alles onbekend, doordien de keurende reiziger van den aard der voortbrengselen geen kaas heeft gegeten. Hij handelt eenigszins als een provinciaal, die in den vreemde komt en alles met de schutterige maatstaven van zijn dorp meet. De heer v. S. en de kunst: dat zijn twee grootheden, die elkaar niet gemakkelijk zullen ontmoeten en elkaar zeker nog niet ontmoet hebben. Ongetwijfeld zal de heer v. S. Rembrandt wel mooi vinden, en misschien ook Vincent van Gogh (hij deelt althans iets mee over het feit, dat deze 17

vroeger voor „een appel en ei verkocht werden, terwijl ze nu niet te betalen zijn”); maar de ontmoeting met de kunst, dat is iets anders, en dienomtrent moeten wij den voorzitter der keuringscommissie ernstig attaqueeren.

Hoe vreemd de heer v. S. tegenover de kunst staat, blijkt al dadelijk uit zijn motiveering van de zonderlinge manoeuvres, die de Commissie heeft uitgevoerd bij de beoordeeling van „Jeanne d'Arc”. Hij geeft hier niet ronduit toe, dat de Commissie hier op een terrein was gekomen, waarvan zij niet het geringste begrip had, maar tracht door allerlei semi-wiskundige redeneeringen haar wisselend criterium te vergoelijken. Zoo betoogt de heer v. S., dat men bij de herkeuring voor alle zekerheid de hulp had ingeroepen van „twee volkomen deskundigen”, te weten Dr. Jan Sassen en Prof. Dr. H. Brugmans. Wat hebben deze deskundigen aan de Commissie verteld? is men geneigd te vragen. Dat de zaak van het proces zich werkelijk zoo had toegedragen? Dat Dreyer er niets aan veranderd had? Dat het, om met Ranke te spreken, „recht eigenlijk so gewesen war”? Of eenvoudig, dat het eigenlijk erg mooi was? Het blijft volkomen onbegrijpelijk, wat dit advies te beteekenen heeft gehad; want historische garantie heeft men voor een kunstwerk niet noodig, en om te zeggen, dat het mooi is, heeft men geen deskundigen noodig. Ofschoon men den deskundigen dankbaar zijn mag, dat zij der Commissie iets geadviseerd hebben en daardoor „Jeanne d'Arc” gered, kan men omtrent den aard van hun advies niet anders dan gissen; hun tegenwoordigheid was hier volkomen overbodig.

Uit het voorbeeld blijkt echter reeds, hoe de heer v. S. zich tot de kunst verhoudt: n.l. als iemand, die aan gezag, aan autoriteit hecht; hij hecht aan kunst, waarover hij zich van te voren heeft vergewist, van kunst, die-het-voor-100%-is-en-het-altijd-blijven-zal; en daarmee geeft hij reeds te kennen, dat hij aan de ontmoeting met de kunst nog niet toe is. Want kunst, o heer v. S., is niet hier of niet daar, zoodat een commissie of een hoogleraar die kan vastleggen door zijn gezaghebbend woord, maar kunst is een relatie tusschen een ontroerd mensch en het voorwerp zijner ontroering, meer niet, maar ook niet minder. Wie met dit uitgangspunt begint,

18 heeft het vrij wat gemakkelijker dan de heer

v. S., die een artistiek incompetente commissie moet verdedigen. Kunst is niet in een vaatje verpakt, gepekeld, gezouten en gewaarmerkt voor de nuttige, ordelijke, zedelijke consumptie; kunst is een gevaar voor een ieder, die haar aan den lijve ondergaat, voor een ieder, die haar niet maar keurt, maar ook beleeft.

Wij weten niet, of de heer v. S. dit als abacabra beschouwt; maar wat wij hier opmerken, merken de Tachtigers tegenover de poëten van vòòr Tachtig op, en het is niet bepaald gloednieuw; alleen in de kringen der Keuringscommissie schijnt men nog aan het jaar 1880 niet toe te zijn. Wij gelooven gaarne, dat de commissies, waaruit de Keuringscommissie weer bestaat, „zich door niets, maar dan ook door absoluut niets anders laten leiden dan door de vraag: is deze film naar onze overtuiging in strijd met de goede zeden of de openbare orde?”; maar daarmee ontszeggen zij zich zelf de competentie, om over kunst te oordeelen, die immers aan geen zedelijke of maatschappelijke norm kan worden gemeten. Kunst is niet zedelijk en niet onzedelijk, niet ordelijk en niet wanordelijk; kunst is een zede en een orde, die van een ander gehalte is dan de leiddraad der Keuringscommissie....

De heer v. S. zet zijn betoog voort. Volgens hem heeft de Commissie inderdaad „geen artistieke taak”. „Laat het bioscoopbedrijf maar blij zijn, dat dit zoo is”, voegt de heer v. S. er aan toe, „want anders zou er zeker tienmaal zoo veel verboden worden als nu het geval is”. Dit is althans duidelijke taal; artistieke schund mag men draaien, zooveel men wil, dat interesseert ons niet, en wij laten de bioscoopdirecteuren blij zijn.

Wat nu echter? De heer v. S. heeft afstand gedaan van zijn artistieke rechten, had men gedacht. Maar wat volgt er? „Wel degelijk is het (kunstzinnige) element in onze commissie behoorlijk vertegenwoordigd. Doch gelukkig moeten zij vaak aan hun artistieke gevoelens het zwijgen opleggen. Veel bioscopen konden anders wel sluiten.” (Spat. van mij, M.t.B.). Deze draai is verrassend! De leden der commissie hebben wel kunstgevoel, maar zij onderdrukken het, met groote zelfverloochening ongetwijfeld, ter wille van de kassa der bioscooptheaters! Wel diepgeworteld moet dit kunstgevoel zijn, en wel bevoegd zijn

dèze rechters, om Jeanne d'Arc te oordeelen! De heilige op den brandstapel, want anders sluiten de Luxor's en de Scala's; een dergelijke redeneering zou men langzamerhand van deze Commissie wel kunnen verwachten. Vooral, wanneer de heer v. S. iets verderop meedeelt, dat genoemd kunstgevoel („dat heusch wel meevalt", zegt de schrijver) vaak waarlijk gefolterd wordt, zoodat de Commissie moet zeggen: „'t is jammer, dat we deze film niet mogen toelaten; 't is zonde, dat zooveel technische en artistieke vaardigheid is ten koste gelegd aan het produceeren van zooveel afschuwelijke vuiligheid en gevaarlijkheid". Hier nu begint de heer v. S. wat al te duidelijk te verraden, dat hij in een terra incognita rond-dooit. „Afschuwelijke vuiligheid en gevaarlijkheid": dat schijnt voor hem kunst te zijn! Althans dit schijnt een technisch en artistiek vaardig man allemaal te kunnen klaarspelen, zonder zedelijk en ordelijk te zijn. Is het wonder, dat de heer v. S. zich in dit verband vertwijfeld afvraagt, wat nu eigenlijk een „cineast" is (ja, hij komt zelfs tot de noodkreet: „Ben ik zelf een cineast?" Neen, driewerf neen! heer v. S.), en wat een „kunstfilm" is? Is het wonder, dat hij voor dit moeilijke begrip „kunstfilm" de wonderbaarlijkste criteria zoekt, b.v. of de Rotterdammer of het Volk de film goed recenseeren, en dat hij zelfs aan het bestaan van een kunstfilm wanhoopt, „als de deskundige recensenten het gloeiend met elkaar oneens zijn"? „Bestaat er", zoo roept de tot het uiterste gebrachte heer v. S. uit, „in een land als het onze, met zijn zoozeer divergeerende overtuigingen, wel een communis opinio over wat al of niet tot de „kunst" mag gerekend worden?" (Spat. van mij, M.t.B.). Nogmaals: neen, driewerf neen, goede heer v.S.! Die communis opinio bestaat hier niet, en in Duitschland, met zijn zoozeer divergeerende overtuigingen, en in Frankrijk met zijn zoozeer enz., al evenmin! Stel U voor, v. S., dat men een communis opinio had over kunst; hoe weinig bioscopen zouden er dan niet sluiten! Hoe zelden zouden de leden der Commissie hun kunstzin behoeven te verloochenen! Het zou al te mooi zijn! Er zou.... bijna geen Centrale Commissie voor de Filmkeuring meer van noode zijn! Maar wij leven in een andere wereld; hoor slechts: „Reeds nu, bij de thans geldende wettelijke

normen, worden de uitspraken der Centrale Commissie van links en van rechts om beurten aan critiek onderworpen. Als nu nog eens de norm „kunst" erbij zou komen, zouden we heelemaal geen leven hebben" (Spat. van mij, M.t.B.).

Ziedaar de oplossing van het groote probleem! Waarom werd „Jeanne d'Arc", waarom werd „Gevangenis", waarom werd „Bed en Sofa" afgekeurd? Omdat de Centrale Commissie voor de Filmkunst anders heelemaal geen leven zou hebben! Sie spreken ein groszes Wort gelassen aus, heer v.S.! Waarvoor dient nu het zoo behoorlijk vertegenwoordigde kunstzinnige element in de Commissie (namen! namen!), als het zich voortdurend het zwijgen op moet leggen en anders heelemaal geen leven meer heeft? Dit wordt ons steeds onbegrijpelijker. Maar wij geraken tot de oplossing. De Commissie heeft wel oog voor de kunstwaarde, zegt de heer v. S. „Maar het is ook wel voorgekomen, dat de Commissie de uitbeelding van ongeoorloofde dingen in een ernstige film veel gevaarlijker vond dan in een klungelig gedrocht, omdat de stimuleerende werking van de eerste veel groter is dan die van de laatste (Spat. van mij, M.t.B.), waarin zelfs voor den lompten boerenjongen de onzin er zò dik bovenop ligt, dat er geen kwade gevolgen van te duchten zijn".

En hier is nu des Pudels Kern. Veel en lang gepraat verraadt zich tenslotte als nuttelooze franje om dèze verbijsterende hoofdzaak: dat in Nederland de filmkunst beoordeeld wordt naar de dikheid van den lompten boerenjongen!

Wij hebben het lange artikel van den heer v. S. op de voet gevolgd, om te demonstreeren, hoe weinig hij en de kunst elkaar begrijpen, hoezeer het, ergo, noodzakelijk is, dat de door de N.R.Ct. gevraagde artistieke adviescommissie wordt ingesteld. De eerste taak immers dier commissie zou zijn, de officieele Commissie met een groote C er op te wijzen, dat de kunst noodzakelijk gevaarlijk is, dat alle kunst, wanneer zij den mensch aangrijpt, revolutioneerend werkt op zijn innerlijk, dat men dus geen revolutie moet gaan verbieden, omdat zij en passant gevaarlijker wordt door haar kunstzinnigheid, maar moet schiften het ernstige gevaar der kunstzinnigheid en het giftige ge-

vaar der Schund, is het niet een veeg teeken, dat de Commissie er tot op heden nog niet in geslaagd is de giftige Schund uit de bioscopen te weren, terwijl zij lukraak ernstig films verboden heeft? Deze laatste schifting zou heel wat meer zin hebben, maar zou ook oneindig ondankbaarder zijn, dan de richtingloze verbiedderij, die de huidige Commissie er op na houdt; immers deze schifting zou geen rekening moeten houden met het sluiten der bioscopen en de huid van den lompsten boerenjongen, maar met de mentaliteit der filmmakers, onverschillig, uit welk milieu zij voortkomen. Deze adviescommissie zou den heer v. S. moeten leeren, gevaar van gevaar te onderscheiden; want geen v. S. heeft het recht een vrij mensch het gevaar der kunst te onthouden. Of hij het recht heeft, het gevaar der onzedelijkheid en wanorde af te weren: daarover zal de adviescommissie zich geen beslissing willen aanmatigen, omdat deze

beslissing in den letter der Bioscoopwet ligt besloten.

Wij bestrijden het betoog van den Voorzitter der Commissie niet zoo scherp, omdat wij aan zijn betrouwbaarheid twijfelen; het tegendeel is waar. Wij gelooven, dat hij naar beste weten de onmogelijke wet, die hij moet uitvoeren, interpreteert. Zijn taak is bovenmenselijk lastig, omdat zij volkomen onmogelijk is, zoodra zij de hoogste menschelijke waarden raakt, waar de platvloersche normen der Bioscoopwet geen geldigheid meer bezitten. Eén ding echter vragen wij dan echter ook als tegenprestatie van den heer v. S.: dat hij ons niet trachte te suggereeren, een dienaar der kunst te zijn, door haar nu eens toe te laten en dan weer eens te verbieden. Want het gevaar der kunst, het gevaar, dat voor elk cultureel mensch gelijkstaat met le ven, ligt in een ander gebied dan dat, waarover de Centrale Commissie heerscht.

BUNUEL: UN CHIEN ANDALOU



OFFICIEEL COMMUNIQUÉ

Het gebeurde met den „Chien Andalou”, op het tweede programma te Amsterdam vertoond, noopt het Hoofdbestuur tot de volgende verklaring:

De Nederlandsche Filmliga heeft deze film 20 vertoond, weliswaar uitdrukkelijk „jury-vrij”, en

draagt derhalve ten volle de verantwoordelijkheid. Op de Afgevaardigdenvergadering van 9 Nov. j.l. is met algemeene stemmen tot het aanschaffen van deze film, na van vele zijden ingewonnen advies, besloten. Dat zij niettemin bij de proefvertooning te Amsterdam, eenige dagen voor de tweede voorstelling, door het Hoofdbestuur unaniem werd verworpen, terwijl een minderheid zich zelfs tegen „jury-vrije” vertooning verzette, eischt een nadere verklaring.

Over het algemeen zijn de aan te schaffen films aan het Hoofdbestuur reeds van te voren bekend. In dit geval, waar het een eerst dezen herfst gereed gekomen film betrof, moesten wij echter afgaan op het advies van onzen parijschen vertegenwoordiger. Naast diens gunstig en hierachter afgedrukt oordeel stond: a. een in nog gunstiger termen vervat en persoonlijk uitgebracht advies van den directeur van het voornaamste avantgarde-theater te Parijs; b. de lof, die de fransche pers vrijwel unaniem aan deze — nu sinds maanden achtereen te Parijs vertoonde — film toezwaaide; c. het oordeel van nederlandsche journalisten te Parijs, in hun brieven uitgebracht, als wier

voorbeeld moge gelden de in het Avondblad van 23 Oct. j.l. van de N.R.C. opgenomen critiek. Deze oordeelen waren voor ons ruimschoots voldoende om tot het aanschaffen van deze film in het bijprogramma over te gaan, waarin zij ook reeds om haar korte métrage thuis hoorde. Dat de groote film, waarvan ons levering was toegezegd, na een week extra uitstel achterwege bleef, was voor ons een onverwachte teleurstelling, terwijl wij op het allerlaatste oogenblik met een subsidiair gekozen en reeds in Nederland aanwezige film moeilijkheden ondervonden, welke verband houden met onze positie als onafhankelijke groep. De moeilijkheden, die wij, en dit niet voor de eerste maal, ondervonden, hebben ons aanleiding gegeven, een bijzondere vergadering te beleggen met onzen juridischen adviseur.

Moesten wij thans het programma met deze film, die wij geenszins tot „hoofdnummer” wilden bombardeeren, maar waartegenover de meerderheid ook niet de allure der befaamde Keuringscommissie wilde aannemen, opnieuw een week uitstellen? Zwaarder dan eenig argument heeft bovendien gewogen de zekerheid, dat wij, door den strijd over den „Chien Andalou” alleen op papier uit te vechten, onder vele leden, die zelf willen oordeelen en van ons geen moreele censuur aanvaarden, ontstemming gewekt zouden hebben. Bewijs daarvoor is het feit, dat wij naast de noodige protesten, ook vurige verdediging ontvingen, en dat althans in een deel van de pers over de tweede matinée uitdrukkelijk werd geconstateerd, dat de vertooning van deze film als zoodanig volkomen gemotiveerd was.

Het is dan ook onze overtuiging, dat de storm over den „Chien Andalou” niet, althans niet in die mate opgestoken zou zijn, indien zij op een volwaardig programma de haar toekomende plaats had ingenomen: „jury-vrij” en als supplement op een belangrijke groote film. Dat dit programma buiten onze schuld, anders uitgevallen is, deert ons meer dan de moreele verontwaardiging over een mislukte avantgarde-film, waaruit als „symptoom” ten onrechte munt geslagen is.

De „Chien Andalou” is met onze volle instemming in geen enkele andere afdeeling der Film-liga dan Amsterdam vertoond. De door de geheele tweede voorstelling gevolgde inzinking zullen wij trachten te herstellen door

hangende kwesties tot een zoodanig einde te brengen, dat voor de volgende voorstellingen het plan der vorige jaren weer bereikt wordt, terwijl voor de afdeeling Amsterdam, zoo de kas dat toelaat, naar een pleister op de wond gezocht zal worden.

HET HOOFDBESTUUR

PRO

Tot ons leedwezen hebben wij, ondanks herhaalde aanmaning, een artikel van den Heer M. H. K. Franken, die de verdediging van Bunuel's „Chien Andalou” op zich genomen had, voor het afdrukken van dit nummer niet mogen ontvangen.

RED.

CONTRA

Met deze film toch op het tweede programma te plaatsen hebben wij hun een genoeg willen doen, die persé den Paus in Rome wilden zien; met hen zijn wij het eens, dat alleen de ruïnes van het Forum overbleven.

Indien Bunuel ons één les geleerd heeft, dan is het deze: welk een onmetelijk verschil ligt er tusschen Germaine Dulac's „Coquille”, dat zich onder geen titel aandiende, en deze verprutste imitatie, die zich van een surréalistisch étiquet voorzag. Het bewijst eens temeer, dat het surréalisme een bewuste conceptie ten aanzien van zich zelf niet kan verdragen. Het scénario voor „Un Chien Andalou” toont blijkbaar weloverlegde en uitgewogen tendenz tot het visualiseeren van een soort „Mogen wij zwijgen”-onderwerp, dat als film niet de minste waarde had. Bunuel zelf, door ons vóór alles de achter vele sluiers verborgen mentaliteit van zijn film op te dringen en daarnaast zijn filmische expressie, behoudens enkele zeer geringe en op zich zelf staande détails, tot een vormlooze kluwen te doen verschrompelen, heeft zijn film veroordeeld. Het liet een gevoel van fysiek afgrijzen achter, waarbij eenig oordeel over al dan niet visueele waarde niet in betracht kwam.

Ethisch behoeft men niet geschokt te zijn. Eenzelfde onderwerp, ja eenzelfde scénario in de handen van een meester zou ons overtuigd hebben. Van pornografie is hier geen sprake. Slechts van een slechte film, door een machteloos epigoontje gemaakt met de voor- 21

opgezette bedoeling, door een esoterisch raadseltje te épateeren, en van een met ostentatief welbehagen geopenbaarde, inférieure geest.

HENRIK SCHOLTE

CONSTANT VAN WESSEM:

CHAPLIN'S OUDERE FILMS

De beide films van Chaplin, „Chaplin champion” en „Charlie at the show”, die op de tweede voorstelling van de Filmliga te samen werden vertoond, dateeren uit de periode, toen hij van 1913—'15 voor de Essanay & Cie te Chicago werkte en voor het maken van een film maar drie of vier weken tijd kreeg. Zij behooren tot Chaplin's eerste genre, dat van de sketch, dat al spelend schijnt te zijn ontstaan en waarbij Chaplin's fantastisch brein van ieder „geval” met enkele kapiolen een ware scène weet te maken.

Deze oudere films zijn wat in vergetelheid geraakt naast het wereld-succes der latere, maar zij verdienen opnieuw onder den aandacht te worden gebracht, omdat zij zijn eigen actie, waar deze zeteit in het mechaniek van zijn humor, markanter nog doen uitkomen dan in de latere groote films, die dit mechaniek van den humor minder „an sich” geven en den humor ook meer den humanitair kant opdrijven. Het is waar, de humor zelf blijft in deze eerste films nog te veel afhankelijk van de „uitdruipe” roomtaarten en de verkeerd gedeponeerde schoppen en slagen, een humor, te uitsluitend „pour rire” in scène gezet, hoewel hier en daar reeds de fijne mensch-kundige trekjes van later opvallen, vooral in „Charlie at the show”, waar Chaplin gebruik maakt van de prachtige situatie van een heer, die, niet heelemaal frisch meer, in een variété verzeild raakt, maar toch nog helder genoeg is om de gewoonste daden met een zekere nonchalance aan de ongewoonste voorwerpen te verrichten (de lucifer, afgestreken aan het kale hoofd van den muzikant voor hem!)

Compositorisch zijn deze films een samenspel van invallen en speelmomenten: maar toch: hoe zuiver zien wij hier vaak de figuur Chaplin reeds naar voren komen ondanks het feit, dat hij in dien tijd films maakte, omdat hij, naar hij zelf vertelt, graag 25 dollar wilde verdienen en men van hem verlangde, dat hij

22 „aardig” zou wezen....

Voor deze eerste vertooning van „Regen” zijn er in enkele buitenlandsche bladen (o.a. „Variété”, „Pour Vous” etc.) artikelen verschenen, waarin ik, door een fout der schrijvers, alleen als maker van deze film werd genoemd.

Dit nu is onjuist. Ik stel er prijs op, bij de nederlandsche vertooning in de Filmliga, nogmaals uitdrukkelijk te verklaren, dat „Regen” is van M. H. K. Franken en mij, in volledige samenwerking.

JORIS IVENS

HENRIK SCHOLTE:

JORIS IVENS

Van de gevaren, die de zich overigens zoo verblijdend snel en strijdlustig ontwikkelende nederlandsche film bedreigen, is er een, — het belangrijkste — dat Ivens niet deert: zijn eerlijk werkmanschap behoedt hem voor dilettantische artisticeit. Het is niet zijn kunnen, dat in de eerste plaats treft, maar zijn mentaliteit, vooral waar die zich in negatieven zin uit: als een sterk staan tegenover elke concessie. Met dezen hang naar het nuchtere, documentaire werk is het mij zelfs min of meer een raadsel, dat zijn films ook in publieke vertooning zoo grif weerklink vinden. En dat zulks toch gebeurt, bewijst de steeds voortgaande reeks van vertooningen in Berlijn, Parijs — waar zijn films langer draaien dan in het Nederland te samen — Le Touquet, Stuttgart, — waar hij tevens dezen zomer op het „Film und Photokongress” de Filmliga vertegenwoordigde, — binnenkort ook in Engeland en Rusland.

Met de camera als een soort botaniseertrommel om den onafscheidelijken regenjas, — waarzonder „Regen” niet ontstaan zou zijn — bijna bijziend in zijn zucht om in alles de beweging te registreeren, gaat deze Prikkebeen op kappen-vangst van Limburg naar Wieringen. En wee het wezen of het werktuig, dat, zelf onbewust, de draai neemt, die den cameramaniak te stade komt!

Het werktuig bovenal overigens, en uiteraard. Zonder het romantisch beeld, dat de mooie en diepe foto geeft, geheel te verwerpen — een gelukkig gemis aan te principiële methode! — valt zijn oog bij voorkeur op abstract



Z U I D E R Z E E

VERVAARDIGD
DOOR JORIS IVENS
IN OPDRACHT VAN
DEN ALG. NED. BOUW-
VAKARBEIDERSBOND

rhythme, machines, bruggen, booten, het détail. Ivens, meer een ingenieur dan een dichter, die de camera kent als een onontbeerlijke bril voor zijn oogen, welke alle „litteraire visie” verfoeien, waagt zich slechts schoorvoetend van het „Journaal” af. Een van zijn laatste films: een voortreffelijk en geestig „verslag” van een N.V.V.-Congres in Rotterdam, is daarvan een typisch staaltje. Maar de gelukkige combinatie

van strikt eigen visie en „reportage”, gevoegd bij een met elke film sterker merkbare vooruitgang in techniek, ook wat de montage betreft, maakt hem tot een werker, die geen hulp van buiten af noodig heeft. Geen andere hulp dan het object. Zonder het object zelf als „inzet” is Ivens geen geïnspireerd werker en het scénario — waarvoor hij reeds dikwijls, en thans ook weer bij „Regen”, de instigatie van 23

Franken aanvaardde, wat daarop tot een volledige samenwerking leidde — is zijn zwak punt, waarop hij bij de a.s. verfilming van Marsman's „Vliegende Hollander" (eveneens een combinatie Ivens-Franken) opnieuw zijn tanden kan zetten.

Van zijn oudste tot zijn beste films heeft hij „bewegingsstudies" geleverd. Zooals iemand, die alleen om de vreugde van het dansen danst, zich niet van de dans of het ballet „pur" waagt op het gebied der pantomime, zoo heeft Ivens steeds de „persoon" in zijn films gemeden. Waar hij die invoegde — als in het gemoderniseerde drakenstukje „Branding" — faalde hij. Wat „Branding" niettemin waard maakt om gezien te worden, is het handwerk, dat zich ook hier niet verloochenen laat.

Dit handwerk, uit uiterst geringe ervaring ontstaan en met nog steeds geringe middelen beoefend, heeft verrassende vorderingen gemaakt. Van zijn oudste film, een bewegingsstudie van het parijische verkeer, over „De Brug", onbekend gebleven „Zeedijk"-fragmenten, de „Schaatsenrijders"-impressie, tot „Regen" is een stijging, die het recht geeft, groote verwachtingen te koesteren. En de groote film voor den Bouwvakarbeidersbond — opnieuw een bewijs, dat Ivens als filmarbeider met de stimulans van den „opdracht" het beste gebaat is — beslaat wel dat onmetelijk terrein van filmische bewegingen, waaruit groote visie op groot werk geboren kan worden. Van „Betonbouw", „Sluizenbouw" en het „Metselen" zijn reeds prachtige fragmenten gereed. Het dempen van de Zuiderzee moge geen „scénario" bezitten, niettemin is zijn voornaamste waarde geenszins cultuurhistorisch, maar levend-bewogen en grootsch. En het is geen toeval, dat een van de weinige karakter-eigenschappen, die men als zuiver nederlandsch zou kunnen beschouwen — hadde het woord niet die onaangename pathetiek — in een zoo bij uitstek nederlandsche prestatie doelwit en medewerking vindt. Want Ivens' werk is nederlandsch, tot in den humor, die er, zijdelings ingeslopen, het eenige lichtere punt in vormt.

Het is geen wonder, dat Ivens' werk zich eerder naar de duitsche en russische zijde — met Ruttmann als eerste ontmoetingspunt — richt dan naar Frankrijk, waar het in techniek noch in mentaliteit directen weerklank vindt.

Het is dan ook evenmin een wonder, dat hij

24 — ook daarin Ruttmann volgend — vooral aan-

dacht concentreert op wat de kern der russische film uitmaakt: montage, genadeloos ten opzichte van het overvloedige beeld, dat afleidt, en soundie, als de instrumenteering van het beeldend ritme. Het geluid: niet als hulpmiddel tot werkelijkheids-suggestie, maar als een soort neger-ritme, dat den arbeid begeleidt. En voor de montage: het juist en moeilijk evenwicht tusschen compositie van beeld en geheel.

Een belangrijke fase kan voor hem derhalve zijn reis naar Rusland worden, waarheen hij in Januari vertrekt, niet alleen om aan de uitnoodiging, zijn (en Franken's) films te vertoonen, gevolg te geven maar vooral om — leerling die hij steeds is — te zien en zelfstandig te verwerken.

Ofschoon ik „Regen" niet voor zijn (en Franken's) beste film houd — „Heien", ondanks zwakken inzet, was strenger van maatslag, en los werk van lateren datum eveneens — is het toch de film, die hem thans wellicht het zuiverst illustreert. Een ritmisch en natuurlijk thema, scherp en blijvend op zijn uitgangspunt gericht. En waar de anecdote niet verworpen mocht zijn, daar bleef deze toch détail in het eenvoudig mouvement van het geheel. Opnieuw „zonder personages", want als zoodanig kan men de dienende geest van het Chineesje — dat, ontdekt en geprepareerd door Ivens, thans ergens in China het edele bedrijf van „avant-garde-fotograaf" voor generalissimi uitoefent — toch moeilijk beschouwen.

„Regen", te duidelijk studie, is geen eindpunt en zelfs geen pleisterplaats, waarbij het past om den weg terug en den weg vooruit af te wegen. Maar Joris Ivens is een man „en route": men late den weg vrij voor hem. Hij zelf zal hem wel vinden.

ELISABETH DE ROOS:

HET VERFILMEN VAN LITTERAIRE ONTASTBAARHEID (E. A. POE'S FALL OF THE HOUSE OF USHER)

Twee cineasten werden door Poe's vertelling geïnspireerd: Epstein in zijn Chute de la Maison Usher en Melville Webber in een korte compositie (1928). Het is geen wonder dat Poe's droomatmosfeer inspiratief en onuitputtelijk schijnt, maar het feit is van beteekenis dat La Coquille et le Clergyman de zuiverste en meest immaterieele droomfilm blijft, niet achterhaald door Epstein's langdradig en uiterlijk arrangement, maar evenmin door het veel vrijer,

en belangwekkender werk van Melville Weber. Epstein zag dit over het hoofd: dat bij het eenvoudige „verfilmen” van Poe's novelle het literaire procédé, dat dit verhaal onvergelijklijk van ongrijpbare stemming maakt, de film moest doen mislukken. De inleiding werd mooi, een preludeeren met subtiele en melancholieke landschappen. Daarna kreeg het verfilmde verhaal echter een tastbaarheid en een melodramatisch accent, die het onherkenbaar moesten maken. Want het raffinement van Poe ligt daarin, dat hij de bizarre willekeurigheid van zijn gegeven in zijn intonatie opheft, en de geschiedenis zelf tusschen het uitspinnen van zijn huiverende reactie en een bijna abstract en precies noteeren van de verschijnselen, als het ware wegschrijft. En de film bracht juist het verloop van het verhaal op de meest onontkoombare wijze „in beeld”! Er komt bij, dat Epstein de slechte smaak had om het verhaal dan toch nog in details te veranderen en met een andere geschiedenis te vermengen (de zuster van Roderick Usher wordt in de fransche film zijn vrouw!), en zijn mooie begin van atmosfeer door een soort kartonnen artisticeit te bederven. En toch is Marguërite Gance, etherisch en schraal, in deze rol werkelijk decoratief.

Melville Webber is hier, met meer begrip van Poe, een oorspronkelijker cineast. Zijn korte film „après une lecture”, componeert per film opnieuw de stemming die uit het verhaal nableef; het wordt een rythmische verbeelding, waardoorheen dan telkens visioenen, figuren, dingen, uit de vertelling bovenkomen. Deze opzet is uitstekend volgehouden; de fictie van Poe, die het verhaal laat vertellen door een min of meer uitvoerig gekarakteriseerde „Ik”, werd door Epstein als lijst om de actie overgenomen, maar Melville Webber mengt deze figuur met de andere in de rythmische her-beleving van het thema van Poe. Hij geeft bovendien van dit thema een ronduit moderne transpositie, en vermijdt daarmee ieder gevaar om in een decoratieve en imiteerende uiterlijkheid te vervallen. En aangezien deze korte film een zelfstandige compositie werd, gaat het ons niet meer aan of het thema zijn langzame en klagenlijke zwaarmoedigheid verloor; de filmische verbeelding, die zich in dit thema vangen liet, houdt zich zichtbaar en rythmisch staande. Het genuanceerde en beheerschte tempo schijnt

de beste eigenschap van deze film. Van het oorspronkelijke thema, Poe's vertelling, neemt Melville Webber vooral gebaar en beweging over: het schichtige reiken naar de dingen op tafel in de flits, die hij geeft van de maaltijd van broer en zuster (in „modern costuum”) in de drukkende ruimte, het kloppen en hameren in Usher's hoofd, het eindelooze stijgen en trappen beklimmen van de zuster; dit alles met de snelheid van een nachtmerrie, die zich naar een catastrofe haast. Het visioen is in zijn geheel opgenomen in een abstracte compositie van prismatische plastiek.

Melville Webber inaugureert hiermee een nieuw verband tusschen „litteratuur en film”, dat volstrekt niet programmatisch hoeft te worden, maar dat in elk geval minder precair is en meer recht van bestaan heeft dan het „verfilmen” van litteratuur. Het rythme zal bij zulk een transpositie wel overwegender blijven dan het beeld; het „tusschen de woorden” heeft de meeste kans om persoonlijk, en filmisch zuiver in het „tusschen de beelden” hernomen te worden.



PROGRAMMA DE UITKIJK: GRAS ETC.

Het is een pijnlijke geschiedenis, iemand, die zich als vriend aandient, de trappen af te gooien, vooral als men zelf boter op het hoofd heeft. Wij weten te goed welke moeilijkheden een „bioscoopexploitatie” met zich meebrengt en welke fouten in den beginne welhaast niet vermeden kunnen worden. Over een „dragelijk” programma in het Theater de Uitkijk zouden wij ook zeker niet terstond de fiolen van onzen toorn hebben uitgegoten. Maar waar het minder het feitelijk fiasco dan wel de ergerlijke mentaliteit is, die uit dit eerste „onafhankelijke” programma blijkt, gebiedt eerlijkheid en hoop op een spoedige, algeheele omkeer ons om geen blad voor den mond te nemen. Voor dit programma en de wijze, waarop het opgediend wordt — ik ben er zoo maar eens op een avond binnen geloopt — zou elke bioscoop in onze stad zich te schamen hebben.

Over die opdiening zullen we nu maar zwijgen. Bij een goed programma ware dat niet ter sprake gekomen en zouden wij gaarne de mise- 25

rabele wijze, waarop het muziektroestel „bediend” wordt, mitsgaders alle kleine onaange-naam heden, die zonder geld en alleen met wat meer accuratesse weggenomen konden worden, wel op den koop toe genomen hebben. Nu niet. Er was een lichtpunt in de documentaire film „Gras”, die in het eerste jaar voor de Liga ver-toond werd. Men kan zijn bezwaren hebben tegen deze film, die niets anders dan een reis-verhaal illustreeren wil, mank gaat aan een lang en niet ter zake dienend voorspel, gebrek toont aan oordeelkundige compositie, vooral tegen het eind, maar daar staat tegenover de heerlijk eenvoudige en daardoor dramatische emotie, die zij oproept — bij het overtrekken van de rivier vooral. Dat maakt haar tot een documentaire van den eersten rang, om het gemis aan bedoeld effect en een althans niet te dikwijls afdalen in de sfeer der sentimen-teele anecdote voor het groote bioskooppubliek waarschijnlijk minder dankbaar, doch voor een avantgarde-theater (mits in goede entourage) juist geschikt. Daarbij prachtig fotografisch handwerk, ondanks de roode avondjes en de groene weijtjes, die het trachten te ontsieren. Maar als men deze film opdient met het lange voorspel, met alle amsterdamsch-gijnige tus-schentitels — die wij destijds hebben moeten slikken omdat de film op het laatste oogenblik in ons bezit kwam — en in een zoo’n oude copie, dat men zich minstens voor de helft in Joris Ivens’ „Regen” verplaatst dacht — ja, dan valt het alweer zwaar om het vele goede in deze film naar behooren te apprecieeren. Voor-al waar men van Jan, of in dit geval den Heer Publiek niet kon verwachten, wat men ons, nood-exploitanten, wel vergaf: n.l. een film te zien, dóór minder tellende bezwaren heen.

Maar voor alles geldt het bezwaar, dat de film „Gras” op den kop af de helft van het pro-gramma beslaat en dat de andere helft gevuld wordt door Schmiere zoo erbarmelijk, dat dáár-voor de oude City-Bioscope niet van naam had hoeven te veranderen. Het begint alweer met een documentaire, een ellenlang verjaardags-present van Leo Tolstoj uit 1908, een stuk onsamenhangende filmjournalistiek zoo taai en zonder eenig interesse, dat ook de gloeiendste Tolstoj-vereerder in de oude kieken-serie geen heil kan zien. Uit den aard der zaak kan men van 1908 niet anders verwachten, maar waar-

26 om dan vertoonen als zij niet oud, niet mal en

daardoor niet amusant genoeg is om voor „avant-guerre” te kunnen doorgaan?

Daarna twee even lange mislukkingen, waarvan reeds de titels de misere doen vermoeden: „Koko Bokst” en „Toetie en haar Hond”. Iedereen weet hoe amusant en hoe „filmisch” teekenfilmpjes kunnen zijn en wij hebben reeds herhaaldelijk moeite gedaan om een paar van de beste daarvan in handen te krijgen. Maar iedereen weet ook hoe ellendig flauw hetzelfde procédé wordt, wanneer de heeren kennelijk in opdracht handelen en er maar wat van maken totdat de métrage volteekend is. En dan „Toetie en haar Hond”... daar is zijn andalusische soort-genoot heilig bij! Wij hebben Rin-tin-tin en Tinge-linge-ling, of hoe die beestjes meer heeten, altijd beneden onze waardigheid ge-acht om op te schelden. Maar dit beest huilt ergerlijker dan een talkie ooit kan doen, dit behoort wel tot het beroedste en verwerpe-lijkste Paramount-bocht, dat ooit in een achter-buurtbioscoop werd voorgezet, dit is haast weer de moeite waard om gezien te worden, zoo diep-treurig is deze „komische” film van een (niet eens) gedresseerd hondje, van een dame, waarvan alleen een stuk rok vertoond wordt en een kind dat zich bevuilt en weer bevuilt en in zijn luier doet en al die vreeselijk leuke filmtrucs meer. Het was rot, rot, rot!

Alleen een grondige koersverandering kan dit theater voor fluitprotesten van onze zijde be-hoeden. Zoo, de afval loozend die andere the-aters niet wilden hebben, is het de beste troef in de handen van onze tegenstanders: een bioscoop van tien jaar terug in plaats van tien jaar vooruit.

Ik ga naar Tuschinski, mijn lood inruilen voor oud ijzer.

HENRIK SCHOLTE

FRITZ LANG: DIE FRAU IM MOND
(REMBRANDT THEATER, AMSTERDAM)

Fritz Lang ist der Titan unter den deutschen Filmregisseuren. Nicht was die Leistung, wohl aber, was den Ehrgeiz anlangt. Ihm sind die grössten Stoffe gerade klein genug. Einmal „Die Nibelungen”, dann „Metropolis”, einmal Riesenbäume aus dem Sagenwald, dann wieder Riesenmaschinen aus der Zukunftstadt. Dies-mal nimmt er gleich das ganze Weltall; Mond

und Erde sind zwei kleine Bälle, mit denen er spielt.

Die Raketenfahrt zum Mond, die Erfüllung des alten Menschheitstraumes, den unendlichen Weltraum durchfahren zu können wie ein Meer — ein gewaltiger dichterischer Vorwurf, eine gewaltige filmtechnische Aufgabe! Aber was wurde aus diesem Titanenstoff! Es kam wieder die Thea Harbou mit ihrer Kolportage-phantasie und machte aus einem Film, der eine kühne Idee und deren Ausführung hätte gestalten müssen, eine Eifersuchtsgeschichte. Erst sieht man ein Stück Verbrecherfilm aller-ältester Schablone. Da ist ein Schurke, der alles weisz (wie er zu dieser umfassenden Wissenschaft über jede mündliche und schriftliche Aeuszerung seiner Gegner kommt, wird nicht verraten!); da ist ein junger Mensch, er heisst Helius, da ist ein anderer, der heisst Windegger, und da ist eine blonde Frau, die heisst Friede Velten, also beinahe Weltfrieden. Herrn Lang ist eben nichts grosz genug. Die Friede wird von Helius geliebt, verlobt sich aber mit dem Windegger. Worauf Helius zum Mond fährt. Nicht faustischer Drang ins Unendliche, nicht wissenschaftlicher Ehrgeiz, sondern simple Flucht vor der verlorenen geliebten ist die Triebkraft des Mondflugs! Der Schurke aber erzwingt seine Aufnahme in das Weltraumschiff, um als Vertrauensmann des Weltkapitals die Mondgebirge auf ihren Goldgehalt zu untersuchen. Das Schiff fährt ab. Ein Modeli-Mondraketerl fährt aus einer Modell-Raketenhalle. Auf dem Monde werden keine wissenschaftlichen Untersuchungen unternommen, es wird nur gerauft und unglaublichster Edelmut betätigt. Der Schurke schieszt nämlich die Sauerstoffbehälter kaputt, so dasz nicht alle Teilnehmer die Rückfahrt antreten können. Windegger, der glückliche Bräutigam, will unbedingt wieder auf die Erde; Helius opfert sich daher und schickt ihn mit seiner geliebten Friede hinunter. Als er sich nach Abflug der Rakete auf dem Monde umsieht, siehe da steht Friede vor ihm. Sie ist ausgestiegen, um bei ihm zu bleiben. Das Weltraumschiff hat halt irgendwo ein Hintertürl. Und so leben sie nun auf dem Monde. Ob sie von Windegger abgeholt werden? Ob die Freundestreue stärker sein wird als die Eifersucht? Wer weisz es? Nicht die Harbou, nicht der Lang, und wir schon gar nicht. Das Ende ist ein Kusz; das Liebespaar



JEAN EPSTEIN, WIENS „GLACE À TROIS FACES“
OP HET 3E PROGRAMMA DER LIGA VOORKOMT

ist selig. Ob es dazu auf den Mond fahren muszte?

Scherz beiseite: So, wie es Thea Harbou tut, kann man mit derartigen Filmstoffen nicht umspringen. Der Mondflug hätte eine groszartige filmische Jules-Verniade werden können, ein grandioser technischer Abenteuerfilm ohne Liebe und Freundestreue, aber nicht ein verfilmter Fünfkreuzerroman. Fritz Lang versuchte aus dem Drehbüchel seiner Frau ein technisches Wunder zu machen. Aber technisches Raffinement ohne begeisternden, geistigen oder seelischen Antrieb lässt kalt. All diese Modell-aufnahmen und Trickzeichnungen, all diese im Atelier aufgebauten Mondgebirge imponieren uns nicht. Trotz dem Riesenaufwand an Material und technischen Kniffen ist der Film langweilig. Titel gibt es in Ueberfülle. Sollte nicht ein Fritz-Lang-Film nur Film, nur bildlich dargestelltes, bildlich gelöstes Geschehen sein? Fritz Lang ist einer der letzten Verteidiger des stummen Films. Hat ein stummer Film, der sich mühsam auf den Krückstöcken zahlloser Zwischentexte fortschleppt, überhaupt noch Daseinsberechtigung?

Gespielt wird wie auf einer Schmiere. Gerda Maurus ist bildhaft schön, aber ganz ausdruckslos. Jede Spielszene wird ein heiloses Debakel. Willy Fritsch macht ein Gesicht wie sieben Tage Regenwetter und wirkt mit seinem Grimassenschneiden beinahe komisch. Der Darsteller des Windegger ist adelig, aber unbegabt; bei der Hugenberg-Ufa ist halt das Adelsprädikat wichtiger als das Talent. Ueber einzelne Unrichtigkeiten des Films soll nicht gestritten werden. Einem phantastischem Werk verzeiht man derartige Fehler. Wäre die „Frau im Mond“ nur ein phantastischer Film! Wäre urmenschliche Sehnsucht nur aus dichterischer Phantasie heraus geformt! Es ist nur Kolportageromantik, mit technischem Können geformt. Jeder Fritz-Lang-Film ist ein Match zwischen Geist und Technik. Dieses ging bös aus: die Technik siegte mit hundert Punkten über den Geist.

FRITZ ROSENFELD

JOSEF VON STERNBERG: DE DOKKEN VAN NEW-YORK (GRAND THEATRE, ROTTERDAM)

Een rauwe en in vele opzichten on-amerikaansche film, die wij ditmaal van den knappen regisseur von Sternberg te zien krijgen, en waarin hij zich ditmaal ook een filmkunstenaar toont van den bijna-eersten rang. „Dokken van New-York” vertoont het merkwaardige schouwspel van een film met happy end en eenige sentimenteele wanklanken, die toch de kracht van het geheel niet aantasten. En dubbel belangrijk is het werk, omdat het, in al zijn rauwheid, een staal geeft van die typisch-amerikaansche „gentlemanlike”, sportieve toepassing van hartstochten, die men van de russische film niet kent. Het tragische van de zee-lieden in hun ééne nacht wereldstad en nachtkroeg, het demonische van een huwelijk uit de grap met een dominee van de straat, nooit is het hier vrij van het humoristisch bijaccent, dat de amerikaansche tragiek onafscheidelijk schijnt te vergezellen. Dit accent komt niet slechts uit in de opzettelijk-humoristische bijfiguren (de kleine stoker) of in de opzettelijk-anecdotische scènes (de zeeman goedmoedig-dronken in de kroeg), maar ook, en vooral, in de opzet van de gansche film. Tragiek is hier steeds: de humor van het noodlot. En dit stelt

28 „Dokken van New-York” lijnrecht tegenover de

russische tragiek en ook tegenover den russischen humor, zooals die uit „De Bestorming van Parijs” b.v. naar voren kwam.

Von Sternberg heeft echter ditmaal van het zoo vaak misbruikte thema, de amerikaansche humoristische tragedie, werkelijk iets gemaakt, dat ver boven de middelmaat uitsteekt. Hij heeft hier, nu hij aan geen Jannings was gebonden, radicaal gebroken met het stersysteem en daardoor juist aan eenige acteurs gelegenheid gegeven, zich een prachtige „rol” te scheppen. Wat Bancroft hier doet als zeeman, als de in zijn uitspatting nog eenzelvige en afwezige reus, bereikt het beste, wat Amerika op filmgebied gaf; dit is een volkomen doorwerkte partij, een hoogtepunt van den humoristischen krachtmensch, die in de amerikaansche film gewoonlijk banaal blijft, maar in dit werk van von Sternberg boven eigen grenzen uitgroeit. Olga Baclanova speelt een treffende verwilderde vrouwenfiguur; van haar filmische qualiteiten heeft de cineast wel het meest profijt getrokken (zoo b.v. in de verrassende scène, waarin de stuurman zijn vrouw in de nachtkroeg ontdekt!). Bancroft en Baclanova staan onder appèl van Sternberg; zij verbreken daarom zijn film niet, maar ondersteunen de rhythmische effecten. Op deze laatste heeft von Sternberg zich voortreffelijk verstaan; er is een dwingende gang in zijn beeldenrhythme, een poëtische en romantische schoonheid in zijn cinegrafische visie, die al evenzeer tot het beste van de amerikaansche film behoort. Bovendien blijft het hier niet bij een inzet (hoeveel amerikaansche films hebben tegenwoordig geen goeden inzet en een treurige 90⁰/₀?), maar de vastheid handheid handhaaft zich, blijkt geen versierende truc, maar essentieel fundament van de conceptie. Alleen aan het slot verloopt alles even in een dilettantische rechtzitting en een belachelijk eindgebaar, dat in strijd is met de serieuze opzet en de zuivere psychologie van de rest.

Merkwaardig is in deze film ook Betty Compson als de „wonderlijke vrouw” van dit nachtelijk avontuur, merkwaardig voor het onuitroeibaar idealiseeringsinstinct, dat toch geen enkelen regisseur onder amerikaanschen invloed schijnt los te laten. Het is tòch weer de „gemadonni-seerde” typiste, die in het water springt met verzorgde lingerie, om er door een held te worden uitgetogen! Niet de felle Baclanova,

maar de gemiddelde Betty Compson zocht ook Sternberg weer voor de interpreteering van dit wezen uit. Is het een fout? Dan is het een fout, die een cultuur accentueert! Een cultuur, die als parool heeft gekozen: uit het water worden geen andere meisjes gehaald dan zij, die een beslissende rol kunnen spelen in het leven van hun redder...

In de zeldzame momenten, dat Amerika spreekt, zwijgt de talkie gelukkig nog. Maar zal deze overgave aan het schoone handwerk in de toekomst nog geduld worden, nu Al Jonson en de grammaphoonplaat over de film zijn gaan regeeren?

MENNO TER BRAAK

BOEKAANKONDIGINGEN

FILM-PHOTOS WIE NOCH NIE

(Bucher und Kindt, Giessen 1929)

„1200 interessante Photos aus den besten Filmen aller Länder; ein aufregendes Bilderbuch“. Zoo heet het en zoo ziet het er uit; sensationeel en reclameachtig van typografie en verdeeling, een zonderlinge ratjetoe van verdachte opstelletjes van filmsterren, naast artikelen van Poedowkin en Bela Balasz, hutspot van onbelangrijke portretten en materiaal uit de nieuwste avantgarde-films. Alles uit de nog weinig officieele wereld van de film staat er in, en alles zonder eenig artistiek systeem geordend. Een vulgair plaatjesboek.

Maar niettemin bevelen wij deze verschijning warm aan, omdat de volledigheid van materiaal er op dwaze wijze is betracht, maar althans betracht. Zelden zal men de „Photos wie noch nie“ vergeefs opslaan, als men door de studio's gaat dwalen en herinneringen wil verlevendigen. Dit boek is een representatief document, niet alleen van de film, maar ook van de chaotische verwarring, die om de film heerscht. Want tusschen arctisch en aequatoriaal klimaat kan geen grootter contrast bestaan dan tusschen de gefotografeerde fragmenten, die hier zóó gemoedelijk samenkomen, als ware het woord „de“ film daarvoor een excuus. Harry Liedtke en La Coquille et le Clergyman: wie heeft van deze combinatie terug? En toch staan zij er beide broederlijk vereenigd in, in dit prentenboek van 1929!

Maar deze chaos is volledig, zoover dat mogelijk is, en derhalve een bruikbaar en als cultuurmonument bovendien curieus bezit.

M. t. B.

HANS RICHTER: FILMGEGNER VON HEUTE — FILMFREUNDE VON MORGEN

(H. Reckendorf, Berlin)

Een bewonderenswaardig kort en krachtig pleidooi vóór de filmkunst, dat door zijn op het visuele berekende vorm, zeer suggestief en overtuigend een ieder van de groote mogelijkheden van de film op de hoogte brengt. Wellicht hier en daar wat subjectief, maar toch zeer aan te bevelen voor allen die zich in zeer kort bestek, zonder zich te veel te verdiepen in de filosofische zijde van de zaak, een idee over filmkunst vormen willen.

W. B.



EEN MEENING OVER JEANNE D'ARC

In het Utrechtsche Studentenweekblad „Vox Studiosorum“ treft ons de volgende critiek op Dreyer's „Jeanne d'Arc“ van D.:

Ik heb geaarzeld over wat ik hier schrijven zou; ik heb deze film willen neerslaan en stukmaken. Zal ik hem vervloeken en niet erkennen, of zal ik me zetten tot een verslag, een rustige karakterbepaling, een beetje analyse en een beetje kritiek, waardeering vervolgens.

Want deze film is een gevaarlijke film: er vaart een duivel rond tussen de heiligengezichten: hier in een compromis gesloten, dat we niet aanvaarden mogen, hierin wordt uit vermoeidheid het goede verlochend, waarvoor men nu al zo lang heeft gewerkt en gestreden, hier blijft men rusten op het verkregene, meteen teruggaand tot het oude. Dit is een stilstand water — mooi, zeker!, maar...

Deze tweestrijd was er in me, en per slot geloof ik er het meest bij te winnen, mijn gewone taak van verslaggever te doen en te proberen het wezen van deze film uiteen te zetten.

De filmliga zag Donderdagavond een ongekend grote toeloop van oude en nieuwe leden haar theater binnenstromen; zij opende haar seizoen met deze film over het leven en sterven van 29

Jeanne d'Arc, voorafgegaan door zijn faam; tenminste, men hoorde rondom fluisteren, dat dit nu een buitengewone film zijn moest. Onze eerste indruk van dit produkt van Dreyer is een verdeelde, en zij blijft een verdeelde: van de gewone speelfilm zagen we hier — onder vereenvoudiging — de uiterste verzuivering, waarbij tenslotte afstand was gedaan van alle vals effect. Hiernaar heeft men jaren gesmacht, maar de tijd ervoor is voorbij, nu men van de film is gaan vragen, wat hij als film geven kan, en niet als re-produktie-middel.

Ondertussen zij hier niet mee gezegd, dat de speelfilm tot niets goed is; met name hier gaf zij iets buitengewoons in het soort, maar voor ons staat het vast, dat men door moet gaan met de eigen uitdrukkingswijze van de film verder te zoeken en te ontwikkelen. „Geef de film, wat des films is”, anders raakt zij op dood spoor. Laat uit deze uitspraak niet het monster absolute en eksperimentele film u toegriezelen, een monster, dat ge aanbidt, maar waar ge heimelijk bang voor zijt, want wat we hier zeggen, denken we in de meest algemene zin, niet gebonden aan de enkele tijdelijke vormen, waarin het streven uit dat beginsel zich uitte.

De bewogenheid van deze film is te zeer van intellektuele aard, het visuele als voortbewegende kracht wordt hier gemist. Daarbij komt dan, dat de intellektuele inhoud, het verhaal van Jeanne d'Arc's proces, bestaat uit de opeenvolging van de voor verfilming absoluut ongeschikte replieken van de maagd, die hier op ongelukkige manier in de teksten aan elkaar gelapt zijn, zodat zij zelfs hun kracht verliezen. Het is onmogelijk om heel dit interieur drama, dat zich in Jeanne afspeelt, te transponeren in een opeenvolging van gelaten, van hoe nabij ook genomen. Men vervalt bij die poging zeker tot de afspiegeling, de illustratie. De film is dan ook geworden de illustratie van een in Frankrijk bekend verhaal, maar dat in deze vorm in ons land weinig boeiende kracht bezit. Een franse klankfilm volgens dit patroon zou niet slecht zijn (n.l. absoluut toneel). De „types” wijzen terug naar de toneelimitatie, het modern procédé is maar décor.

Niettemin gaat van deze film een buitengewone bekoring uit. Zelden zag men een rolprent in een zo streng volgehouden eenheid van beweging, in zulk een gelijkmatigheid van toon.

30 Als een trage stroom trekt deze geschiedenis

aan ons voorbij, in een heldere, dagklare onwezenlikheid, een gedroom met open ogen, in de eindeloze herhaling wordt Jeanne's lijdensgezicht tot een nieuwe, zwijgende mater dolorosa. Dit is geen geschiedenis meer, het is een vreemd sprookje, dat we moeilijk verstaan: de spelers eisen hun recht boven het verhaal, dat bestemd is om deze beelden te binden. Het spel van de spelers en de opnamekunst van Dreyer maken tenslotte van deze film wat zij is: een illustratie op hoog plan”.

Deze scherpzinnige opmerkingen zijn waard gehoord te worden. Maar de opvatting, die wordt gekarakteriseerd door de uitdrukking „illustratie op hoog plan”, schijnt mij onjuist. Volkomen waar, deze film is geen „cinéma pur”; maar dit is, als men het zoo mag zeggen, niet jammer voor Jeanne d'Arc, maar voor de cinéma pur. Deze film bewijst, dat de emoties, die de kunst kan brengen, aan geen enkel richtinggevend ideaal zijn gekoppeld. Men moet erkennen, en loyaal erkennen, dat uit de „onzuivere” samenwerking van text en beeld een geheel is ontstaan, dat „zuiver” aandoet, volkomen zuiver. Wil men, dat „de” film deze richting niet kiest: welnu, daartegen is geen enkel bezwaar; ik meende zelf in mijn critiek reeds op het gevaar van epigonisme in dit verband te moeten wijzen. Dit mag ons echter niet beletten, dit werk eerlijk te apprecieeren. Dat „het visueele als voortbewegende kracht wordt gemist”, ontken ik; de reacties zijn, in harmonie met den text, visueel geheel verantwoord. Men voelt dat steeds meer, wanneer men de film herziet.

In het algemeen kan een protest niet principieel genoeg zijn. Maar dit protest is te principieel, omdat het in het belang van de richting het werk voorbijziet, of althans te kort doet!

M. t. B.

DE CORSO-CINEMA TE ROTTERDAM EN DE BIOSKOOPBOND

Men maakt er ons opmerkzaam op, dat thans ook in de Rotterdamsche Corso-cinema — in het hoofdartikel van Filmliga III, 1 als uitzondering vermeld — het „vlammend protest” tegen de Filmliga draait. Tegelijk met Raismann's „Gevangenis”!

LIGA-FILMS IN EEN RIJKSGEBOUW

In de „Provinciale Groninger Courant” van 30 Nov. j.l. lezen wij in het rubriekje „Vandaag” de volgende ontboezeming, naar aanleiding van de, ook in het vorige Filmliga-nummer, vermelde vragen van den heer Steger:

Het Eerste Kamerlid Prof. Steger heeft den minister gevraagd, of deze wel weet dat in Delft in een rijksgebouw revolutionnaire films zijn vertoond.

Hij had den minister ook kunnen vragen of deze wel weet, dat in een rijksgebouw (de Tweede Kamer bijvoorbeeld) revolutionnaire bladenter lezing liggen, of dat in rijksgebouwen revolutionnaire ambtenaren hun kost verdienen, of dat in gemeentegebouwen revolutionnaire burgemeesters zetelen, die revolutionnaire jeugdorganisaties, die revolutionnaire liederen zingen, van overheidswege het welkom toeroepen.

Nu weten wij wel, dat al die revolutionnairiteit van al die goedige mensen heel erg tam is. (Zij hebben het gelukkig goed). Maar het heet dan toch allemaal nog revolutionnair.

Al is men zelf niet revolutionnair, daarom kan men nog wel dingen waardeeren, die uit ware en bijtende opstandigheid geboren worden: de gedichten van mevrouw Roland Holst bijvoorbeeld, of de Russische film.

Het is een merkwaardig verschijnsel in deze lage landen, dat de lakenuitdeeler voor mooie en ontroerende dingen geen oog hebben.

Ook prof. Steger ontbreekt het, blijkens zijn vragen, aan waardeering voor het schoone, dat in zich ook het goede is, voor het puur-ontroerende van de volkomen kunstuiting, die de Russische film is.

Anders moet hij zich er — gesteld dat hij een ruim en objectief denkend mensch is — over verheugen, dat de overheid, zij het zeer indirect, de schoonheid dient.

MECHANISCHE BIOSCOOPMUZIEK

Naar aanleiding van de installatie voor mechanische muziek in het Theater De Uitkijk schreef onze muzikale adviseur Lou Lichtveld een artikel in de „Groene Amsterdammer”, waaruit wij het volgende citeeren:

Laat ik principieel vooropstellen, dat een goede filmmuziek altijd apart voor iedere film dient gecomponeerd te worden, wil zij geheel doel-

treffend zijn. Een juiste illustratie, een nauwkeurige ondersteuning, een voortdurend synchronisme, waarbij toch niet aan den muzikalen vorm wordt tekort gedaan, waarbij de fundamenteele compositiewetten worden gerespecteerd en de herinnering aan een verknipt origineel niet hindert, is alleen mogelijk bij speciaal gecomponeerde muziek.

Doch niet alleen zijn de meeste films zulk een omslachtige illustratie niet waard, maar een illustratie, waarvan de voorbereiding — vooral bij grootere filmwerken — reeds zoo veel vordert, moet voor al de op rentabiliteit gerichte bioscopen in eeuwigheid een utopie blijven.

Zelfs de meest goedwillende filmbegeleider is dus aangewezen op een compromis; hij is wel verplicht uit de voorhanden zijnde muziek een keuze te maken en een samenstelling op te bouwen die zoo goed mogelijk het filmbeeld, of liever: het effect van het filmbeeld versterkt. Dat kan op verschillende wijzen gebeuren: door een stemming te ondersteunen met een analoge muzikale stemming; door het beeldrhythme te versterken met bepaalde muzikale rhythmten; door min of meer gestyleerde geluidsimitaties te geven bij het beeld, een begeleidingsvorm, waarbij men dan ongeveer de grens van de geluidsfilm nadert.

Het is duidelijk dat deze onderscheiden begeleidingssystemen, en speciaal de laatstgenoemde vorm, gemakkelijk langs mechanischen weg te bekomen zijn. De moeilijkheid is alleen: hoe een goede, aaneensluitende potpourri te verkrijgen, samengesteld uit de verschillende gekozen fragmenten van voorhanden muziekstukken.

Men heeft daartoe speciale machines gebouwd, grammofoons met electrische reproductie, die uit de projectiecabine bediend kunnen worden, en wier uiteindelijke geluidsbron, de louspeaker, in de zaal op iedere gewenschte afstand wordt aangebracht. De electrische grammofoon is in afwijking met andere apparaten echter voorzien van twee of beter nog drie draaischijven en evenzoovele pickups. Door een eenvoudige hefboombeweging kan nu achter-eenvolgens en zonder merkbare onderbreking het geluid van de grammofoonplaat op ieder der drie draaischijven gereproduceerd worden, zonder dat er ooit gevaar is, dat er twee tegelijk klinken. Heeft men nu, door middel van een 31

krijtstreep of een kartonnen schablone op zijn grammofoonplaat een teeken aangebracht, dan kan van het fragment van de ene plaat direct worden overgegaan tot de reproductie van een bepaald fragment van een andere plaat. Ik geef

nogmaals toe dat dit een principieele smake-loosheid is, maar in de huidige praktijk is er nog steeds geen betere oplossing, en voor dit betoog komt het er slechts op aan hoe deze werkwijze mechanisch te realiseeren is.

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 waar-deeren 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.

N.B. OPGAVEN NIEUWE LEDEN EN BETALING CONTRIBUTIE UITSLUITEND AAN DE AFDEELINGS-SECRETARISSEN!
ALLEEN CORRESPONDENTIE DE NEDERLANDSCHE FILMLIGA BETREFFENDE AAN DEN SECRETARIS V. H. HOOFDBESTUUR

VOORZITTER VAN HET HOOFDBESTUUR:
Mr. Henrik Scholte

SECRETARIS-PENNINGM. VAN HET HOOFDBESTUUR:
(SECRÉTAIRE-TRESORIER GÉNÉRAL)

Dr. Menno ter Braak, Nieuwe Binnenweg 131,
ROTTERDAM, Telefoon 33385, Postgiro 131747

ALGEMEENE TECHNISCHE LEIDING:
(CONSEIL TECHNIQUE)

Joris Ivens en Ed. Pelster, 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: W. F. Bon, Oosterpark 73, Tel. 51762
Rotterdam: Mej. Ida Liefcrinck, West Nieuwland 17

's-Gravenhage: Mevr. M. Visser, Stadhouderslaan 23
Utrecht: Jhr. Dr. R. M. Rademaeker Schorer, Wilh.p. 12

Arnhem: L. P. J. Braat, Cordesstraat 6

Hilversum (Gooi): Mej. O. Mühlenfeld, Heerenstr. 39

Eindhoven: Mr. G. Verryn Stuart, Hoogstraat 118a

Leiden: D. P. M. Gratama, Oude Vest 85a

BUITENGEWONE AFDEELING:

Delft „Vrije Studie”: v. Mourik Broekman, Noordeinde 11

MUZIKAAL ADVISEUR:

Lou Lichtveld, Marg. van Cleveaan 9,
BUITENVELDERT (Nw. Amstel)

JURIDISCH ADVISEUR:

Mr. J. H. Polenaar

HET TWEEDE PROGRAMMA

Het tweede programma, op 28 en 29 November j.l. te Amsterdam gegeven, bestond uit: 1. Claudig: Draka-film (een moderne, nederlandse bedrijfsfilm); 2. Luis Bunuel: Un Chien Andalou; 3-4 Charley Chaplin als Bokskampioen en in het Theater. Het arrangement voor mechanische muziek was van Lou Lichtveld.

Un Chien Andalou is door geen der afdeelingen aanvaard. Daar de meeste afdeelingen echter Ivens' Heien en Franken's Jardin du Luxembourg nog niet vertoond hadden, kon op deze

32 wijze een programma samengesteld worden.

De moeilijkheden, die zich naar aanleiding van dit tweede programma hebben voorgedaan, hebben aanleiding gegeven tot het bijeenroepen van een spoedvergadering van het Hoofdbestuur op Donderdag 19 December a.s., te 2.30 in een zaal van het American Hotel, Amsterdam.

HET DERDE PROGRAMMA

Het derde programma, te geven op 13 en 14 December a.s. te Amsterdam, vermeldt: 1. Documentaire film Voici Paris; 2. Joris Ivens en M. H. K. Franken: Regen; 3. Jean Epstein: La Glace à trois Faces.

de gemeenschap uitgevers utrecht menno ter braak cinema militans

het moderne boek
over de moderne film!

over deze uitgave schreef l. j. jordan in de „groene amsterdammer” o.a.:

veeleer provoceert dit boek — soms bewust en met zooveel woorden, maar altijd en overal door taal en houding — een scheiding. een scheiding naar de steile formule: „wie niet met ons is, die is tegen ons!” en het object van deze antithese is de film — niet het variété-amusement, niet het technisch curiosum, niet het platonische onderwerp voor gelegenheids-mooischrijverij, maar de film, die men lief heeft, zooals men muziek lief heeft, zonder reserve en zonder voorzichtig te retireeren achter enkele standaardwerken.... om deze zuiverings-tendenz — om deze krachtige poging, de film tot kunst op te heffen, in stede van het begrip „kunst” pasklaar te maken voor het bioscoopproduct — om deze algemeene eigenschap alzoo is het werk ons in de allereerste plaats welkom.

prijs ing. f 2.90; geb. f 3.90, rijk geïllustreerd

de uitkijk

VERZENDBUREAU
VOOR FILMVERHUUR AAN
OLKS UNIVERSITEITEN
EREENIGINGEN ENZ.

F
I
L
M
T
H
E
A



T ELKE MIDDAG EN AVOND
E FILMEN MODERNE MUZIEK
R PLAATSBESPREKING 10-1

prinsengracht bij
de leidschestraten
telefoon 37460

de uitkijk
prinsengracht 452
telefoon 37460

FILMLIGA



DERDE
JAARGANG

3/4

JANUARI 1930

FILMLIGA

ONDER REDACTIE VAN: WILLEM BON, DR. MENNO TER BRAAK,
JORIS IVENS, L. J. JORDAAN, MR. HENRIK SCHOLTE EN CONST.
VAN WESSEM - EEN JAARGANG (10 NUMMERS) KOST F 2.50

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. Door de langdurige voorbereidingen, vereischt voor het vierde programma der Nederlandsche Filmliga, dat geheel gewijd zal zijn aan Nederlandsche filmkunst, werd Filmliga III, 3, dat reeds persklaar was, gecombineerd met Filmliga III, 4.

Voor het programma Nederlandsche filmkunst zie pag. 52.

INHOUD: L. J. Jordaan: Filmkunst en Filmkeuring — Constant van Wessem: Onze Derde Voorstelling — Eisenstein: Mr. Henrik Scholte: Het Gesol met Eisenstein — Dr. Menno ter Braak: Twee Apostelen — Dr. J. F. Otten: Thomas Mann op glad ijs — Chr. de Graaff: „Wij Bouwen” van Joris Ivens — Filmcritiek: Hanns Schwarz: Melodie des Herzens, door Th. B. F. Hoyer — Abie Irish Rose, door L. J. Jordaan — A. E. Dupont: Atlantic, door Dr. Menno ter Braak — Alfred Abel: Narcose, door L. J. Jordaan — Onder de Peristyle: Pro Chien Andalou, door J. Girolidi — Poedowkin's „De Moeder”, door Ch. Boost — Journaal: Nova-Jaarboek 1930 door H. S. — Het Conflict der N. R. C. — Nogmaals Raismann's „Gevangenis”, door W. B. — Die Oordeel van Suid-Afrika — Een Amerikaansch Oordeel — Officieele Mededeelingen — Programma en Toelichtingen

L. J. JORDAAN:

FILMKUNST EN FILMKEURING

In het Haagsche Maandblad van Januari 1930 wijdt zekere heer W. J. M. Linden een beschouwing aan het onderwerp „Filmkeuring” in een artikel, dat wij niet gaarne zonder een enkele kantteekening zouden laten passeeren.

De schrijver, blijkbaar zelf lid van de Centrale Commissie voor de Filmkeuring, heeft bij zijn betoog den vorm van een „oratio pro domo” niet kunnen ontgaan en dit feit trouwens zelf erkend, waar hij in den aanhef van het bewuste artikel als motief voor zijn publicatie noemt „de critiek... geoeffend op de wijze, waarop de Centrale Commissie voor de Filmkeuring

haar taak verricht”. Weliswaar spreekt hij enkel van de critiek geuit bij de begroting van Binnenlandsche Zaken en in de „gewisselde stukken” — maar men mag veilig veronderstellen, dat een zeker gevoel van onbehaaglijkheid tengevolge van een algemeen wrevel, ook buiten de Kamer, daaraan niet vreemd is.

En het is deze ontstemming jegens het Keurings-instituut, welke wij als een belangrijk symptoom met nadruk wenschen te constateeren, want het staat als een krachtig, onverbiddelijk argument tegenover het betoog van den schrijver. Immers — dit betoog gaat niet veel verder, dan de redeneering, dat de Filmkeuring in haar tegenwoordigen vorm nergens haar wettelijke bevoegdheid overschrijdt — ongetwijfeld wel het meest poovere pleidooi, dat een overheidsinstelling met een wettelijk omschreven taak voor haar bestaansrecht kan houden. Wij hebben dan ook schrijvers uiteenzetting, aan de hand van allerlei wetsformules niet noodig, om graag te gelooven, dat zijn Commissie naar de letter der wet nergens buiten haar boekje gaat. Het is — meenen wij — niet zoozeer het bezwaar eener wetsforceering (wat weet de buitenstaander van de duizend-en-een artikelen zijner wetgeving?) welke de publieke opinie tegen het instituut der filmkeuring in opstand brengt, als wel het zeer positieve gevoel van wrevel en onbehagen jegens dat instituut zelf. Het wil er bij den gemiddelden Nederlander niet in — en het zal er nooit bij hem in willen — dat een tachtigtal, hem volkomen onbekende en onverschillige heeren, over wier bevoegdheid tot oordeelen

hij ten overvloede nog volkomen in het duister gelaten wordt, voor hem beslissen wat hij wel en wat hij niet mag zien.

Dit is een primair gevoel, wortelend in traditie, volksaard en staatkundig bestel, hetwelk door geen wetmatig betoog ter wereld kan worden weggeredeneerd en dat — wij herhalen het — als argument sterker is dan welke wets-uitlegging ook. Nu kan de schrijver met een zeker formeel recht beweren, dat het instituut werd ingesteld door den wil der Volksvertegenwoordiging en daardoor een contrôle vormt, welke het volk zichzelf oplegde. Wie er zich even rekenschap van geeft hoe aanvechtbaar principes eener toevallige Kamermeerderheid zijn, speciaal ten aanzien van volkomen nieuwe maatschappelijke en cultureele schijnselen en hoe gemakkelijk de wetgever zich vergissen kan, die zal oogenblikkelijk de zwakheid van een dergelijk argument moeten erkennen. En het blijkt hoe langer hoe meer, welk een formidabelen en ergerlijken blunder de Nederlandsche Regeering beging, bij het instellen van de Centrale Filmkeuring en de daaraan verbonden censuur voor volwassenen. De beschouwingen en debatten bij de behandeling der bioscoopwet liggen juist ver genoeg af en nog net dicht genoeg bij, om ze ons te herinneren als de uitingen van een verbijsterend gemis aan begrip en een volkomen verouderd standpunt ten aanzien van de film als maatschappelijk en cultureel verschijnsel. Door schrijver dezès is destijds in de „Groene Amsterdammer” met kracht geprotesteerd tegen parlementaire kortzichtigheid en met klem gewaarschuwd tegen de gevolgen — zonder dat zijn betoog noemenswaardigen weerklank vond. Nu — na enkele jaren heeft zich de algemeene appreciatie van de film dermate gewijzigd, dat zelfs in de breede kringen der onverschilligen en buitenstaanders het besef is doorgedrongen, dat diezelfde film als draagster van een cultuurgedachte zich niet kan laten reglementeeren als het matjes-kloppen binnen geoorloofden tijd of de bepalingen omtrent het snelverkeer.

Maar intusschen zitten wij opgescheept met een censuur, die haar stuurloosheid en hulpeloze onzekerheid overtuigend demonstreerde door het achtereenvolgens verbieden en toelaten van films als „De Moeder” en „Gevangenis”. En wat is pitoyabeler, maar vooral —

wat is funester dan een dictatuur zonder overtuiging?

De heer Linden wijst de critiek op de gestie der Keuringscommissie bij voorbaat af als een onbillijkheid, nademaal zij niet den uitvoerder der wet, maar den wetgever zelf behoort te treffen. Welja — dat zou een aardige en gemakkelijke politiek zijn, alle bezwaren tegen het functionneeren van een staatsinstelling door te sturen naar het parlementaire kerkhof, derwaarts men den wetgever in quaestie waarschijnlijk reeds lang gedragen heeft. Vrage: stelt zich de heer Linden dan wèl voor, dat men zijn grieven zou moeten luchten en motiveeren, indien niet aan de hand van de gestie dier staatsinstelling? Neen — de leden der Keuringscommissie hebben met hun benoeming tevens de critiek te aanvaarden op de collectieve handeling van dit college en het is zeker allerm minst een bewijs van geloof in eigen bestaansrecht, wanneer de Filmkeuring bij monde van den heer Linden zich zou verschuilen achter den wetgever.

Wat die critiek zelve betreft, zij komt, alle incidenteele gevallen saamgenomen, tenslotte neer op de veroordeeling van een systeem, dat niet wel te handhaven blijkt. De Keuringscommissie heeft ten slotte een taak op zich genomen, waartoe zij noch bevoegd, noch in staat is. Wij hebben hier de vraag niet onder de oogen te zien of een ander lichaam, in welke samenstelling dan ook, haar met eenig recht zou kunnen vervangen. Waar wij mee te maken hebben, is het betreurenswaardige feit, dat een gezelschap particulieren oordeelt, schift en keurt in een materie, die zich uit den aard van haar wezen tegen een dergelijke manipulatie verzet. Zij beschikt over het lot van waarden, die zich nu eenmaal niet in wetsparagrafen laten vastleggen en het vernietigend oordeel over dit censuurcollege ligt in het feit, dat men er slechts uit volle overtuiging deel van uit kan maken, wanneer men voor die waarden ten eenenmale ongevoelig is! Want wie, die de schoonheid van sommige Russen-films als een groote en diepe vreugde ondergaat, zoud den moed hebben deze aesthetische verrijking aan de massa te onthouden terwille van min of meer gegronde revolutievrees? Wie, die het begrip „zedelijkheid” aanzienlijk wijder gevoelt, dan de burgerlijke en

geborneerde interpretatie van het wetboek, zou als verantwoordelijk contrôle-lichaam de talloze „perfide Amerikaansche films, gewikkeld in een hulsel van zedepreeken” (de kwalificatie is van den heer Linden zelf!) durven „vrij geven” welke regelmatig in de bioscopen worden vertoond?

Aangenomen voor een oogenblik dat het vertoonen van sommige films in het openbaar nadeelen met zich mee zou kunnen brengen, dan eischt toch het meest elementaire billijkheidsgevoel, dat men de voordeelen daar tegenover stelt. Het feit, dat deze „voordeelen” als imponderabilia, welke zich niet in den groven vorm van wetsformules laten definieeren, buiten en boven het gangbare burgerlijk begrip staan, maakt hen niet minder wezenlijk. Het verrijken van een cultuur door een nieuwen, sterken uitingvorm — het bevorderen en steunen van een jonge, ontluikende kunst — het toevoeren van schoonheidsontroeringen, in welke primitieve en ongekristalliseerde gedaante dan ook, aan het arme geestelijke massabewustzijn... ziedaar valoriteiten, die men moet beseffen en waarin men moet gelooven — die men op zijn minst genomen moet kunnen herkennen om ze naar recht en billijkheid te kunnen afwegen, tegen eventuele „nadeelen”.

Hoe het met susceptibiliteit der Keuringscommissie ten dezen aanzien staat, bewijst de heer Linden in een slot-alinea.

Het is karakteristiek voor 's heeren Linden's opvatting inzake de cultureele waarde der film, dat hij in zijn betoog van vijf bladzijden druks, zich met een halve pagina van het vraagstuk der film als artistieke potentie afmaakt. Wat is een „kunstfilm”? vraagt hij dedaigneuselijk, met een wreedaardig gebruik van dit taalkundige horror. Inderdaad, waarde heer, wat is een kunstfilm? Wij zouden het u niet kunnen zeggen, hoe bereid wij zijn u nopens een kunstbeen of kunsttanden in te lichten. Zijn er normen of bepaalde aanwijzingen, dat een film „kunst” is en dat alle overige films geen of weinig „kunst” bevatten? Ja, mijnheer, die normen zijn er maar ze zijn precies even moeilijk te omschrijven, te standardiseeren en pasklaar te maken voor een keurings-automaat als b.v. de „normen” voor moderne muziek of surrealistische schilderkunst. Wanneer gij de „dagblad-rubrieken”, welke voor u de alpha en



UIT HANS RICHTER'S „VORMITTAGSSPUK”,
DAT BINNENKORT IN DE LIGA KOMT

omega dezer materie schijnen te bevatten, naleest zult ge ook bij den muziek-criticus of den referent voor beeldende kunst, ontstellend „persoonlijke” opvattingen constateeren, die het met bekwamen spoed instellen eener Centrale Commissie voor de Muziekkeuring of een Censuur op de Beeldende Kunst wenschelijk maken. Waarom ook niet? Is de oude Beethoven niet minstens even revolutionnair als de jonge Eisenstein en schreit het naakt in de beeldende kunst niet ten wetboek? Maar bovendien — wij zouden ook op dat gebied eindelijk een bevoegde beoordeeling... wat zeg ik?... een wettelijk bevoegde beoordeeling rijk worden. Wij zouden een eind gemaakt zien aan het getheoretiseer en onderling gehassebas van „persoonlijke opvattingen” evenals aan het „zoeken en tasten”, dat den heer Linden zoo uitermate onsympathiek is bij kunstenaars en critici en wij zouden het gulden tijdperk der Ordentelijke Middelmaat, of zoo men wil: van het Gestandardiseerde Gebruiksartikel zijn ingetreden.

Want vernemen wij — om tot de film terug te keeren — temidden van ons nerveus en gespannen luisteren naar onbestemde nieuwe klanken, van uit den Haag niet eindelijk het beslissende en verlossende woord? Laat ons het nutteloos „zoeken en tasten” opgeven en hooren, wat de heer Linden zegt:

„Het filmen (sic) is nog niet zoover gevorderd, dat men van „kunst” kan spreken... Zoolang nog op het gebied der techniek bijna dagelijks verbeteringen worden aangebracht, voortdurend met het opnemen (sic) geexperimenteerd

sproken worden als men het oog heeft op eenige weinige kunstzinnige probeersels van talentvolle regisseurs, ondernemers(!) en artisten". Ziedaar het decisieve eindoordeel van een Lid der Keuringscommissie, van welke hij zelf getuigt: „De Commissie heeft haar ervaring als richtsnoer en deze is betrouwbaarder en nuttiger dan de „Kunst"-critiek op filmgebied zonder ervaring".

Welk gebrek aan ervaring wij maar al te zeer vreezen, dat op de „kunst"-critiek bedoelt te slaan!

Er bestaat een algemeene neiging, om het zoeken en verdedigen van het kunstelement in de film te bejegenen als snobisme, exaltatie of of pure aanstellerij. Men ziet het: zelfs scribenten als ons geacht Commissie-lid, die alle moeite heeft zijn gedachten in verstaanbaar Hollandsch uit te drukken, vinden nog immer esprit genoeg, om het epitheton „kunst" in combinatie met de film en de filmcritiek tusschen ironische aanhalingsteekens te plaatsen.

Waarom toch, in vredesnaam? Bestrijden wij den man, die toevallig zonder muzikaal gehoor geboren werd en geen belang stelt in een symphonie van Beethoven? Wij bestrijden hem alleen, wanneer hij zou eischen, dat de muziek uitsluitend uit cabaretmoppen en fox-trott's mocht bestaan — en wij zouden een Concertgebouwbestuur bestrijden, hetwelk voor die eischen zou zwichten. Zoo keeren wij ons met onze critiek tegen een industrie, die de film kunstmatig en opzettelijk neerdrukt tot het peil van een stupide amusementspubliek — zoo vallen wij de exploitanten aan, die uit den aard van hun wezen een dergelijke tendenz in de hand werken — zoo stellen wij ons tenslotte te weer tegen een regeeringsinstituut, dat de grillige, vrije schoonheid eener artistieke strooming wil kanaliseeren tot een binnen-vaart voor groenteschepen en turftjalken en een premie stelt op de genivelleerde middelmatigheid.

Herhaaldelijk is van de zijde der Keuringscommissie beweerd, dat zij zich zorgvuldig houdt buiten alle kunstkwesties inzake film. Wij hebben altijd gemeend, dat dit niet waar was, omdat het niet waar kon zijn! Wie zich het recht aanmatigt over een publicatie — film of niet — te beslissen, die kan dat niet doen buiten haar hogere geestelijke c.q. kunst-waarde om. En wordt, zoolang kan van „Kunst" alleen ge-

deze meening vond haar bevestiging in de „artistieke" gronden van het eerste „Gevangenis" verbod — en ten overvloede in de apodictische uitspraak aan het eind van het door ons gecritiseerde artikel.

Uit dit alles blijkt een jammerlijke onzekerheid, een slingeren tusschen trotseeren en toegeven, een wanhopig gemis aan overtuiging en systeem, die duizendmaal noodlottiger zijn, dan het geincrimineerde „zoeken en tasten" van filmkunst en filmcritiek.

Intusschen mogen wij den heer Linden dankbaar zijn, dat hij ons in de gelegenheid stelde een en ander nog eens duidelijk in het licht te stellen.

CONSTANT VAN WESSEM:

ONZE DERDE VOORSTELLING

Zonder het kleine meesterwerk van Joris Ivens en M. H. K. Franken, „Regen", zou dit derde programma geen erge stijging boven het voorgaande hebben beteekend.

Ik althans zie in „Voici Paris", ondanks de medewerking van verscheidene Fransche cineasten, waaronder zelfs René Clair's naam voorkomt, al heel weinig wat de vertooning er van op een Liga-programma rechtvaardigt. De tijden, dat de liefhebbers van „Parijs in vijf dagen" door de film hun herinneringen aan die stad nog eens wilden opfrisschen, (zelfs met het liftje omhoog door den Eiffeltoren, dat geknipt is uit de in haar geheel zooveel suggestievere Eiffeltorenbestijging van René Clair, is niet vergeten!) zijn toch wel een beetje voorbij, dunkt me.

En de film van Jean Epstein, „Glace à trois faces"... Jean Epstein was omstreeks '20 een man van beteekenis bij de eerste „ontdekking" van de film. Deze in Frankrijk studeerende Pool, die van filosoof tot daadwerkelijk cineaest overging, speelde toen zijn rol. Maar de film zelf achterhaalde hem te snel, en deze film, waarmee hij thans op onze Liga-programma's geïntroduceerd werd, geeft ons zeker niet den indruk, dat Epstein zijn achterstand bezig is in te halen. Men kan bij deze film spreken van „mooie opnamen". Maar het verhaaltje, zooals dat verfilmd werd, brrr... En zonder het verhaaltje zou deze film zelf heelemaal niets wezen. Wat hem al reeds in alle opzichten veroordeelt. De fluiters op de Amsterdamsche

voorstelling leken mij inderdaad meer gelijk te hebben dan de applaudiseerders.

Maar „Regen” redde het programma.

Wanneer is een film geslaagd te noemen?

Zoodra hij zijn impressie volkomen heeft bereikt. Joris Ivens en M. H. K. Franken die samen de film „Regen” maakten, slaagden hierin mijns inziens volkomen. Dit is de regen, zooals die neerslag vindt in een Hollandsche stad, in een Hollandsch gemoed. Zoo ervaren wij Hollanders den regen: niet als een grandioze wolkbreuk, als een tornado van water, als een indische overstrooming, maar als dat kleine, druilerige, pieterige plas-plas-plas, dat wij vanuit een dakkamertje in den goot zien druppelen. Zoo behoort hij bij onze atmosfeer, bij ons Hollandsch klimaat, bij de Hollandsche kleinstedeheid zelfs van onze groote steden. Een weinig emotioneerende gebeurtenis. Maar om filosofisch te beloeren, te bekijken en glimlachend waar te nemen. De lucht betreft, het licht wordt „valsch”, het begint te waaien en dat kalme gestippel en gekring in het water

der grachten kondigt aan: het regent weer eens. Er komen steeds meer druppels, zij vallen dichter naast elkaar, paraplu's en kragen worden opgezet, dakvenstertjes gaan dicht, het asphalt wordt langzaam aan een spiegel van slecht, hobbelig glas: dat is de sensatie van den regen in een Hollandsche stad. Dat het karakter van den Hollandschen regen zoo goed door de beide Hollandsche cineasten, die de film vervaardigden, is waargenomen, en zoo suggestief door de details is vast gelegd, d.w.z. dat de Hollandsche regen tevens zoo Hollandsch is bekeken, vind ik de zeer groote verdienste, die voor mijn gevoel, deze film tot een klein meesterwerk maakt en waarvoor kleine compositorische fouten (zooals in het gerekte laatste gedeelte vooral een te veel aan „pittoreske” kijkjes) geheel op den achtergrond raken. Men heeft Ivens in zijn kijk een bij uitstek Hollandsch voelend cineast genoemd en hij heeft dat bevestigd in deze volkomen bereiking „Regen”, dat een gedicht kon heeten „hoe saai het was en hoe boeiend tevens”.

EISENSTEIN IN ONS LAND

HENRIK SCHOLTE:

HET GESOL MET EISENSTEIN

Wij meenen onzen leden eenige verklaring schuldig te zijn voor de houding der Filmliga ten opzichte van de komst van Eisenstein in ons land. Voorop gesteld zij, dat de beteekeenis van den kunstenaar Eisenstein, waarvoor wij naar elders in dit blad verwijzen, hier geheel buiten staat. Maar tevens zij vóór alles geconstateerd, dat de Filmliga in woord en opvoering Eisenstein's werk hier te lande geïntroduceerd en gedeeltelijk zelfs eerst mogelijk gemaakt heeft. Waarvoor wij echter geen dank, maar slechts billijkheid eischen.

Op het Congres te La Sarraz ontving onze buitenlandsche vertegenwoordiger destijds van Eisenstein de formeele toezegging, op zijn doorreis naar Amerika voor de Filmliga te zullen spreken. Toen, eenige weken geleden, Eisenstein en zijn medewerkers in Berlijn vertoefden, hebben wij dan ook gaarne het plan van het Genootschap Nederland—Nieuw Rusland ge-

steund om tesamen een of meer avonden hier te lande voor te bereiden. Inmiddels was ook de alleen-importeur van Russische films hier te lande, met Eisenstein en zijn medewerkers in relatie getreden en deze Heer, die zich ten aanzien van films steeds op het zuiverste kapitalistische standpunt stelt, wilde van eenige collaboratie met beide vereenigingen niets weten. Ik stel hierbij uitdrukkelijk vast, dat finantieele kwesties niet in het geding werden gebracht. Eisenstein moest en zou „in de bioskoop” komen, nadat hem dat het vorige jaar Poedowkin mislukt was. Formeel was daar niets tegen in te brengen; een oude spreekwijze zegt reeds: weest slim, gebruikt Fim.

Wij hebben dan ook min of meer in dezen gang van zaken berust, omdat het ons niet lustte met den persoon van Eisenstein te sollen, en hebben de beslissing welke „impresario” hij zou kiezen, volkomen aan hem overgelaten. Eisenstein heeft te dezen opzichte de meest voordeelige keus gedaan.

Tot het zitting nemen in het inmiddels ge-

vormde comité van ontvangst mochten wij geen uitnoodiging ontvangen en zoo kwam Eisenstein hier, zonder dat wij er van kennis kregen en eenigen onzer, die op een ontmoeting met hem gesteld waren, hadden de grootste moeite om hem te vinden.

Dies trad Eisenstein te Rotterdam op voor het bioskoop-publiek en te Amsterdam in de groote zaal van het A.M.V.J., op de vernederende voorwaarden, dat hij zijn mond niet voorbij zou praten en zijn eigen (goedgekeurde) films „Potemkin” en de „Laatste Dagen” niet zou vertoonen.

Hoewel het ons speet, dat wij vooral aan de minder kapitaalcrachtige leden der Liga op die lezing geenerlei reductie of introductie konden verschaffen, hebben wij gemeend toch niet als Eisenstein-aanbidders te moeten optreden en zouden er dan ook volmaakt in berust hebben, dat wij althans in de gelegenheid waren, Eisenstein's persoonlijke ideeën te hooren — ware er niet op het laatste oogenblik van Eisenstein zelf het verzoek tot een onderhoud gekomen. Eisenstein bleek er namelijk lucht van gekregen te hebben, dat er met zijn persoon vreemd gescharreld was, zooals er met zijn films eigenlijk voortdurend vreemd gescharreld is, doch had dat aanvankelijk niet in de gaten gehad, daar hem bij informatie verzekerd was, dat „de leden der Filmliga elke gevraagde reductie; desnoods gratis toegang konden krijgen” en dat hij bij zijn entrée te Rotterdam door den voorzitter der Liga en zelfs in het Russisch toegesproken was.

Het eerste argument konden wij met de meeste beslistheid bestrijden. Integendeel, wij hebben de bewijzen, dat den Filmliga-leden op hun vertoon van lidmaatschapskaart elke cent reductie geweigerd is. De theoretische mogelijkheid daartoe was trouwens den meesten onbekend. En dat de voorzitter der Rotterdamsche afdeeling gemeend heeft, hem te moeten ontvangen, is een zuiver particuliere omstandigheid, die niemand hem kwalijk kan nemen, maar wat niet qualitate qua geschied is. Toen Eisenstein dit hoorde, was hij fair genoeg om de leden der Filmliga Amsterdam alsnog tot een bijeenkomst uit te noodigen, waarvoor hij verlenging van zijn verblijf aanvraagde en verkreeg. Niet echter verkreeg hij verlof om zijn eigen films te vertoonen. Het geval, dat zich destijds tusschen Tuschinski en Rutt-

mann — met eenig meer recht van de zijde van Tuschinski echter — had voorgedaan en een principieel conflict tusschen een filmkunstenaar en een Amerikaansche productie-maatschappij betrof, herhaalde zich thans in Russische, doch voor het kapitaal blijkbaar gevoeligere sferen. In de oogen van den importeur waren wij immers „ijdelvuten en sectariers”, gelijk hij het noodeloos beleedigend in zijn inleiding op de publieke lezing te Amsterdam noemde. De zaak is, dat wij ons juist afzijdig gehouden hadden, en wat het „sectarisme” betreft — zoo men Eisenstein, die z.g. voor cultureele doeleinden hier kwam, tegenover het zuiver voor cultureele Sovjet-relaties opgerichte Genootschap Nederland Nieuw—Rusland stelt, dan maakt men het toch wel wat al te bont. Geen wonder, dat genoemd Genootschap hierover naar Moskou berichtte en op het oogenblik, dat Eisenstein, na de Filmliga en het Genootschap loyaal een avond aangeboden te hebben, uit het land vertrok, een telegram ontving, waarin men „beval” dat Eisenstein ook voor ons een lezing moest houden. Dat was echter intusschen gebeurd, zij het ook in anderen vorm dan wij gehoopt hadden: na de publieke lezing, zonder films en een dag van te voren aangekondigd.

Niettemin hebben wij over den avond geen spijt, omdat hij ons Eisenstein, die hier ongedwongen kon spreken, van een geheel andere zijde deed kennen. Dat hij zijn loyale houding slechts door den dwang der omstandigheden aannam, gaat alleen hem en niet ons aan. Hij was gedwongen, in zijn uitnoodiging tot die samenkomst te constateeren, dat de commercieele exploitatie van zijn films zijn eigen werk niet vrij wilde geven, doch verzachtte de pil tegenover den armen exploitant in den vorm van een koninklijken bedankbrief voor de hem ten deel gevallen ontvangst, die deze „sofort” in de hem ten dienste staande pers publiceerde. Het hart wil ook wat en waar geen ridderordes te vergeven vallen en men over het kapitaal slechts bedektelijk doch niet minder categorisch spreekt, kiest men andere middelen. Inmiddels hebben wij voor de Liga gedaan wat wij konden en meenden te moeten doen. Eens te meer is het gebleken, dat het met groote heeren kwaad kersen eten is en dat de arme, neutrale Liga, wel bij zeer verschillende machthebbers in het verdomboekje staat. Persoonlijk

behoudt de Liga aan het bezoek van Poedowkin aangenamer herinneringen, doch wij beginnen te vermoeden, dat Poedowkin niet de ware communistische film vertegenwoordigt, en misschien — althans in de oogen van Eisenstein — zelfs geen deel ervan.

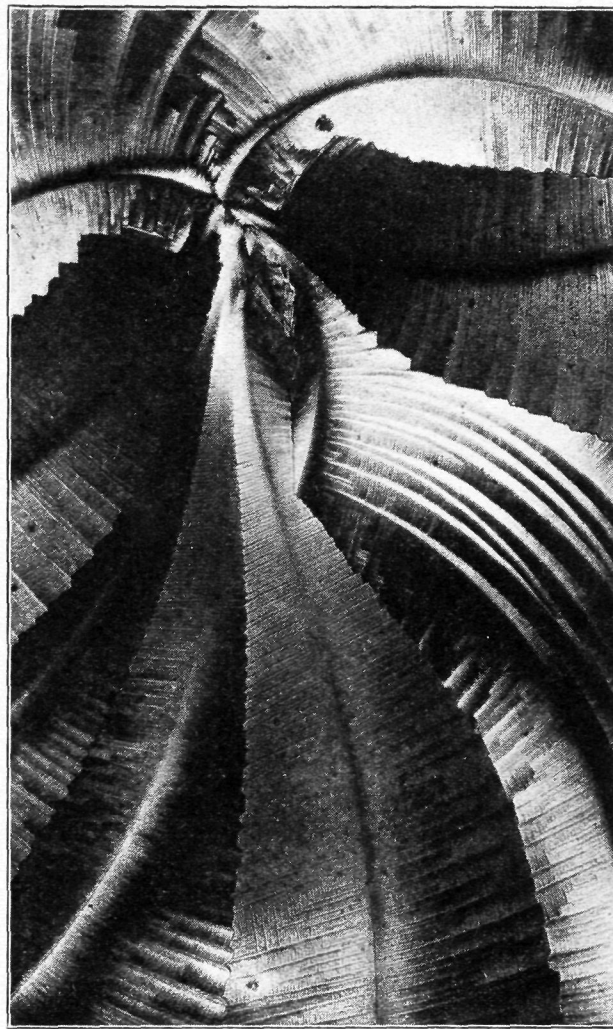
Intusschen hebben wij bericht ontvangen, dat de handelsvertegenwoordiger der Sovjets te Berlijn eerstdaags naar hier zal komen om de „exploitatie” der Russische films hier te lande eens persoonlijk te onderzoeken.

Hiermede sluiten wij zelf het incident-Eisenstein en zien uit naar de volgende halfgod en zijn menselijke zijden.

MENNO TER BRAAK:

TWEE APOSTELN

De realiteit (als dit realiteit mag heeten: twee kunstenaars, die thans „in levenden lijve” voor ons staan) heeft onze voorgevoelens geheel bevestigd. Zooals „Potemkin” en „De Moeder” zich verhouden, zoo verhouden zich de figuren Eisenstein en Poedowkin. Armzalige gemeenzaamheid, hun beider communisme! Wat bij den één de vorm is van een middeleeuwsche, genadelooze, gewapende godsdienst, is bij den ander slechts strijdbare humaniteit: en deze twee zijn tegengestelden, ook al worden zij gelijkelijk gedekt door den éénen naam. Wij hebben Poedowkin hooren spreken: een mensch, die zijn bezieling put uit een toevallige zekerheid. Wij hebben nu Eisenstein hooren spreken: een medicijnman, wiens bezieling staat of valt met een zekerheid, waaruit hij alle toevalligheid gewelddadig wegedeneert. Wij hebben Poedowkin hooren spreken: een kunstenaar, die recht op de geheimen van zijn métier afgaat, en langs dien weg de idealen van zijn belijdenis bereikt. Wij hebben Eisenstein hooren ketteren: een geniale propagandist, die met ideeën en idealen slingert en zoo en passant ook nog de kunst in zijn betonnen wereldbouw wil betrekken. Poedowkin mocht niet over politiek spreken, omdat de regeering het hem verbood; en men had geen moment het gevoel, dat hij zich bedwingen moest, of onvolledig was, door slechts over de geheimen van zijn magie te spreken. Eisenstein mocht niet over politiek spreken, omdat de regeering het hem verbood; en ieder a-politiek woord, dat hij zeide, iedere



J. C. MOL'S MICROSCOPISCHE KRISTALLISATIES

technische vakterm, die over zijn lippen kwam, was een complete meeting van arbeiders- en soldatenraden. Poedowkin voerde het woord; en zijn rede over montage leeft nog voort, heeft nog indruk achtergelaten. Eisenstein trad op als leeuwentemmer; en de gedrilde „massa” bewonderde zijn meeslepend spel, leefde mee met zijn hartstochtelijke koudheid, maar nam zich voor zijn aphorismen te vergeten. Poedowkin: een gentleman met gevoel en temperament. Eisenstein: een metseelaar met verstand en véél temperament. Poedowkin: de man, die zich voorbereidt tot het filmen van echtbreukgevaren. Eisenstein: de theoreticus, die van zulke „Bettgeschichten” naar de begrippen van Das Kapital is overgegaan. Poedowkin: die Baranowskaja en Bataloff kon beheerschen. Eisenstein: die slechts

heerschappij over pantserkruisers en tractors begeert. Poedowkin zou bij gelegenheid ook wel eens een christen kunnen zijn. Eisenstein zou een christen bij alle gelegenheden lynchen. Poedowkin: bij de stormachtigste storm over Azië nog verdiept in den kinderlach van Mongolen, in de stille adoratie van een eenzame voor een geheim aquariumleven. Eisenstein: Aufbau, Massen, Aufbau, Massen, Aufbau, Massen, und jetzt machen wir Schluss, und in anderthalb Jahr werden Sie sehen usw. Poedowkin en Eisenstein: Dichter und Bauer.

Nu ik deze twee gezien heb, gezien in hun persconlijkheid, nu weet ik voorgoed, dat de dichter en de boer dezelfde heilige idealen kunnen hebben, zonder dat zij daarom een grein van elkaars idealen kennen.

Nu ik Poedowkin gehoord heb over de montage en Eisenstein over de montage, weet ik voorgoed, dat men dezelfde montage-methode kan hebben, zonder iets te monteeren, dat gemeenschappelijk bezit is.

Maar God zag, dat het goed was, dit alles „communisme” te noemen, en daarom zette Hij ook op dit alles één merk der uitverkiezing: F.I.M.-Film!

J. F. OTTEN:

THOMAS MANN OP GLAD IJS

De winnaar van den Nobelprijs, Thomas Mann, zonder twijfel een van Duitschlands grootste schrijvers en een, naar ieder weet, veelzijdig georiënteerde geest, heeft in zijn, dit jaar verschenen bundel essays (Die Forderung des Tages, Fischer Verlag Berlin 1930) een klein opstel over den Film, reeds vroeger gepubliceerd, opgenomen. Dit essay, dat in totaal ongeveer drie bladzijden beslaat, bewijst zeer duidelijk dat zelfs een met den Nobelprijs bekroonde kunstenaar, zeer ondoordachte en niet te verdedigen beweringen kan lanceeren. Wel geeft Thomas Mann te kennen dat hij zich „eine genaue Ausserung über den Film, an die ich zuweilen denke, vorbehalten muss”, maar daar hij terstond daarop verklaart dat de Film voor hem reeds tot een „wirkliche Angelegenheit” is gegroeid en hij daarvan het karakter nu reeds in hoofdzaak wil trachten te bepalen, is er niet de minste reden met een bespreking tot later te wachten.

40 Wij willen dan terstond mededeelen dat het

kleine essay van Thomas Mann, gesteld in een hinderlijken toon van welwillend begripen, een voorbeeld is van onbegrip. Wij kunnen ter oriëntering van den lezer niet beter doen dan aan de hand van het bewuste essay even te belichten wat van de Film voor den wereldburger Mann beteekent. Hij is dan voor hem, hoewel „wirkliche Angelegenheit”, toch niet meer dan een „heitere Passion”, waaraan hij zich vaak pleegt over te geven. „Ich besuche sehr häufig Filmhäuser und werde des musikalisch gewürzten Schauvergnügens stundenlang nicht müde; weder dann wenn es sich um Reisebilder und wilde Welt handelt, noch wenn die lebendige Zeitung, genennt Wochenschau vorgeführt wird, noch wenn irgend ein trickhafter Spass, eine packende Schurkerei, eine rührende Liebesgeschichte vorüberzieht, besetzt mit Schauspielern, die ausdrucksvoll, hübsch und angenehm sein müssen, aber niemals unnatürlich. Was die Geschichte betrifft, so darf sie sogar weitgehend albern sein, falls, wie heute fast immer der Fall, die Albernheit oder Sentimentalität ihres Erfindungsgerüsts eingebettet ist in ein lebenswahres und wirklichkeitsechtes szenisch-mimisches Erfindungsdetail... u.s.w.”

Dit is dus de beteekenis van den Film voor Thomas Mann, die niets liever op het doek wil zien dan het bewegen van een zeker aantal amussante, „lebenswahre” figuren, die hem den tijd helpen korten. Hoewel het te verwonderen is dat bij zulk een geregeld bezoeker der cinema's als Mann schijnt te zijn, geen andere onderscheidingen, geen andere eischen zijn gegroeid, zou men met de boven geciteerde uitingen in zekeren zin nog vrede kunnen hebben. Thomas Mann heeft echter gewenscht zijn visie op den Film te verduidelijken en te belichten. Daardoor nu blameert hij zichzelf. Met kunst heeft de Film, aldus Thomas Mann, niet veel uit te staan. En hij voegt er aan toe: „Ich halte es für verfehlt, mit der Sphäre der Kunst entnommenen Kriterien an ihn heranzutreten”. Niet alleen wordt dus hier beweerd dat de tegenwoordige films geen kunst bieden, a priori wordt vastgesteld, dat de Film geen kunst bieden kan. Alle kunst-aesthetische normen worden als niet bruikbaar geëcarteerd. Neen, zegt Mann, de Film is geen kunst, de Film is „Lebenserscheinung”. „Er ist nicht Kunst, er ist Leben und Wirk-

lichkeit, und seine Wirkungen sind in ihrer bewegten Stummheit, krud sensationell im Vergleich mit den geistigen Wirkungen der Kunst". Hier wordt dus niet meer of minder beweerd, dan dat de verschijningen op het witte doek kwalitatief met iedere manifestatie der dagelijksche levenswerkelijkheid zijn gelijk te stellen. De Film bezit de warme atmosfeer van het leven en heeft daarom niets te maken met de Kunst, die volgens Mann „eine kalte Sphäre" ist. „Die Kunst ist kalte Sphäre, man sage was man wolle: sie ist eine Welt der Vergeistigung und hohen Übertragung, eine Welt des Stils, der Handschrift, der persönlichsten Formgebung...". En wat is de Film? „Das ist Stoff, das ist durch nichts hindurchgegangen, das lebt aus erster, warmer, herzlicher Hand, dass wirkt wie Zwiebel und Niesswurz...." Dit fraais laat Duitschlands Nobelprijswinnaar in 1930 onder ieders oogen komen! Hij heeft er blijkbaar niet het minste besef van dat ook bij een film de stof wel door „iets" kan zijn „doorgegaan" (al waren het alleen maar de handen van den regisseur!). Niet het geringste begrip van creatieve proces, dat zich bij iederen film voltrekt is hier aanwezig. En het ergerlijke en dwaze is dan tevens dat alle films, journaal of speelfilm, over één kam worden geschoren. Thomas Mann maakt geen onderscheidingen. Film is Film. Ergerlijk van ondoordachtheid en oppervlakkigheid lijken ons de vermelde meeningen van Mann. Daarbij komt nog dat zijn definitie van „Kunst" ons inziens ten zeerste mank gaat. Kunst behoeft immers in het geheel geen „koude Sphäre" te zijn; wel is een stuk werkelijkheid in de handen van den kunstenaar vervormd en tot een ander niveau geheven, maar dit wil nog geenszins zeggen dat de nieuwe sfeer, de nieuw geschapen werkelijkheid „koud" zou zijn. De Film, aldus Thomas Mann, werkt direct op het hart, werkt ontroerend, brengt vaak tranen in onze oogen. Kunst daarentegen is van een andere geaardheid: „sie ist bedeutend, vornehm, keusch und heiter, ihre Erschütterungen sind von strenger Mittelbarkeit, man ist bei Hofe, man nimmt sich wohl zusammen". Dat kunst niets anders inhoudt dan een „zekere relatie tusschen een ontroerd mensch en het voorwerp zijner ontroering" (Menno ter Braak) en dus even goed door een film als door een boek kan worden geschonken, schijnt een

visie te zijn die aan Mann ten eenen male vreemd is. Genoeg intusschen: andere beweringen vragen onze aandacht: „Uebrigens hat der Film nichts mit dem Drama zu tun. Er erzählt in Bildern.... Um Theater zu sein, ist er viel zu wirklich. Die Theaterdekoration ist auf einstige Illusionierung berechnet; die Szenerie des Films ist Natur, wie die reine Phantasieerregung der Erzählung sie dem Leser einbildet. Auch haben die menschlichen Gestalten des Films nicht die körperliche Gegenwart und Wirklichkeit der Träger des Dramas. Sie sind lebendige Schatten". Niet alleen wordt dus hier aan den Film iedere dramatische werking onzegd; wij krijgen bovendien nog te hooren, dat de Film te „werkelijk" is. Het is zonder meer duidelijk dat deze simplistische formuleering ten eenen male onvoldoende is. Neen, dat het Tooneel! Dit is dus volgens Mann veel minder „werkelijk". Goed, laten wij dit een oogenblik aannemen. Maar wat beteekent dan Mann's bewering dat de gestalten van den Film niet de „körperliche Gegenwart" van het drama hebben en dus minder „werkelijk" zijn? Men ziet hoe 'n vreemde contradictie hier, door onnadenkbaarheid en onvoldoende formuleering ontstaat. In het algemeen kan men zeggen dat geen enkele van Mann's beweringen over den Film, in tegenstelling met zijn gewoonte, voldoende is gemotiveerd.

Wij willen ons „requisitoir" hiermede besluiten, er ons leedwezen over uitsprekend, dat Thomas Mann het bovengenoemde essay in zijn nieuwen bundel heeft opgenomen.

CHR. DE GRAAFF:

„WIJ BOUWEN" VAN JORIS IVENS

De Alg. Nederlandsche Bouwarbeidersbond heeft voor zijn propaganda naar het nieuwe middel, de documentaire film, gegrepen en gaf daarmee blijk te beseffen, dat het woord der vakvereenigingsleiders in dezen tijd niet meer het eenige en zelfs niet het doeltreffendste middel is om tot de massa te spreken. Als men nog een stap verder had willen gaan en de film had vertoond zonder breedsprakige inleidingen, zouden zij, die gekomen waren om een zuiveren indruk te krijgen van de uitdrukkings-



UIT JORIS IVENS' „ZUIDERZEE" (SLOT VAN „WIJ BOUWEN")

kracht (dus ook van de propagandistische kracht) van Ivens' werk daartoe heel wat beter in de gelegenheid zijn geweest, dan nadat zij eerst een uur lang met versleten frasen waren doorgezaagd. Mij althans is het, na de vertooning onder deze ongunstige omstandigheden, niet mogelijk geheel onbevangen te oordeelen over het stuk vakvereenigingspropaganda, dat in de film „Wij Bouwen" is verwerkt. Misschien moet men georganiseerd arbeider zijn moet om het juiste gevoel voor die dingen te hebben. Maar het lijkt mij toch ook mogelijk, dat een beoefenaar van een vrij beroep, bijvoorbeeld een criticus, door een film als „Wij Bouwen" onder den indruk komt, niet alleen van Ivens' „artisticiteit" maar ook van van het onderwerp waaraan de cineast zijn krachten heeft gewijd. Daarom heeft het mij verdrotten, dat de inleiders mij in zulk een allervervelendste stemming brachten.

Inmiddels hebben wij Eisenstein gehoord en drie deelen van zijn „Generale Linie" gezien en daardoor is gelukkig ook het propagandistische deel van „Wij Bouwen" in een beter licht gekomen. Vergelijkt men de methode van den grooten Rus met die van onzen jongen landgenoot, dan blijkt (natuurlijk tot veler verbazing) dat Ivens, die zich eenvoudig aan zijn opdracht heeft gehouden en getracht heeft „to make the best of it" een veel eerlijker resultaat heeft bereikt dan Eisenstein, die een geheele berekening van psychologische effecten aan de uitvoering van zijn werk liet vooraf gaan.

Dat „De generale linie" zulk een twijfelachtigen indruk maakt en dat „Wij Bouwen", ondanks het zwakke en veel te uitvoerige middenge-deelte, van het eerste tot het laatste beeld zuiver blijft, versterkt mij in de overtuiging, dat Eisenstein een groot individualistisch artiest

is, en Ivens een primitief-sociaal kunstenaar. Zooals Eisenstein thans zijn natuur geweld moest aandoen om een „cultuurfilm” te maken, heeft Ivens vroeger zijn natuurlijken aanleg geforceerd in „Branding”. In „Wij Bouwen” kon hij zich geheel geven, ondanks de beperkingen van de opdracht, al geloof ik, dat hij goed zou hebben gedaan voor het middengedeelte, al ware het slechts ter verbreking van de een-tonigheid, zijn medewerkers zelfstandiger te laten optreden en bijvoorbeeld ook de hulp in te roepen van Franken.

Dat de gedeelten „Heien” en vooral „Zuider-zee” verreweg het best zijn geslaagd, is reeds door alle critici geconstateerd. Als „Zuider-zee” binnenkort afzonderlijk wordt vertoond, zal er gelegenheid zijn de overstelpende indrukken van dit jonge meesterwerk beter te verwerken. Voor het oogenblik wilde ik alleen de aandacht vestigen op het werk als geheel, opdat niet, uit bewondering van de „artistieke waarde van het slot, de beteekenis van de documentaire film als zuiver propaganda-middel uit het oog worde verloren.

Dat Nederland een dergelijk eerlijk werk tegenover Russischen import-met-een-magarine-bij-smaak kan stellen, is een feit van Europeesche beteekenis.



HANNS SCHWARZ: MELODIE DES HERZENS
(REMBRANDT THEATER, AMSTERDAM)

Een zooveelste pleidooi tegen de klankflim moge hier in den kiem gesmoord worden; principieele en zakelijke bezwaren tegen deze wonderlijke tak van cinematographie (vooralsnog een uitwas), blijven, ook na de kennisneming van dit jongste Ufa-product, van kracht; het bezwaar, dat in een sprekende film de bleeke prenten van het witte doek in stede van levend en sprekend integendeel juist kleurlooser en stommer worden, is in de Melodie des Herzens allermint weggenomen; maar het dient erkend te worden: deze door den bekwamen Ufa-regisseur Hanns Schwarz vervaardigde klankflim is wel de eerste in deze soort, waarbij een artistiek geweten meesprak. Hanns Schwarz registreerde de vriendelijke

Hongaarsche Rhapsodie, welke overigens meer naar suiker dan naar de nationale paprika smaakte, doch in ieder geval succes had. Wat nu was meer te duchten, dan dat Schwarz er toe verleid zou worden, in de Melodie des Herzens een verklankfilmde copy der Rhapsodie te geven, oude dankbare motieven naar den eisch des snelvlietenden tijds bewerkt? Maar ook was Schwarz de regisseur van Nina Petrowna's Leugen, deze degelijke, bijkans gave, slechts in het dramatisch hoogtepunt helaas juist even zakkende, maar altijd weldadig-rhythmische filmcompositie. En zoo werd de Melodie des Herzens een film, die met de behaagzuchtige Hongaarsche Rhapsodie de aandoenlijke romantiek van vrouwelijk onschuld en mannelijke bravoure (in onderscheidelijk in Dita Parlo en Willy Fritsch geïncarneerd), met de indrukwekkende Leugen van Nina Petrowna de kloeke voordracht, de harmonische beeldopvolging en het stuwend rythme (voor Schwarz typeerend) gemeen had. Nochtans zou de film niet met zooveel woorden gesignaleerd behoeven te worden — deze zoete melodie zal van zelf wel den weg naar het hart der bioscoopbezoekers vinden — was het niet, dat beeld en geluid beide met toegewijde aandacht en in welafgewogen overeenstemming met elkaar behandeld werden. Het geluidsbestanddeel is noch als toevoegsel aangebracht op een zwijgend gedachte film, omdat nu eenmaal de geluidsfilm is uitgevonden (Bruid No 68: waarin overigens „cultuuropnamen” van brieschende kameelen gaarne vergeven worden voor de hartbeklemmende weergave van een zenuwlachaanval, een meesterstukje van Conrad Veidt), noch als hoofdbestanddeel in een film, die vóór alles de mogelijkheden der nieuwe vinding wil exploiteeren en de actie aan de geluidsdemonstratie ondergeschikt maakt (de revue-films Broadway Melody en Fox Follies, waarin de spelers weinig anders doen dan figuratie en décor vormen; de zangfilm The Singing Fool, waarin de zang, als een tweede opera, het spel ongeveer tot stilstand doemt). In de Melodie des Herzens daarentegen bewegen zich vrijwel wat het eerst beeld en geluid met gelijke rechten in combinatie met en aanvulling op elkaar; nu eens schept het geluid atmosfeer rondom het beeld als in het suggestief weergegeven stadsgewoel om het eenzame provinciaaltje (een knappe opening!),

dan weer valt het met de beeldweergave samen in de beknopte dialogen, die de in de film algeheel afwezige tusschentitels vervangt, om elders, als bij de kreet van het buitengesloten dienstmeisje, die in het gegil der vroege fabriekssirenes overgaat, weer den overgang naar een volgende beeldenreeks te vormen.

En zoo zal de heftigste „Talkie“-jager ten slotte met deze film vrede kunnen hebben, omdat het klankfilmprobleem langs dezen weg op serieuze wijze onder de oogen wordt gezien en aldus automatisch tot zijn oplossing moet geraken.

TH. B. F. HOYER

ABIE'S IRISH ROSE

(THEATER TUSCHINSKY, AMSTERDAM)

De Amerikanen houden ervan, een eenmaal met succes geentameerd onderwerp tot het bloedig einde uit te buiten. Voorloopig zijn er die zulke succes-onderwerpen, te weten: de neger-jazz-zanger, met zijn getourmenteerde hart en lachend gedragen smart — een soort opgewarmde Turiddu; verder de revue-comedy met de gecombineerde attracties van een permanente schoonheids-wedstrijd (wanneer wordt „Miss Film“ gekozen?) en de sentimenteel-voorgedragen en gezongen schlager; tenslotte het joodsche milieu met al de „gijn“ en ietwat ranzige tragiek, die men daaraan blijkbaar wenscht te verbinden. Daar de opvattingen te Hollywood van de „sprekende, zingende en musiceerende film“ nog niet verder zijn, dan de simplistische meening, dat het een film behoort te wezen, waar „in“ gesproken gezongen en gemusiceerd wordt, lijkt het volkomen begrijpelijk, dat deze dankbare sujetten met hardnekkigheid worden vastgehouden en voorloopig niet van het „witte doek“ zullen verdwijnen.

En zoo beleven wij dan in „Abie's Irish Rose“ de zooveelste editie van den joodschen vader met den afvalligen zoon, de smartelijke scheiding en de zoete hereeniging; plus al den nasleep van verscheurde kleederen, treurzangen en baardige grappen, wanneer men mij dit oud-testamentisch beeld wil toestaan. Wat zal men veel over een dergelijke reprise van oude, beproefde gegevens zeggen? Wij weten nu wel, dat iedere hoogere inspiratie, iedere betere tendenz aan dit soort amusements-fabricage vreemd is — ook aan de opvatting van het

geluidselement in de film. Het is dezelfde grootscheepsche, royale monteering van altijd-dezelfde technische gladheid, hetzelfde doorzichtige speculeeren op het gouden hart van den toeschouwer en op zijn dito contanten. Als gewoonlijk valt er onder de spelers een gevoelig instrument te waardeeren — of te betreuren — in dit geval Jean Hersholt, de vader. Ten overvloede is aan het geijkte ensemble van aantrekkelikheden nog een fanatieken ler toegevoegd in de gedaante van den, wat al te nadrukkelijken, komiek Farrell Mc. Donald. De clou van het geval is de met hartstochtelijke overtuiging voorgedragen ritueelen treurzang van Hersholt die in dit milieu te goed betaald lijkt, om nochtans te ontroeren. Verder is er de obsedeerende, nimmer aflatende microfoon. Ach — wanneer de rest dan nog slechts „silende“ ware!

L. J. JORDAAN

A. E. DUPONT: ATLANTIC

(GRAND THEATRE, ROTTERDAM)

Toen de zingende dwaas en zijn collega's hun intrede deden op nederlandsch grondgebied, kon men niet veel anders doen, dan er zijn schouders over ophalen. Deze pogingen hadden niets te maken met den ernst, die een schepend kunstenaar tot creatie drijft, en voor de oude zwijgende film vormden zij alleen economisch een bedreiging. Aesthetisch waren zij zonder belang. Vanaf „Broadway Melody“ tot „Melodie des Herzens“ gaapt de afgrond van het zinledig en niet eens amusante amusement; en als de laatste beter was dan de eerste, dan betrof het toch slechts ondergeschikte fragmenten, die in de valscheid en grauweheid van het geheel verdwenen.

Nu, na het zien van Dupont's nieuwe film, kan men dit oordeel niet langer handhaven. Het moment is gekomen, dat de sprekende film, die tot nog toe zweeg als een graf (een gepleisterd graf, zou Carry van Bruggen zeggen), zich aandient als een probleem, als een eerste orakel, dat indruk maakt en nu verklaard zal moeten worden. Dupont's „Atlantic“ spreekt: dat is iets nieuws op filmgebied! Want dit spreken heeft met het geteem van Al Jonson niets uit te staan; het is niet het bête spreken van de talkie, maar het spreken van den kunstenaar van „Variété“; het is het spreken, het

stamelen misschien, van den eersten ernst, die de nieuwe techniek doet ontwaken. „Atlantic” is een symptoom van beheerschte kunst; ziedaar voorloopig het belangrijkste en diepste verschil met de melodieën van Broadway en van het marsepeinen hart der Ufa!

In dit blad en elders heeft men van het standpunt van schrijver dezès ten opzichte van de sprekende film en consorten kennis kunnen nemen. Dit standpunt houdt hoofdzakelijk in: de sprekende film en de geluidsfilm geven voorzoover zij nieuw zijn, geen aanleiding tot een revolutie in onze filmaesthetiek

en zijn, voorzoover zij daartoe wèl aanleiding geven, niet nieuw. Voor de film als zodanig — hierop komt het neer — zal de mechanische verbinding van beeld en klank geen inbreuk maken op de reeds lang vastgestelde waarheid, dat deze twee rhythmische elementen elkaar, mits op bepaalde wijze naast elkaar geordend, kunnen aanvullen en versterken; en voorts zal de technische noviteit, de gelijktijdige reproductie van het beeld en zijn geluidseffect (b.v. mensch en menschelijke stem) slechts bij uitzondering (en dan nog als compositorisch overwogen detail) voor de film van betekenis zijn, terwijl in het algemeen de talkie in den letterlijken zin terug zal voeren naar het tooneel (den dialoog) of de naiëve realiteit.

De eerste belangrijke sprekende film, „Atlantic”, geeft mij geen aanleiding deze opvatting te wijzigen. Dit belangrijke en ernstige werk is, juist omdat het zoo gedegen is opgezet en gerealiseerd, bij uitstek geschikt, om de grenzen der filmkunst te bepalen. Al Jonson was hiertoe bij uitstek ongeschikt; immers in zulke prullaria trapt alleen iemand, die bij prullen kan leven. Dupont echter is zonder eenigen twijfel uitgegaan van een leidend beginsel, een artistieken grondslag: den ondergang van een oceaanstoomer als continue ontwikkeling met



IMASSA-SCÈNE UIT DUPONT'S „ATLANTIC”

de middelen der verbeelding. Dat is de eerste enorme winst op Al c.s., monsters van samengeflante en daardoor reeds bedorven (als zij op zichzelf al niet bedorven waren) lappen celluloid. „Atlantic” is, zij het niet overal in dezelfde mate, een geïnspireerd werk, meer dan een opdracht, meer dan een leverantie. Er is eenheid, er is ontwikkeling van karakters, er is voor alles: bezieling. Hoe zeldzaam verlossend deed het aan, na al het gezwets en gebabbél uit stupide talkiemonden, eindelijk een geraffineerd, een menschelijk conflict te hooren in de woorden, die van het doek kwamen! Daarvoor alleen mag men Dupont wel dankbaar zijn!

Er is hier voor het eerst in de geschiedenis van de sprekende film, eenheid van conceptie te ontdekken. Dupont waagt althans een poging, dialoog en filmbeeld, die nog volkomen onverzoend naast elkaar hingen, op te lossen in een synthese. De middelen, die hij hierbij gebruikt, zijn uiterst curieus en documenteeren een voortdurende strijd met de grenzen der filmkunst. Als hoofdbestanddeel voor zijn film koos Dupont den dialoog; sprekende menschen moeten in hun woorden opgroeien, in enkele uren, tot den ondergang der „Atlantic”, die door een ijsberg lek is gestooten. De overwegende dialoog wisselt af met „film sonore”: de boeg

van het schip snijdt door het water, de machines stampen, de alarmsignalen loeien. Tenslotte verzinkt de „Atlantic” in diep zwart, alleen de kreten breken nog los uit de duisternis, om geleidelijk weg te sterven. Dit is, in het kort, Dupont's materiaal; en het strekt hem tot eer, dat er werkelijk iets van eenheid uit deze tegenstrijdige elementen naar voren komt. Het schip „Atlantic” is na afloop van de voorstelling werkelijk ten gronde gegaan, niet slechts in uiterlijk gebeuren, maar ook in innerlijke dramatiek.

Analyseert men zijn indrukken achteraf, dan komt men echter tot de conclusie, dat Dupont het effect van zijn werk bereikt door een merkwaaardige eierdans tusschen tooneel en film, een acrobatentoer, die hem niet slecht is gelukt, die zelfs eerbied afdwingt voor de zekerheid, waarmee de gebaren worden verricht, maar die ons geen oogenblik noopt tot de erkenning, dat Dupont met „Atlantic” de grenzen der filmkunst heeft verschoven. Neemt men het dialogen-element onder de loupe, dan blijkt het effect te ontstaan uit de verbinding van spel en woord; wij hebben hier dus te doen met zuiver gefotografeerd tooneel. Het beeld is nagenoeg onbeweeglijk, onbeweeglijk dan, wat de motiveering betreft: soms is er een uitstekende close up, maar zeer zelden wordt de ontroering geboren uit de beweging zelf. Voor het overgrote deel zou een perfect draaitoneel dezelfde suggestie kunnen geven. Het blijkt ook in Dupont's film duidelijk: de dialoog dwingt de film terug tot tooneel, tot compromis-tooneel met compromis-film, tot goed tooneel zelfs. Het zeggen der dialogen is hier vaak voortreffelijk, de text is bovendien verre boven de middelmaat; zoo ontstaat er een aan den filmvorm aangepaste tooneelvorm, die soms doet vergeten, dat deze wereld een schaduw-wereld is. Het is eigenlijk alleen Fritz Kortner in zijn sublieme rol van Heinrich Thomas, den auteur, die door Dupont als werkelijk filmelement is benut: het is dan ook niet toevallig, dat deze Thomas veel... zwijgt.

Naast dit filmtooneel stelt Dupont eenige zuivere filmelementen, waarin de dynamiek wel degelijk voor het effect beslissend is; en deze elementen weet hij zeer bevredigend met (doorgaans realistische) geluiden te combineren. Het realisme is hierbij niet stuitend naïef; het geluid heeft een compositorisch

verantwoord-doel en valt volstrekt niet altijd samen met het zichtbare equivalent. Ook in dit opzicht blijkt Dupont's niet te onderschatten meerwaardigheid.

In deze twee groepen: goed schaduwtooneel en goede „film sonore” valt „Atlantic” uiteen. Uiteen niet in dezen zin, dat men de tweeheid bij het zien onmiddellijk gewaarwordt; men moet Dupont de eer laten, dat hij in het algemeen de kloof weet te overbruggen. Niettemin, reden om van een „nieuwe kunstvorm” te spreken (waarmee de handelaars in talkies zoo snel ter plaatse zijn), is er niet. Als „Atlantic” iets „nieuws” is (en als zoodanig doet het zeker aan), dan is dit nieuwe een combinatie van tooneel- en filmeffecten, een „opera” van tooneel en film dus, die onder de vaardige techniek van Dupont tot een geheel van betekenis is gegroeid. Of deze vorm van opera een toekomst heeft? Het staat te bezien, en men heeft af te wachten, terwijl men inmiddels Dupont niet genoeg kan waardeeren, omdat hij den strijd met den engel heeft durven aanbinden en in een gebied, dat van alle goden verlaten scheen, den ernst van het kunstenaarschap heeft gerehabiliteerd.

MENNO TER BRAAK

ALFRED ABEL: NARCOSE

(ROXY THEATER, AMSTERDAM)

Dit werk is vol goede intenties en vol machteloosheid. Het dankt zijn ontstaan aan een cineast, die, zelf een zeldzaam fijn filmspeler, lang geen slechten kijk toont te hebben op het componeeren van een film. En toch is de eindindruk er een van schamelheid en impotentie. Het gebeurt maar hoogst zelden, dat een filmspeler en een filmschepper in één persoon samenvallen — en Chaplin en Stroheim behoren tot de uitzonderingen. Wat Abel als cineast wel het eerst en het meest ontbroken heeft, is de universeele blik — de dwingende macht over de film in haar geheel. Van den grooten opzet tot het geringe détail vertoont alles een aarzeling en een onzekerheid, een gebrek aan zelfvertrouwen en durende inspiratie, die het werk doen uiteen vallen in een warreling van ongelijke en ook onsamenvhangende fragmenten.

De eerste groote tweespalt ligt in de conceptie als zoodanig. Het op zichzelf dankbare

gegeven van den compleeten levensstorm, die er woedt in de spiegelende blankheid van een druppel aether, is niet vastgehouden. Onbegrijpelijk genoeg, laat de cineast het na het eerste deel los en brengt de handeling terug tot het plan eener vrij geforceerde en onwaarschijnlijke realiteit, waardoor het gelukkige narcose-motief, dat de heele film had kunnen omvatten in één suggestieve sfeer, ineenschrompelt tot een onbeduidenden aanloop.

Die zelfde tweeslachtigheid openbaart zich in het, overigens meest geslaagde eerste deel. De beklemmende groteske met de eindeloze toonbank en den, als een schim naderbij en wegschuivenden bediende, wordt verdrongen en vernietigd door een ander herinneringsbeeld, de scene met de moeder, dat ons als de nuchterste realiteit wordt voorgezet. Het mag werkelijk een raadsel genoemd worden, dat iemand een zoo simpel en voor de hand liggend gegeven als de chimerieke verbeelding van een voorbijen levensloop, zoo op het eene oogenblik weet te treffen, om het vervolgens met volmaakte nonchalance weer los te laten.

Tenslotte teekent het hanteeren der sujetten eenzelfde onzekerheid en bevangenheid. Men kan niet bepaald zeggen, dat de cineast ze tot groote speel-scenes aanzet, maar evenmin is er sprake van een domineerende macht over de dramatis personae.

Wat van het heele werk blijft hangen is een zekere veine bij het camera-technisch realiseeren der narcose-toestand, maar vooral een bewonderenswaardig enchaîneren der verschillende beelden. De overgangen van werkelijkheid naar droomsfeer en ook van de narcose-fantasieën onderling zijn zonder uitzondering vernuftig gevonden en knap geconcipeerd. Al moet erkend worden, dat de oorspronkelijkheid ver te zoeken is en de auteur zijn Dulac, zijn Cruze, zijn Wiene en zijn Murnau goed heeft aangekeken.

Alles saamgenomen: een teleurstelling, maar een niet on-interessante teleurstelling.

L. J. JORDAAN



PRO CHIEN ANDALOU

Van enkele stukken, die wij sedert het vorige Filmliganummer ontvingen, plaatsen wij deze ontboezeming van een belangstellend lezer:

Nu „Le Chien Andalou” zoo van alle kanten wordt aangevallen en voor „Schund” verklaard, zou ik 't een en ander te berde willen brengen tegen het gangbare gezichtspunt van waaruit deze schepping van Bunuel wordt beschouwd. Men ziet vol hautaine minachting op deze film neer, de ascetenmonden plooiën zich tot een glimlach en weemoedig gedenkt men de redelijk-zedelijke kunstwerken der beminde meesters.

Deze geheele zienswijze berust op een misverstand, want wat is *surréalisme*? De beantwoording van deze vraag is even moeilijk als de kenschetsing van „Romantiek” of „Tachtig”. Maar evenals deze beide richtingen iets wezenlijks hebben, dat aan iedere uiting, hoe verschillend z'n materieele of cerebrale instelling zij, eenzelfde onberedeneerbare basis geeft, zoo ook bestaat deze voor *Surréalisme*. En deze komt dan hierop neer dat *surréalisme* die kunst is, welke schept zonder eenige controle van het verstand, uitsluitend met de kracht der intuïtie en zonder eenige aesthetische of moreele zorgen. Voor de *surréalist* is de realiteit er een van gemeenplaatsen, de psychologie een marionettenspel in handen van een consterneerend dichterling. Er blijft niets anders over dan verbeelding, dan „la pensée pure”, zooals Breton zegt. Moraal en zedelijkheid zijn voor hem spelletjes van zelfbedrog en gewoonten, aesthetiek immanent voor elke zuiver intuïtieve kunstuïting. Zij eischen Young, Shakespeare, Poe, Baudelaire en vele anderen voor zich op.

„Le Chien Andalou” nu is een voorbeeld van deze zuiver subjectieve en intuïtieve schepings-„methode”. En daar deze kunst er een is van associaties en dissociaties kan het moeilijk anders dan door z'n op de spits gedreven subjectiviteit oningewijden als geconsterneerd en onecht aandoen.

Van „mogen we zwijgen” problemen is hier in

zooverre sprake dat de zedelijke problemen niet omhuld met schoone windsels getoond worden maar dat naakt en rauw een „gedachte” parallel aan Freund gevisualiseerd is.

Deze film is niet van een lagere maar van een zuiverder orde dan „Coquille”. Deze laatste is logisch opgebouwd, haar scenario is „uitgekiend”, 99⁰/₁₀ transpiratie zou Edison zeggen. „Le Chien Andalou” is zuiver lyrisch en in de litteratuur legt men toch ook niet de maatstaf van zedelijk en redelijk aan.

Er zijn velen — zooals de H'bladcriticus — die zeggen: „Shocking”, of wel „Wat doen nou een piano met 3 abbé's en bloederige lijken in een film?” en vele logische opmerkingen meer en die menschen geven de voorkeur aan een grootsche verfilming van overweldigende natuur, of aan fijne ontleding van psychologische problemen... Goed, prachtig, schitterend maar laten ze dan niet voor sur-réalisme praten of schrijven!

J. GIROLDI

POEDOWKIN'S: „DE MOEDER”

Naar aanleiding van Bon's oordeel over „de Moeder” van Poedowkin (Filmliga III, 1) wilde ik eenige opmerkingen maken.

1. Bon zegt „de mooiste en zuiverste uiting van de gedachte is de gelaatsexpressie”. Maar het is toch duidelijk, dat niet iedere ontroering, niet iedere bewustzijnsinhoud een voor den buitenstaander op te merken of te begrijpen gelaatsexpressie ten gevolge heeft en dat, zoo men toch dit middel tot gedachten-kenbaar-maken wil gebruiken, de mimiek vergroft moet worden (Jannings) of de film even onbegrijpelijk zal blijven als Bon nu Poedowkin's ideeënassociaties vindt.

2. Een geroutineerd en technisch goed onderlegt tooneelspeler, bijvoorbeeld Jannings kent bij ieder gevoel of gedachte het daarbij horende gebaar en de traditioneele mimiek. Maar traditie is het laatste wat Poedowkin in zijn werken zal gebruiken en het is te begrijpen dat hij Bataloff, die voor hem de eenvoudige, ruwe arbeider is, niet de eisch gaat stellen, zijn gedachte aan vrijheid te konkretiseeren in een gelaatsuitdrukking. Spel en mimiek zouden hier inderdaad uit den boeze zijn.

3. In „Filmgegner von Heute, Filmfreunde von Morgen” zegt Hans Richter over deze „Ideen-assoziationen”: „Sie beruhen auf bestimmten

Erfahrungen die der Assoziierende gemacht hat. Er „erinnert sich”. Im Film musz die „Ideen-assoziation” sehr allgemeiner Natur sein, wenn sie verständlich sein soll”. Het is dus absoluut onjuist te eischen, dat de betreffende beelden bij de toeschouwer de gedachte aan „lente” of „vrijheid” moeten sugereeren of om bij zich zelf na te gaan, welke gedachte dan wel werd opgeroepen. Poedowkin noteerde slechts eenige herinneringsflitsen van den gevangene, die voor hem, en hem alleen op dat moment en in die omstandigheden symbolen werden van lente en vrijheid.

4. Een zelfde foute redeneering bij de bespreking der scène uit „Sturm über Asien”. Het reageeren der Mongolen in deze scène is volkomen verantwoord. Hoe kan geeischt worden dat zij naar een zoogende moeder, voor hen, Nomadenvolk, een zeer alledaagsch gezicht, kijken, als naar iets verhevens? Bon is verontwaardigd over dat ruwe, domme lachen, maar juist in dit primitief en eender reageeren (zoo lachen zij ook, bij het zien der zilvervos, die onder den spelenden adem van den Mongool prachtig openbloeit) op het zien van totaal verschillende dingen, in dit domme lachen tegenover het vlugge, lenige, beschaafde bewegen der Engelschen ligt het tragische van dit conflict, dat z'n oplossing vindt in de brute stormwind (ook weer de juiste reactie van dit, eindelijk uit zijn traagheid wakkergeschudde volk).

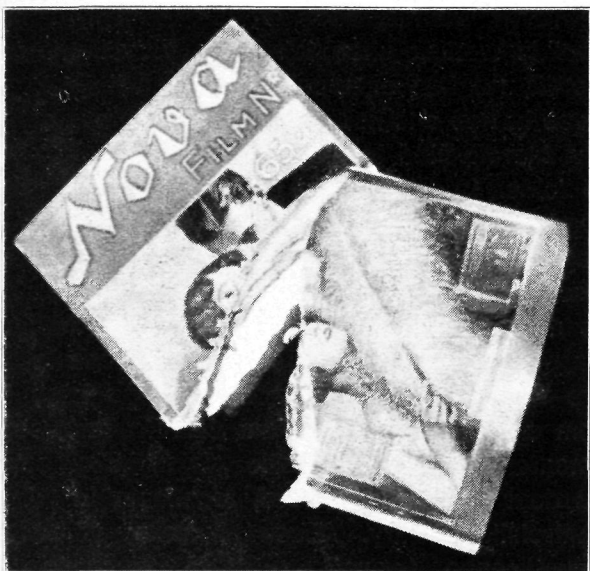
5. Er wordt de laatste tijd van onverwachte zijde bittere en m.i. niet volkomen eerlijke critiek uitgeoefend op de Russische film. Jordaan in een onbegrijpelijke houding in de Groene ten opzichte van „Bestorming van Parijs” klopt Lubitsch op de rug, na diens „Patriot” gezien te hebben en Bon stelt zoo- waar „de Moeder” boven de Amerikaansche producten, op een toegevende toon, die meer critiek inhoudt dan zijn geheel volgend artikel. Men is ontevreden, omdat na hoogtepunten de te sterk gespannen verwachtingen teleurgesteld werden. Men is teleurgesteld en wordt onbillijk, men gaat meten met twee of meer maten.

De Russische productie vertoont, vergeleken met iedere andere productie, in totaal, geen gradueele, doch 'n wezensverschil en aan dit feit kunnen enkel minder geslaagde werken niets veranderen.

CH. BOOST



HET FILMJAARBOEK VAN NOVA



Zeg het met plaatjes.

H. S.

HET CONFLICT TUSSCHEN DE NIEUWE ROTT. COURANT EN DE NED. BIOSKOOPBOND

De N.R.C. van 27 Januari j.l. citeert het volgende uit de Mededeelingen van de „Nederlandsche Dagbladpers“, de Vereeniging van Uitgevers van Dagbladen:

„De leden van „de Nederlandsche Dagbladpers“ kennen de kwestie betreffende de bioscoop-advertenties en de redactie van de Nieuwe Rotterdamsche Courant: zij zullen het er allen over eens zijn, dat de N.R.C. terecht geweigerd heeft hare filmrubriek op te heffen of in handen van andere redactieleden te stellen, toen het blad voor de keus werd gesteld dit te doen of anders de advertenties van de Rotterdamsche bioscopen te verliezen. Op deze bedreiging bestaat maar één antwoord: een absolute weigering.

„Dit voorbeeld zou ongetwijfeld door vrijwel alle dagbladen in Nederland gevolgd worden, wanneer zij te eeniger tijd voor dezelfde keus mochten komen te staan.

„Intusschen is hier en daar in periodieken verwondering erover uitgesproken, dat de N.R.C. in haar strijd niet meer steun heeft ontvangen van andere dagbladen; wel hebben enkele dagbladen een artikel gewijd, doch de schrijvers

in die periodieken hadden gewild, dat al de Nederlandsche dagbladen getoond zouden hebben in deze aangelegenheid allen naast de N.R.C. te staan.

„Zooals wij hierboven deden opmerken, is dat ook inderdaad het geval, maar de mogelijkheid bestond, dat onze dagbladen, de zaak op de spits drijvende, besprekingen, waartoe het hoofdbestuur van den Nederlandschen Bioscoopbond bij de directie der N.R.C. het initiatief had genomen, zouden bemoeilijken, wanneer zij zich ontijdig in de zaak mengden.

„Van die besprekingen wisten critici in periodieken, zooals b.v. Jordaan in de Groene, natuurlijk niets af, maar de collega's van den heer Nijgh waren daarvan op de hoogte. Ontijdige tusschenkomst moest welslagen daarvan zeker belemmeren, zoo niet onmogelijk maken. Thans, nu de besprekingen naar het schijnt niet geleid hebben tot het doel: volkomen vrijheid van de redactie en terugkeer van de annonces, nu achten wij den tijd gekomen om hier de verklaring af te leggen, dat ieder dagblad in Nederland, dat zich respecteert, de houding van de N.R.C. toejuicht en niet aarzelen zou het offer van de bioscoop-advertenties te brengen, wanneer het voor dezelfde keus stond.

„De onbelemmerde vrijheid der redactie gaat bovenal“.

....doch in andere groote kranten hebben wij vergeefs naar het overnemen van deze verklaring gezocht.

NOGMAALS RAISMANN'S „GEVANGENIS“

Deze film is door de keuringscommissie na eerst verboden te zijn, in herkeuring doorgelaten. Maar blijkbaar niet dan met de noodige(?) coupures.

En juist deze film, die pakt door zijn fijne en gedurfde montage, is hierdoor grondig vernield. De laatste acties zijn niet alleen gecoupeerd maar ook door elkaar gegooid, althans wekt het nu den indruk alsof de bevrijding van den politieken gevangene alleen maar in de gedachte van den gevangenisdirecteur plaats vindt. De wonderlijke verstarring van de feestvierende militairen is bekort en uit elkaar gehaald. De prachtige secondant van den nieuw aangekomen officier is geheel verdwenen.

Zoo heeft het kleinzielige Hollandsche brein

met behulp van de schaar deze film als zoovele andere grondig verknoeid.

Dat zulk een toestand bestendig kan blijven is typeerend voor de zoo geroemde en toch zoo krenterig burgerlijke Nederlandsche geest. Suf maar voort, volk, honderden commissies en subcommissies van zeer hoogstaande mannen waken voor uw kleinzieligheid en bekrompenheid. Dat het zoo blijve!

W. B.

DIE OORDEEL VAN SUID-AFRIKA

Ons lees in „Die Burger” oor „The Singing Fool”, Al. Jonson en Jazz:

Noudat ons die Alhambra-teater al die lof toegeswaai het waarop dit in so 'n volle mate geregtig is, kan „The Singing Fool” aangepak word in die gewone krietese sin. Laat ons vooropsit dat die prent goeie vermaaklikheid van die ligte en meer sentimentele soort is. Laat ons ook maar gelyk vertel dat dit oor die algemeen goed gefotografeer is, op die Amerikaanse manier — d.w.s. dat dit deeglike fotografie is sonder om uitstaande te wees.

Dieselfde kan amper gesê word van die regie. Die Amerikaners het die klankprent in die begin aangepak soos hulle gewoond is om enige ding aan te pak—suiwer van die praktiese kant. Hulle het geen oomblik nagedink of dit wel raadsaam sou wees om in 'n gewone rolprent-scenario somar liedjies in te plak wat deur die mees losse van losdrade aangesluit word op die gang van die verhaal. Of Al Jolson nou „I'm sittin on top of the World” sing of dat hy „Tea for Two” sou gedoen het, sou nie die minste verskil aan die verhaal maak nie. En dan het die regisseur hom ook nie in die minste druk gemaak of die aanwesigheid van absoluut stille oomblikke in die prent (b.v. geruislose straat-toneeltjies) wel hinderlik sou kan wees. Oor die koddige effek wat teks-opskrifte sou hê, midde-in 'n All „Talking-” prent, het hy hom ook geen kopbrekens gemaak nie. Dis maar almal ingesluit sonder blikke of blose. So kry ons eers 'n stuk stille rolprent, met teks op die gewone manier. Later begin Al te sing. Daarna volg dan sang- en praat-tonele. En dan weer stil tonele met teks. Sulke metodes is nouliks goed genoeg vir dié wat 'n werklike volledige spreek- of klankprent, sonder 'n woord teks gesien het.

En tog is „The Singing Fool” 'n lekker rolprent, al is die tempo stadig, die spel is nie altyd goed nie. Twee persone „maak” die prent: nl. Al Jolson en die seuntjie wat vir „Sonny Boy” speel. Hierdie kind se stemmetjie is te lieflik vir woorde, soos dit hier uitkom, en sy spel is werklik uitstekend. Die vervulling van hierdie rol kon onmoontlik in beter hande gewees het en ons hoop in die toekoms nog meer van hierdie kind te sien—en te hoor!

Al Jolson is die siel van die prent —en van die aand, wat dit betref, want dis hy wat aan die begin as Seremonie-meester optree, via die medium van die silwerdoek. Sy spel is uitstekend en die manier waarop hy die Jazz-liedjies sing is onvergelyklik. Die kêrel het Jazz in sy are—maar hy het ook meer ernstige kuns in hom en ons moet beken dat daardie aarts-sentimentele vervelende liedjie „Sonny Boy” soos dit deur hom gesing word, tenminste 'n seker aantreklikheid kry. Alleen daardie vreeslike Amerikaanse „twang”.

Sulks dan is „Singing Fool”. Net een ander opmerking. Die prent word begelei deur 'n sinkroniese opname van die Vitaphone Symphony Orchestra. Sonder om enigsins te wil ingaan op die „canned music”-vraagstuk wil ons die aandag vestig op die soort musiek wat die Amerikane vir die prent gebruik. Dis van 'n veel hoëre gehalte as ons hier meestal kry en die Yanks—daardie aarts-Jazzmaniakke—gebruik werklik in die begeleiding geen Jazz nie. Ons hoop ons bioskoop-orkeste sal 'n voorbeeld aan hierdie prent neem en hul musiek meer op die simfoniese basis inrig waarop dit in Amerika gedoen word.

EEN AMERIKAANSCH OORDEEL

Wij ontvingen het bekende Bostonsch Dagblad „The Christian Science Monitor” met een bespreking van ons openingsprogramma („Jeanne d'Arc” e.a.), waaraan wij het volgende ontleenen:

The story of the Dutch Film League (Nederlandsche Film Liga), is interesting. Two years ago, a small band of students and artists, intellectuals and laborers, united in Amsterdam through their common dissatisfaction with the low level of the films which had flooded the cinemas. They came from the ranks of the spectators in the cinema; desiring not to take

the place of the film-producers, but only to see produced films of artistic merit. They also sought to educate public taste.

Within a short time, a few thousand members joined the Film League which organized special programs for its membership. As a result of the earnest and persistent labor, progressive newspapers started special columns for independent film criticism, so that interest in the work of the Film League increased remarkably. Established in September, 1927, it has now a membership of many thousands, with local branches in Rotterdam, The Hague, Utrecht, Leiden and other towns, with a branch at Delft University. In all large cities of the Netherlands, increasing numbers are responding to the appeal.

The league, although patronizing the young Dutch Avanguardists, the French experimentalists and the Russian masters of film art, is not competing in any way with the regular film industry. It is an organization, sprung from the public, made up of persons who will be glad, when the time comes, to occupy their seats in the ordinary cinema once more.

Zelden hebben wij van ons geheel onbekende zijde in zulk een beknopten vorm duidelijker en onbevooroordeelder blik op het werk der Liga aangetroffen. Weshalve wij het hier gaarne vermelden.

H. S.

NEDERLANDSCHE FILMLIGA

OFFICIEELE MEDEDEELINGEN

AFGEVAARDIGDEN-VERG. OP 30 DEC. 1929.

In Hotel American te Amsterdam had op 30 Dec. j.l. een tusschenvergadering plaats van afgevaardigden der afdeelingen. De besprekingen waren van huishoudelijken aard. O.a. werd het standpunt der afdeelingen tegenover „Un Chien Andalou” besproken, waarbij bleek, dat de afdeelingen Amsterdam, den Haag, Utrecht en Delft deze film vertoonden of zullen vertoonen, terwijl men verder van de opvoering had afgezien.

FILMLIGA AMSTERDAM

Deze afdeeling heeft opnieuw tweede termijn-lidmaatschapskoorten ingesteld, à f 4.80 (incl. bel.). Opgave aan W. Bon, Oosterpark 73.

HAAGSCHE FILMLIGA

Ter begeleiding van het tweede programma werden aan de Haagsche filmliga twee grammofoons door het Ultrafoonhuis welwillend ter beschikking gesteld. De klank voldeed goed. Bovendien had men hetzelfde resultaat als met een twee-schijvig apparaat: geen hinderlijke pause tusschen de platen, door verwisselen van naalden en plaatomdraaien.

DE TWEEDE HELFT PROGRAMMA'S

De onderhandelingen met Hans Richter (Berlijn) en Charles de Keukeleire (Brussel) over het vertoonen en eventueel persoonlijk intro-

duceeren van hun laatste films hebben tot het resultaat geleid, dat de eerste zich voor Februari, de tweede voor Maart bereid verklaard heeft om hun werk voor de Liga te vertoonen.

Onderhandelingen zijn gaande met de Engelsche „Film Guild”, voor het vertoonen van enkele aldaar vervaardigde avantgarde-films.

OPRICHTINGSPLANNEN ENSCHEDÉ EN GRONINGEN

Wij ontvangen mededeeling, dat de Volksuniversiteit te Enschedé, nadat de Heer Menno ter Braak aldaar eenige lezingen met films gehouden heeft, in een onlangs gehouden vergadering besloten, voor het volgend jaar als Buitengewone Afdeeling tot de Nederlandsche Filmliga toe te treden.

In Groningen, waar reeds een jaar een afdeling der Filmliga bestaan heeft, worden thans pogingen in het werk gesteld, om tot wederoprichting te komen. Een krachtige oproep daartoe ging uit van de Prov. Gron. Courant, die aan de Liga en haar werk reeds meermalen enthousiaste artikelen heeft gewijd.

LIGAFILMS BUITEN DE LIGA

Het werk buiten de Liga heeft langzamerhand zulk een omvang aangenomen, dat wij van vermelding onder deze rubriek in het vervolg moeten afzien.

PROGRAMMA NEDERLANDSCHE CINEMATOGRAFIE

J. C. MOL: MICROSCOPISCHE KRISTALLISATIES (FRAGMENTEN)
DICK LAAN: VOETBAL

J. HIN: IMPRESSIES UIT EEN STEEN-
HOUWERIJ
JORIS IVENS: ZUIDERZEE

Het is reeds meer dan eenmaal geconstateerd, dat de nederlandse filmkunst dit jaar moet redden wat het buitenland te kort schiet. Inderdaad, anderhalf jaar nadat Joris Ivens zijn eerste film „De Brug” in de Liga geïntroduceerd had kunnen wij thans, nadat er verschillende films van Ivens gevolgd zijn, na het vertoonde werk van Mol, wijlen Aafjes, Franken, Bon en Clausigk, een programma geven van uitsluitend nederlandse film. En nog hebben wij eens zooveel achterwege moeten laten, nog loopen er onderhandelingen over Van Raab van Canstein's „Waar de Halmen buigen”, von Barsy's „Hoogstraat” en Pointl's „Zuidlaren”, terwijl nieuwe films aangekondigd worden.

Wij zijn blij, dat wij van de destijds in de Liga en in Parijs met zooveel succes ontvangen films van J. C. Mol een nieuwe kleine selectie kunnen vertoonen. De heer Mol vervaardigt zijn films in de eerste plaats met wetenschappelijke oogmerken. Welk een waarde zij echter, dankzij de visie van Mol, als bewegingsstudie hebben, heeft zijn eerste Kristallen-film wel bewezen, die later door Abel Gance voor „triple écran” werd gemonteerd en in de „Studio '28” vertoond is.

Van den heer D. Laan ontvingen wij voor dit programma een kleine film „Voetbal”, een pendant van den spoedig te volgen „Boksmatch” van den Belg de Keukeleire. Indien zij in Uw smaak valt, dan moge de mededeeling van den heer Laan (die reeds 13 jaar filmt), dat hij nog 30.000 meter in voorraad heeft, U wel eenigszins gerust stellen over de productiviteit van de nederlandse film.

Over de „Impressies uit een Steenhouwerij”, een korte maar meesterlijke studie, door den assistent van Ivens, den heer J. Hin vervaar-

digd en oorspronkelijk voor de groote film „Wij Bouwen” bedoeld, veroorloven wij ons, het oordeel der N.R.C. te citeeren:

„Het komt mij voor, dat de heer Hin zich slecht van zijn „opdracht” gekwetend heeft. Ik weet nog niet wat men in een steenhouwerij doet, ik weet niet hoe de machines er uitzien en wat hun doel is, ik weet niet of het resultaat een grafmonument of een trottoirband moet worden, en ik weet tenslotte heelemaal niet of het wel een steenhouwerij was. Maar dat gaat mij ook allemaal niet aan, omdat het den heer Hin blijkbaar niet aanging. Het filmpje toch bevat niet anders dan een fuga van uitzonderlijk door het beeldvlak snijdende machine-fragmenten, in een bijna muzikaal rythme gemonteerd, rijk van licht en schaduw op het staal, op de steen en op het meesijpelend water, kortom een fragment „absolute film” als er tot nog toe in ons land niet ontstaan is, een klein juweel”!

Joris Ivens' laatste film „Zuiderzee”, waarover elders in dit blad uitvoeriger, vormt het belangrijkste deel van de in opdracht van den Algemeenen Nederlandschen Bouwvakarbeidersbond vervaardigde film „Wij Bouwen”, waaruit wij — behalve dit belangrijke fragment, dat reeds 2000 meter bedraagt — gaarne nog veel meer zouden willen vertoonen. Een ander deel, de zelfstandige film „Heien”, werd reeds in de Liga gedraaid. Het ligt in de bedoeling van Ivens, die thans in Rusland vertoeft, om bij zijn terugkeer de film „Zuiderzee” tot een zelfstandige film te monteeren. Het thans vertoonde schema, dat uitvoeriger is dan in „Wij Bouwen” verwerkt werd, brengt dus nog niet de laatste bewerking.

H. S.

FILMLIGA AMSTERDAM

TWEEDE TERMIJN LIDMAATSCHAPPEN

VAN 1 FEBRUARI AF ZIJN STRIKT PERSOONLIJKE TWEDE TERMIJN-DIPLOMA'S, RECHT VAN TOEGANG GEVEND TOT DE 4 RESTEERENDE VOORSTELLINGEN DER FILMLIGA AMSTERDAM OP DE VRIJDAGAVONDEN 7.30 OF 9.45, VERKRIJGBAAR A F 4.80 (INCL. BEL.) BIJ

WILLEM BON TELEF. 51762 OOSTERPARK 73

N.B. TWEE DEZER PROGRAMMA'S ZIJN GEWIJD AAN HET WERK VAN HANS RICHTER (BERLIJN) EN CHARLES DE KEUKELEIRE (BRUSSEL), DIE BEIDEN HUN WERK ZULLEN INLEIDEN

de gemeenschap uitgevers utrecht menno ter braak cinema militans

het moderne boek
over de moderne film!

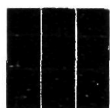
over deze uitgave schreef l. j. jordan in de „groene amsterdammer” o.a.:
veeleer provoceert dit boek — soms bewust en met zooveel woorden, maar altijd en overal door taal en houding — een scheiding. een scheiding naar de steile formule: „wie niet met ons is, die is tegen ons!” en het object van deze antithese is de film — niet het variété-amusement, niet het technisch curiosum, niet het platonische onderwerp voor gelegenheids-mooischrijverij, maar de film, die men lief heeft, zooals men muziek lief heeft, zonder reserve en zonder voorzichtig te retireeren achter enkele standaardwerken.... om deze zuiverings-tendenz — om deze krachtige poging, de film tot kunst op te heffen, in stede van het begrip „kunst” pasklaar te maken voor het bioscoopproduct — om deze algemeene eigenschap alzoo is het werk ons in de allereerste plaats welkom.

prijs ing. f 2.90; geb. f 3.90, rijk geïllustreerd

de uitkijk

VERZENDBUREAU
VOOR FILMVERHUUR AAN
OLKS UNIVERSITEITEN
EREENIGINGEN ENZ.

F
I
L
M
T
H
E
A
T

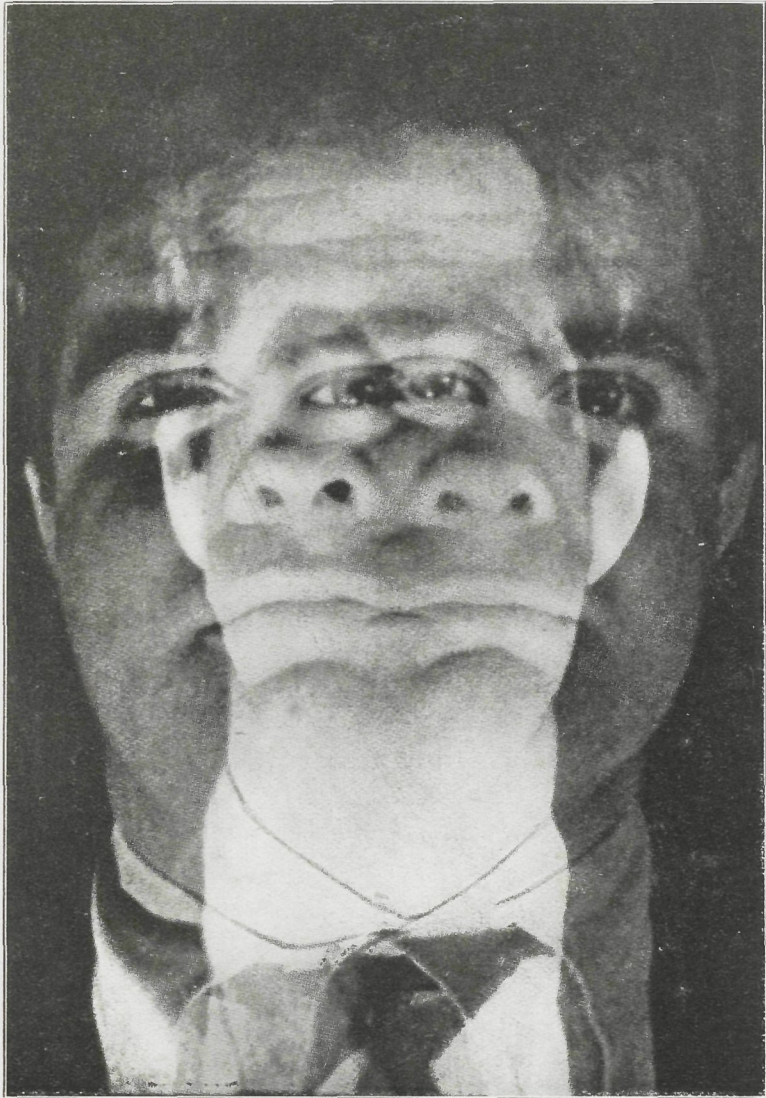


E ELKE MIDDAG EN AVOND
R FILMEN MODERNE MUZIEK

prinsengracht bij
de leidschestraat
telefoon 37460

de uitkijk
prinsengracht 452
telefoon 37460

FILMLIGA



hans richter: vormittagsspuk

III, 5

DERDE
JAARGANG

E

FEBRUARI 1930

FILMLIGA

ONDER REDACTIE VAN: WILLEM BON, DR. MENNO TER BRAAK,
JORIS IVENS, L. J. JORDAAN, MR. HENRIK SCHOLTE EN CONST.
VAN WESSEM - EEN JAARGANG (10 NUMMERS) KOST F 2.50

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 TEVEN
HET OFFICIEELE ORGAAN DER NEDERLANDSCHE FILMLIGA

INHOUD: El. de Roos: Erich von Stroheim — Mr. Henrik Scholte:
Onze Vierde Voorstelling — Hk. Brugmans: Pudowkin-Chaplin —
Willem Bon: Ontwerp Zelfmoord-scène — Joris Ivens: Mijn
Russische reis I — Filmcritiek: Filmprogramma's in „De
Uitkijk", door Dr. Menno ter Braak — Henrik Galén: Alraune, door
Mr. Henrik Scholte — Onder de Peristyle: Antwoord aan den
heer Gironi, door Th. H. Schlichting — Boekbespreking: Ali
Hubert: Hollywood, door Dr. J. F. Otten — Journaal: Alraune
etc., door M. t. B. — Ligafilms in een Rijksgebouw — Germaine's
„Bonne Année" — Ruttmann's „Melodie der Welt" — The News
Reel Theater in New-York — Stop! Plagiaat!, door H. S. — Neder-
landsche Filmliga

EL. DE ROOS: ERICH VON STROHEIM

Een enkele maal treft de methode der „slogans" raak. En zoo schijnt er een formule voor Erich von Stroheim te bestaan, die — wanneer zij niet in volkomen onbewustheid van haar scherpzinnigheid gelanceerd is — opvallend geestig is: „the man you will love to hate". Het werk van von Stroheim is namelijk meer een gebaar dan een uiting; men vindt in hem eerder een merkwaardige mentaliteit dan een merkwaardig cineast, maar omdat hij die mentaliteit in en tenslotte ook wel ten koste van de amerikaansche filmindustrie uitspeelt, intrigeert hij ons toch ook vanuit een film-oogpunt. Hij zou een soort dadaïstische bewondering waard zijn, omdat hij geen enkele poging doet om aan de banaliteit te ontsnappen, alleen om deze banaliteit met een boosaardig raffinement zoo afstootelijk mogelijk te maken. Er is geen grootheid in deze zelfvernietiging, maar een overspannen felheid en hardnekkigheid. Of er ook geest in is? Of von Stroheim zich de heimelijke vreugde reserveerde, in den tijd toen

hij zijn bekende films maakte, van begrepen te worden door den enkeling die het, terwijl de massa argeloos geniet van het hollywoodsche recept van luxe-comedie of draak, „dóór heeft"? Dan zouden daaraan die schromelijke overdrijvingen geweten moeten worden, die men op andere plekken vindt, in zijn films, dan waar de toeschouwer, die met het „verhaal" meeleeft, ze zoeken zou. (Want von Stroheim is een ons intrigeerende figuur, niet dóór maar terzijde van zijn films). Het blijft een vraag.

Onbeheerscht is Greed, zijn groote en in avant-garde kring beroemde film waarin hij zelf echter niet meespeelt, maar deze onbeheerscht-hed komt alleen door middel van zijn „grosz-artige" beheersching van het materiaal tot uiting, een beheersching met volkomen amerikaansche middelen weliswaar. Het is merkwaardig dat wanneer men hem eerst, in Greed, als regisseur, en daarna pas als acteur leert kennen (b.v. in Foolish Wives van 1922, en The Great Gabbo, een talkie van James Cruze), er in de maniakale insolentie van de rollen die hij speelt en het masker dat hij vertoont, iets is, dat de sensatie van crue overspanning, die het zien van Greed voortdurend begeleidt, in het klein volkomen schijnt te dekken. Wat er van den cineast Erich von Stroheim geworden zou zijn, wanneer hij niet in Amerika was terechtgekomen, valt bij geen benadering te zeggen, en de imponeerendste gedeelten van Greed kunnen alleen doen vermoeden, dat hij een filmisch Beter-ik aan het slijk dezer wereld onthield.

Greed is een onvervalschte draak, zelfs zoo 53



ERICH VON STROHEIM

ongehoord onvervalscht, dat het daaraan zijn oorspronkelijkheid ontleent. Tartend rauw volgen de melodramatische elementen elkaar op: zonder overgang komt na het moment waarin twee vijanden, die vrienden waren vóór met een lot uit de loterij de gelddorst hen scheidde, den dood in de woestijn aan elkaar geketend tegemoet zien, het moment waarin de beste van de twee een in de eenzaamheid meegenomen vogeltje uit zijn kooi loslaat. En men accepteert het zoolang de film aan den gang is: von Stroheim durft! Het wonderlijke is dat men een replek van deze contrasten in zijn speelfilms vindt; in *Foolish Wives* de scène van het vogeltje, dat een getergde russische dienstmaagd laat ontsnappen voordat zij het huis van haar kwelgeest von Stroheim in brand steekt; in *The Great Gabbo*, James Cruze's minderwaardige talkie, het gemak waarmee von Stroheim den in grootheidswaanzin opgekooide buikspreeker speelt, met nauwe oogen in een arrogant masker, en zijn aanvallen van ongecontroleerde weekheid in de barokke dialogen met zijn pop.

Bewonderenswaardig is hij als regisseur van menschen in *Greed*: in de zekerheid waarmee

hij de vrouw vooral tot een meer dan levensgrootte en sinistere werkelijkheid laat uitspelen wat als gegeven nauwelijks boeiend is, de vrij simplistisch waar gemaakte gruwelijke verworping door gierigheid. In één gedeelte van *Greed* echter is ook de opzet beheerscht; het is von Stroheim's belangrijkste werk, de voorbereiding van het eigenlijke drama. Hij geeft er een boersche idylle, die argeloos alle kansen van verruwing en bekrompenheid en hebzucht al inhoudt, en toch een idylle is; menschen als marionetten, door onbewustheid bewaakt en door sluwheid belaagd; het scherpst in het wonderlijke, vertrokken gezicht van Zasu Pitts, de actrice; beelden die caricatuur en tragedie voortdurend rakelings bij elkaar brengen.

En dan, als de tragedie de overhand neemt, wordt het werkelijk een „Zerrbild“, van een grimmige, half sensationeele, half belachelijke teugelloosheid. En juist omdat het beeldend zeker blijft, hindert de overspanning die eronder ligt en er niet mee samengaat.

Schrilheid is von Stroheim's karakteristiek. Hij speelt den marqués in *Foolish Wives* met een opvallend amusante virtuositeit, maar met een brutaliteit, die zoo schaamteloos buiten het kader van deze, destijds duurste van de in Hollywood geproduceerde super-de-luxe-comedies valt (ook het scenario is van hemzelf), dat zijn ironie er verdacht door wordt.

Londen, Februari '30

HENRIK SCHOLTE:

ONZE VIERDE VOORSTELLING

Als een onzer programma's „voor zichzelf gesproken heeft“, is het wel dit laatste geweest en elke nabetrachting erover kan kort zijn. De Filmliga beschouwt het als een groot geluk, dat zij zich na bijna drie jaar (toen wij op een gestoorde nachtvoorstelling van „De Moeder“ met een paar enthousiasten begonnen) kan splitsen in een actief en een toeschouwend gedeelte. Aan het einde van het eerste jaar kwam „De Brug“, aan het eind van het tweede jaar spraken wij van een „vrije tribune“ voor nederlandsch werk. Maar het laatste programma was niet alleen Ivens, geen vrije tribune. Wij hebben het naar de strengste critische maatstaf kunnen kiezen, uit een hoeveelheid, waaruit wij nog minstens één dergelijk programma hadden kunnen samenstellen. Onze leden hebben, zonder

eenige restrictie van nationale voorkeur of vergevingsgezindheid tegenover beginnelingen, kunnen oordeelen over het werk van andere leden. Hiermee is een nieuw stadium bereikt. Onze „ultima ratio” zijn voortaan de films zelf.

Mol's wetenschappelijke films waren in de Liga bekend. Zijn nieuwe bloemlezing, in het bijzonder zijn kristallen en zijn bloemen, is in een dubbel opzicht een wonder: film als middel en als doel. Minutieus geduld en technische perfectie (dit laatste vooral, tegenover zijn vroeger vertoonde kristallen-film) schept een betooverde microkosmos, die ons door geen ander middel dan door de film ontsloten kon worden. Maar dáárdor, welk een natuurgeheim, reiner van beweging en plastischer van beeldreeks dan ooit een verwoede absolutist zou kunnen construeeren! Twee uitersten hebben elkaar hier gevonden: argeloosheid en raffinement. En het resultaat is kortweg: film.

Hin's kleine studie — te klein in den vorm, waarin zij gepresenteerd werd om te oordeelen — is naast Mol een schetsboek, een belofte. Hij heeft zijn „opdracht” — de steenhouwerij laten varen voor een impressie — de beweging en het rijke licht der machine. Een romantisch impromptu, van een technisch verrassende rijpheid, een typisch „experiment”.

Niet aldus de komische schlager van het programma, Laan's „Voetbal”. Hier is gewerkt met de zwier van een amerikaansche beroepsregisseur. Een meesterschot van een gelegenhedsdichter, het kwam, zag en overwon. Men staat er versteld van, met welke trefzekerheid en routine hier de beste elementen van de komische bioskoopfilm tot een uitstekend geheel zijn verbruikt, zoo glad en zoo los-weg, dat men kans loopt, de energie, die tot dit resultaat vereischt werd, over het hoofd te zien. Deze door en door frissche, snelle en pretentielooze film bezat een humor, die aanstekelijk werkte. Men had dezen „invaller”, die zoo'n goal maakte, wel met voetballerseer willen ontvangen: op de schouders en driemaal het veld rond.

Ivens' „Zuiderzee”, hoewel van volume het grootst en ernstig als een compleet geïnstrumenteerde symphonie, voldeed op dit programma het minste, en om begrijpelijke redenen. Wij kenden een „Zuiderzee”-editie, betrekkelijk gaaf en met een machtig einde. De „Zuiderzee” zelfstandig, buiten den Bouwvakarbeidersfilm



REPETITIE VAN DICK LAAN'S „VOETBAL”

„Wij Bouwen” en op vluchtige aanwijzingen van den in het buitenland vertoevendens Ivens gemonteerd, toonde een nog onvergelykelyk rijker voorraad materiaal, maar... een verlies aan vorm. Al zal men ook op dit oogenblik de „Wij Bouwen”-editie prefeeren, omdat zij zakelyk naar een dwingend einde toe arbeidt, de kans voor een film van nog grootter volume is met dit nieuwe materiaal, dat een groot deel van deze zeer lange film beslaat, gegeven. Zij, die een film kunnen zien, ook in embryonalen staat, weten, dat het slechts een kwestie van tijd, van zuiverder montage en vooral van het meesterschap der beperking is, voor er hier een film ontstaat, die men ronduit de beste kan noemen die wij hebben en die gereed is om in den kamp der allereersten mee te dingen. En ik geloof niet dat er één waarachtig film liefhebber is, die niet na „Wij Bouwen”, na deze tusscheneditie, deze film voor de derde-en-laatste maal zou willen zien. En die niet met smart op dien eindstaat wacht.

Naast Mullens' oudbakken en geheel beneden zijn grootsch onderwerp blijvende „Zuiderzeewerken” zag Ivens het werk met groote eenvoud, groote liefde en groot technisch zelfvertrouwen.

HK. BRUGMANS:

PUDOWKIN-CHAPLIN

L'Opinion Publique
Le Cadavre Vivant

Dicht bij den Arc de Triomphe, gelegen tusschen de statige Avenue Mac Mahon en de opgewekte Avenue de Wagram, bevindt zich, in de onopvallende Rue de l'Etoile een klein avantgarde-theatertje, dat zich het „Oeil de Paris” noemt. Het geheel lijkt als een compromis tusschen de begrippen „chic” en „modern”, en evenzoo is het publiek: uitermate goed gekleed, én uitbundig medelevend, hoewel lang niet steeds in een bijzonder juiste reactie. De stoelen zijn er zeer zacht en zeer diep; voortreffelijke, in sepiatoon gehouden schilderijen van Paul Colet beslaan de wanden. De kleeding der ouvreuses doet mee in het terracotta van fauteuils en gordijn, en wanneer, tegen de pauze, de bar wordt aangekondigd, geschiedt dit door de geestige vinding van Germaine Dulac: het regelmatig in elkander veranderen van flesschen likeur of avondrank — we kennen het uit de „Invitation au Voyage”. Hier dan draait, nu sedert tien weken een film, waar Wsewolod Pudowkin den voornaamsten rol speelt: als Fedja in de „Cadavre Vivant”, welks gegeven (maar ook nagenoeg niet meer dan dat alleen) aan Tolstoj's tooneelwerk werd ontleend.

Laten wij beginnen, om den weg voor nadere beschouwingen vrij te maken, met er den nadruk op te leggen, dat, wanneer wij hier somtijds eenheid missen, dit, naar ons oordeel, uitsluitend te wijten valt aan het scenario van den cineast Ozep, dien wij ons wél herinneren uit het zwakke „Gele Paspoort”. Ik zal in de volgende regels mijn opvatting uitspreken, dat Pudowkin den vooroorlogischen Tolstoj heeft gerevolutionneerd, en een geheel nieuw, waarschijnlijk zelfs evenwichtiger drama herschiep uit het oude materiaal: sterker, duidelijker, logischer, dan hetgeen hij overkreeg. Welnu, ook Ozep trachtte te bolsjewiseeren, maar zijn poging staat tot die van den meester als tendenz tot overtuiging, propaganda tot apostolaat. Hij heeft niet het oorspronkelijke hersmolten, maar gelardeerd, en zijn onderbrekingen (voornamelijk van anti-klassen-justitieelen en contra-godsdienstigen aard), vallen koud en hard tusschen de bewogen tragiek van de gansche

film. Laten wij derhalve dezen Ozep terzijde. Hij heeft trouwens in zijn studeerkamer, en dus onafhankelijk gearbeid, terwijl de overige medewerkers, de Russische cineasten S. Kostowski en V. Linow, met Germaine Dulac, die ook haar bijdrage leverde, blijkbaar geheel in de magistrale betoovering stonden van den centralen acteur, die hun streven beheerschte, als gold het een zijner eigen scheppingen.

Wat geeft Pudowkin ons hier?

Een geestesbeeld van het oude, overwonnen, aan zijn droomen en tobben verziekte en overleden Rusland. Hij geeft ons de beklemming van die ondermijnde, zenuwzwakke, door enkele uiterlijke krachten nog slechts overeind gehouden samenleving; beklemming, waarvan een Tsjekow voor het tooneel de formule gevonden heeft. Deze „levend gestorvene” is niet alleen de mensch, die door een samenloop van omstandigheden en intrigues in een scheeve verhouding tot zichzelf en de wereld kwam te staan — hij is vooral de aan het Tsarisme kwijnende Rus, de zoon van het tragische Hamlet-Volk, dat eerst weer door den opstand van een alle normen verbrekend revolutionnair proletariaat, zichzelf, strijdbaar, zou trachten te herwinnen. Hij is als de symbolische samenvatting geworden van al degenen, die niet meer in den lach gelooven, zooals Lenin het tegenover Gorki, meen ik, heeft uitgedrukt. Hij is de volkomen aan alle productie vreemd geworden peinzende, die onvruchtbaar wordt voor de anderen, en een obsessie voor zichzelf. Hij is inderdaad de mensch, die al gestorven is, en wiens zelfmoord aan het slot eer een uiteindelijk consequent durven, dan wel een wankelend toegeven beteekent. Dezen doode tot het besef van zijn niet-meer-leven, dat is: niet-meer-weerstreven, te hebben gebracht, en zijn lijk zonder ceremonie te hebben weggeworpen, is de geestelijke daad geweest van de (daarom juist zoo principieel materialistische, zoo antidroomerige, zakelijk gerationaliseerde) bolsjewiki.

En thans voelt men, welk een diepgaand verschil er ligt tusschen de pseudo-omwenteling van Ozep's leuzenpropaganda, en Pudowkin's louter psychisch — men zou bijna geneigd zijn te zeggen — Evangelie.

Een tweede quaestie, die zich opdringt, is het echter, of deze van het verleden deugdelijk bevrijd communist, artistiek even volledig ge-

slaagd is op zijn gebied, als een Alexander Moissi (die Fedor in de tooneelruimte speelde), op het zijne. De vraag na het bovenstaande stellen, is haar oplossen: ik meen van neen. Want geen dichter schenkt ons zuiver werk uit een gesteldheid, die de zijne was, maar dit (goddank!) niet meer is. En Pudowkin's Fedja mist inderdaad daardoor de broeiende gloed van de „Moeder”, of de strijdende opstandigheid van „Storm over Azië”.

Ik kan het misschien het beste aanduiden, wat ik bedoel, door een gedachte aan te halen, die ik aantref in „Le Songe” van Henry Montherland, een gedachte geboren in een oogenblik dat de nachtelijke oorlogsbeklemming een tweetal soldaten omsluit, waarvan de een denkt, zwaar gekwetst te zijn. Plotseling doemt zij dan aldus op: God weet, of wij niet, eens later, van deze aan niets gelijke verschrikking geen andere vaste herinnering zullen bewaren, dan een koel en banaal: „ja, op dat oogenblik hadden wij het wel zwaar...” — Welnu, iets van een zulke, uit de verte nog even, bijna lusteloos hervonden en als curiosum hervoelde tragiek, ligt in dit „Cadavre Vivant”, nu het tot ons gebracht wordt door een man, zoo harts-tochtelijk levend als weinigen in Westelijk Europa. Pudowkin speelt prachtig (en ik gebruik met opzet deze niets zeggende uitgaanders-uitdrukking), maar het is, alsof hij weer voor een oogenblik een oud gezellenwerkstuk wilde leveren, om van enkele handgrepen nog even de langgekende, klassieke techniek na te gaan, zooals soms de springpaarden van Auteuil in een effen parcours te Longchamps meelopen, om, onafhankelijk van de obstakels, die hun eer zijn, de eenvoudige snelheid van de lange baan te herwinnen.

Met dat al en door dat al, is deze film lenig en snel, stevig van bouw en van beeld, rechtuit van ontwikkeling, scherp en nuchter, ondanks alle schrijnends, en — aristocratisch — hetgeen allermint een gemakkelijke paradox beteekent, omdat wij spreken over een bolsjewistisch product.

„Le Cadavre Vivant” deed mij denken aan een werk, geschreven en verwezenlijkt door Chaplin, maar waarin hijzelf niet optreedt: het drama „L'Opinion Publique”.

Dit is geen nieuw stuk cinographie: ik druk mij opzettelijk zóó uit, omdat dit van te voren

zeer veel oneffens, ja, ook veel banaals in den vorm verklaart. Datums verouderen even snel in de filmgeschiedenis als in de bibliographie!

Wanneer ik er desondanks op dit oogenblik een artikel aan wijd, is dat vooreerst, omdat de parallel met Pudowkin mij te leerzaam lijkt, om te verzwijgen, maar tevens omdat „L'Opinion Publique” in Nederland nog nauwelijks, of zelfs niet, op het affiche verscheen, en voor ons een naam gebleven is, een naam alleen, dien wij kennen uit Henri Poulaille's boek over Chaplin, maar een naam zonder daaraan geankerde, eigen herinnering.

Onlangs heeft S. M. Eisenstein deze film, in den loop van een interview met „Monde”, vurig geprezen, en dat is begrijpelijk voor iemand, die de dagen lief heeft welke de wereld doen dreunen. Want ook hier (en dat is de analogie met het bovenstaande), ook hier spreekt ons van alle zijden de indruk aan: „Mort de la pensée bourgeoise”, — en dan „pensée” zeer ruim verstaan.

Wij mogen, bij het beschouwen van Chaplin's oeuvre nimmer uit het oog verliezen, dat deze eenzame een van alles en ieder afgegroeiende proletariërszoon is. (Verplaatst hij ons niet steeds naar achterbuurten en zwerversholten?) Hij haat de society, omdat hij er nooit thuis zal geraken met of zonder fortuin; en hij minacht de bourgeoisie (met een tikje heimwee naar haar intieme gezelligheid), om haar zwakte, haar bijziend wantrouwen en haar kil materialisme. Voeg hier nog aan toe, dat deze frêle dreamersgestalte te verlegen is, om een sterk arbeiderskind te worden, en ge hebt de sociale zijde van Chaplin's noodlot in de allergrootste lijnen afgebakend.

„L'Opinion Publique” is, meen ik, onbegrijpelijk, wanneer wij ons niet van te voren omtrent deze dingen een vast beeld hebben gevormd. Want ook hier zien wij het worstelen van een paar menschen tusschen de beide toeklappende rotsen van deze maatschappij: puritanisme en (ik neem de term om een geesteshouding aan te duiden) kapitalisme. Maar ook hier spuit letterlijk uit de botsing een gekend Chaplingegeven omhoog: het ideaal van eenvoud, openlucht en dorpsleven. (Hebben wij den stakker van het „Dogslife” niet eens achtergelaten, toen hij, zaadje voor zaadje, verrukt, zijn akkerland „bepootte”?)

Aan den eenen kant dus het puritanisme: begrensd, streng, onjuist, maar in den grond eerlijk, consequent en zuiver tegenover zichzelf. Daar is de Vader, die het huwelijk van de twee menschen om duistere redenen niet toestaan wil. (Heb ik al gezegd, dat het gegeven banaal was?)

Daartegenover aan den anderen kant veel belangrijker, dreigender, gevaarlijker insinueerend: het kapitalisme: intelligent, geblaseerd, speelsch met het leven; wereld en menschen door en door beheerschend, stijlvol maar vals tot in de diepten. En hier heeft Chaplin Adolphe Menjou uitgekozen, den „bekenden”, „geliefden” enz., wien hij hier de volle maat van zijn talent doet uitspelen, in alle tinten van zijn beperkt gamma. Geen karikatuur wordt dit, geen allegorie (hetgeen immers zoo dikwijls op hetzelfde neerkomt), niet neergezet om te worden verafschuwd, zooals de groot-winkelier uit de „Bestorming van Parijs”, maar een „heer”-uitéén-stuk, die leeft en zichzelf is. Zoudt ge gelooven, dat deze Menjou nog eens bijna tot een figuur uit Marcel Proust zou kunnen groeien? Welnu, Chaplin heeft dat gedaan.

„L'Opinion Publique” zit vol fouten. Deels, omdat het minder ervaring bezat dan de „Cadavre Vivant”, maar vooral ook, omdat deze „Openbare Meening” uitgebeeld werd door iemand, die nog heftig door haar leed; die haar nog niet teboven was, zooals Pudowkin zijn „dood”.

Of Chaplin ooit zoover geraken zal? Het zal hem zwaar vallen, want zijn bevrijding kan zich niet voltrekken in den stroom van een collectieve geestdrift, maar uitsluitend, misschien eens, in de bezonnen, wijsgeerige eenzaamheid. En menschen die zóó zoeken moeten, worden niet geholpen door om-wentelende omstandigheden. Zij doen het zelf.

Gelukkige Pudowkin! Arme Chaplin!....

Parijs, Februari 1930

JORIS IVENS:

MIJN RUSSISCHE REIS I

Wij ontvingen de volgende brief, die wij hierbij afdrukken, ofschoon zij niet „persklaar” geschreven is:

Uit het huis van Eisenstein, waar ik hier in Moskou (woningnood!) logeer, eenige eerste indrukken. Ik heb gisteren mijn eerste lezing

over Nederlandsche avantgarde en de Nederlandsche Filmliga gehouden, van wier werk men hier trouwens dank zij Pudowkin zeer goed op de hoogte bleek. Een overweldigende opkomst, ik zal een tweede avond moeten geven, daar lang niet allen een plaats konden krijgen.

Deze lezing was georganiseerd door de A.R.R.K., dit is de vakorganisatie voor allen die in de film werkzaam zijn. Pudowkin leidde in, zeer uitvoerig en herinnerde daarbij aan zijn lezing voor de Amsterdamsche Filmliga, een jaar geleden. Ik hoor, dat Eisenstein nu ook in Amsterdam was en voor de Filmliga zijn ideeën uiteengezet heeft. Men zal dan gemerkt hebben dat, bij al hun kwaliteiten, grooter verschil dan tusschen deze beide naturen nauwelijks denkbaar is.

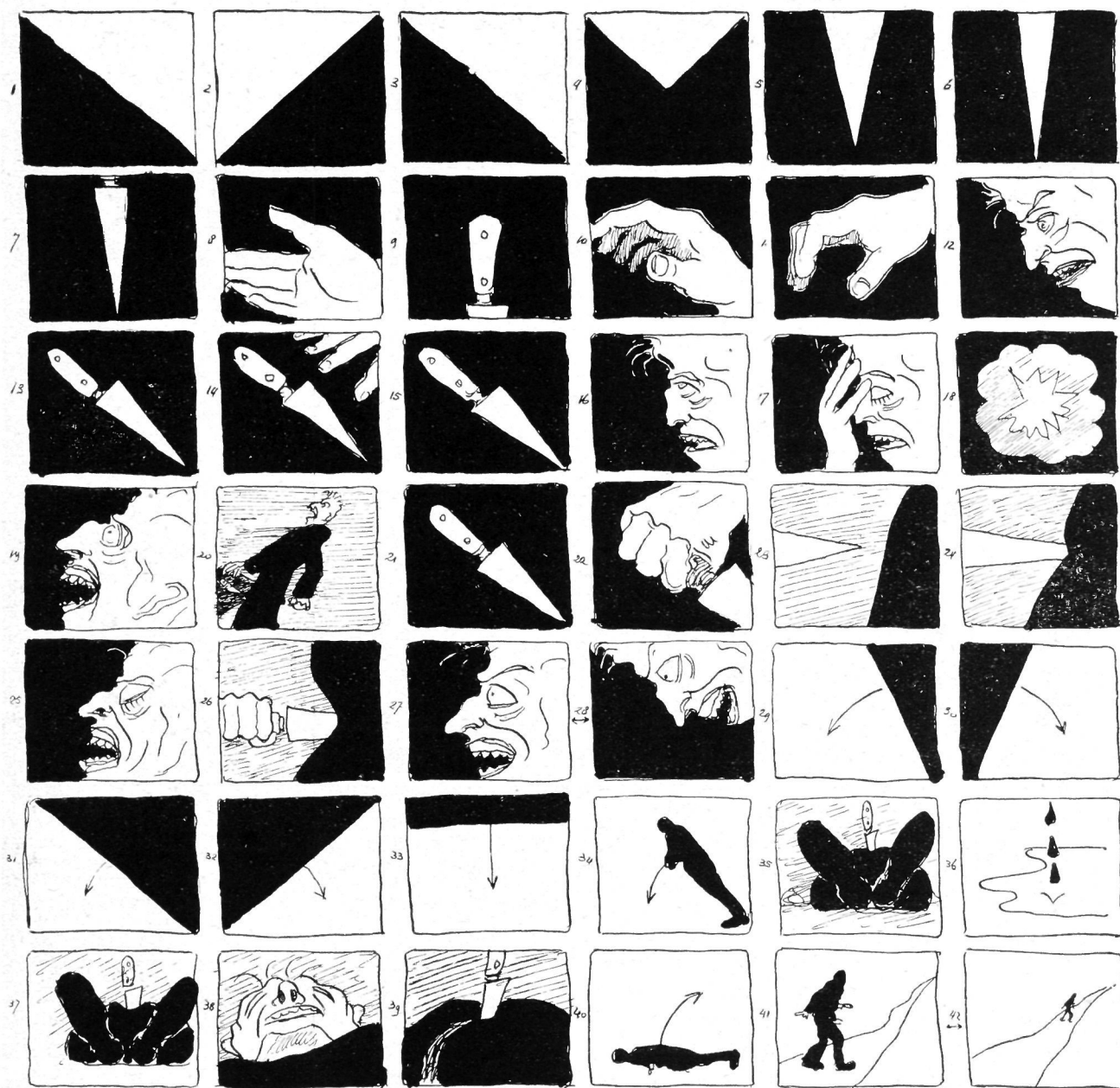
Bij „Regen”, de film van Franken en mij, bij „De Brug” en de „Zuiderzeewerken” werd gedurende de vertooning herhaaldelijk geapplaudisseerd. Dat doet je wat als je zelf weet wat zoo’n applaus bij een zwijgend beeld, zooals wij b.v. bij de „Bäuerinnen” van Preobazenskaja hadden, beteekent.

Ik ga thans eerst nog eenige voordrachten houden aan de hier gevestigde filmuniversiteit, daarna een tournee, op uitnodiging van de cultureele vereeniging de Woks, waarbij o.a. Tiflis, Bakoe, Odessa en dan terug over Kiew, misschien ook Nisni Novgorod. Ik hoop, dat ik ook een uitnodiging voor Georgie en de Oekraïne kan aannemen, de laatste vooral in verband met de Wufku-films en om Dousjenko, die wij van „Zvenygora” kennen, te ontmoeten. De lezingen te Leningrad blijven wachten tot ik van die tournee terug kom. Over mijn indrukken van de nieuwe Russische films spoedig meer. Moskou, Februari '30



FILMPROGRAMMA'S IN „DE UITKIJK”

Na de scherpe critiek, die onzerzijds op het tweede Uitkijk-programma („Gras” etc.) werd uitgeoefend, bestaat er aanleiding, om te constateren, dat de directie in de voortzetting van haar programmareeks herhaaldelijk beter begrip heeft getoond van de eischen, die men aan een avantgarde-theater mag stellen. Zoo werden „Fait Divers” en „Entr’ acte” voor het



De beeldjes 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 vormen achtereenvolgens het beeld: de dolk; 8, 9, 10, 11 een nog weifelende hand wil het mes grijpen maar trekt zich terug; 12—20 een laatste besluit: de daad toch te plegen. Tweede Serie: 21—26, de hand grijpt de dolk en steekt krachtig toe. Het daaropvolgende is uit eenige val-effecten gesynthetiseerd. Daarna richt zich de gevalene „spookachtig” weer op en wandelt met dolk en al den hemelweg op. De aanvankelijke werking wordt hierdoor weer opgeheven.

De uitwerking wordt eenigszins abnormaal. 1e is het geen „reeële” zelfmoord; 2e wordt het een tekenfilm; 3e eenige scènes staan absoluut stil. Dit is een experiment, dat te verdedigen is omdat in deze korte scènes (hoogstens 0.5 M. = $\pm$ 1.5 seconden) een bewegend object in het korte tijdsverloop moeilijker te realiseeren valt.

Het geheel is bedoeld als een zeer kort „intermezzo”, dat zijn verrassing dankt aan felheid en contrast.

publieke voetlicht gebracht, zoo zag men de „Drie Dieven”, een schaduwfilmje van Lotte Reiniger. „Zvenygora” en een door de betekenis van het werk gemotiveerde reprise van „De Laatste Dagen van St. Petersburg”; een opvoering van „Chapeau de Paille d'Italie” en „Regen” wordt voor de nabije toekomst in het vooruitzicht gesteld. Over alle films, hierboven genoemd, werd reeds bij opvoering in de Liga of elders beschreven en wij komen er hier dus niet op terug. Wij wenschen slechts te constateeren, dat er dingen gebeurd zijn, die voor twee jaar tot de onmogelijkheden behoorden. Opmerkelijk was daarbij, naar de directie ons meedeelt, de groote belangstelling voor het programma met „Fait Divers”!

Dat de gebreken van het nieuwe theater nog talrijk zijn, behoeven wij daarnaast niet te verzwijgen. De samenstelling der programma's is nog niet altijd bepaald door de eischen der harmonie; maar aangezien het geen geheim is, dat juist de verzorging van een behoorlijk bijprogramma tot de moeilijkste organisatorische aangelegenheden behoort, willen wij in dit opzicht onze critiek tot een meer gevorderd stadium sparen. Anders staat het met de muziek. In het algemeen blijkt mechanische begeleiding te kunnen voldoen, omdat deze bij artistiek verantwoorde film een ondergeschikte rol vervult en slechts het gehoorzintuig moet bezighouden; wanneer het arrangement der deskundig geschiedt, bestaat er m.i. tegen mechanische onderstreping der beelden weinig bezwaar. Eén voorwaarde echter: de technische verzorging behoort feilloos te zijn. Hiertegen zondigt de bediening van het „Uitkijk”-apparaat nog herhaaldelijk! Tusschen het afnemen en opzetten van de naald mag geen oogenblik verlopen, laat staan, dat er bijgeluiden hoorbaar mogen zijn. De bediening van haar muziekapparaat zij de directie dringend aanbevolen, daar deze nog verre van volmaakt is!

Wij onderschatten de waarde van een avantgarde-theater, zelfs wanneer de resultaten voorloopig nog niet gansch overeenstemmen met ons ideaal, zeer zeker niet; maar een onberispelijke serveering (waar het ook een beter menu betreft) moet voor alles gegarandeerd zijn aan den bezoeker, die zijn belangstelling aan de jonge onderneming bewijst...

MENNO TER BRAAK

HENRIK GALÉN: ALRAUNE
(BIZ. VOORST. RIALTO THEATER)

Henrik Galén

Henrik ga heen

HENRIK SCHOLTE



ANTWOORD AAN DEN HEER GIROLDI

De Mensch is de maat van alle dingen

Deze spreuk van Protagoras kwam mij in de herinnering, toen ik in het voorafgaande nummer van dit tijdschrift las de verdediging van Bunuel, gebaseerd op de verdediging van het surralisme.

De mensch is de maat van alles; wat dus het meest menscheijk is, is ook het beste. Maar wanneer nu een cineast het gebruik van verstand, wil, en scheppende fantasie verwaarloost, en wanneer tot verdediging van zulk een methode wordt gezegd, dat die juist genoemde geestelijke faculteiten slechts bederf en storing zijn van de alleroorspronkelijkste natuur, die dan moet bestaan in de onbestuurde opvolging der automatische associaties — dan verwondert men zich toch over de willekeurigheid, waarmee alleen maar de bewustzijnsstroom der ongeregelde invallen wordt verkondigd, als het eene oerelement van den menscheijken geest te zijn. De verdediger van Bunuel zegt met Rousseau; „volgt de natuur, dat is het eenig ware; alleen de momenteele inval is zuiver; de rest is cultuur, dat is bederf”. Dit nu is onmogelijk: iedereen, zelfs de meest primitieve mensch, gebruikt overleg, fantasie, gevoel en wil tegelijk; het is fysiek onmogelijk, die er buiten te houden, buiten onze gedachten, daden, en vooral buiten het kunstwerk. Verstand en gevoel maken het kunstwerk voor ons begrijpelijk en na te voelen; maar de automatische associaties zijn zoo persoonlijk, dat geen ander mensch die kan navoelen, en bovendien zijn ze zonder een echte betekenis.

Vandaar dan ook, dat de menschen, bij wie deze associaties het geestes-leven beheerschen, krankzinnigen zijn, en wel lijders aan dementia praecox. De verdediger van Bunuel zou dus

een asyl voor zulke lijdens moeten noemen: tehuis voor surrealisten.

De artisten, die één faculteit van den geest hun geheele werk lieten beheerschen, zijn altijd minderwaardig gevonden; de verstandelijke poëzie van Pope, de sentimenteele gedichten onzer predikanten zijn alle eenzijdig geweest; hetzelfde met de surrealisten.

Maar bij deze laatsten is de geheele opzet bedriegelijk. Want men kan nu wel beweren, dat zulk een film van Bunuel zuiver surrealistisch is, dus uit automatische associaties bestaat; maar men heeft maar even aan de techniek van de filmvervaardiging, de keuze van plaats, opstelling en belichting te denken, om in te zien, dat zulk een film integendeel uiterst kunstmatig ineengezet is, meer gekunsteld inderdaad dan Tom Mix. Ik geloof daarom ook, dat deze film slechts den schijn aanneemt van zuiver associatief te zijn, maar inderdaad met veel overleg is uitgedacht „pour épater le bourgeois”. Dat is dan ook geschied, en laten wij daarom den cineast gelukwenschen, terwijl hij zachtjes om zijn verdedigers glimlacht.

TH. H. SCHLICHTING

BOEKAANKONDIGINGEN

Ali Hubert: Hollywood, Legende und Wirklichkeit

E. A. Seemann Verlag, Leipzig 1930

Het boek van den heer Ali Hubert, costuumspecialist en sinds vele jaren „künstlerischer Beirat” van den regisseur Ernst Lubitsch, geeft minder dan zijn titel belooft. Het ophemelende voorwoord van Emil Jannings, waarin beweerd wordt dat Hollywood, door den genoemden acteur tot de voor de filmkunst „massgebendste Stelle der Welt” gestempeld, door Ali Hubert zooals nog nooit te voren werd geschilderd, ten spijt, moeten wij constateeren dat Huberts boek zeer eenzijdig is. Ali Hubert is in opdracht van de Paramount naar de States gegaan en heeft daar bij de vervaardiging van films niet alleen artistieke adviezen gegeven maar ook daadwerkelijk bij de „aankleeding” diensten verricht. Zoo draagt hij schuld aan de vlekkelooze kleedij van alle „Russen” die in Jannings „Patriot” een rol hebben gespeeld. Uitvoerig vertelt hij in zijn boek hoe de genoemde film

tot stand kwam. Deze bijzonderheden doen hier minder ter zake, vermelden wij slechts bij wijze van curiositeit, dat in tegenstelling met hetgeen enkele critici hebben „geïnsinueerd” de vlekkelooze sneeuw niet uit watten, maar uit heel kleine stukjes marmer bestond.

Ali Hubert, groot bewonderaar van Lubitsch, den eersten Duitscher die in Hollywood wat heeft gepresteerd, is in de filmstad hoofdzakelijk in contact geweest met hen die voor de Paramount en de Metro-Goldwyn werkten. Hij is overigens meestal blijven vastkleven aan het gezelschap van Jannings, Lubitsch, den Duitschen scenarioschrijver Kräly en eenige andere landgenooten. Deze omstandigheid verklaart, dat hij Hollywood-in-zijn-geheel niet heeft leeren kennen. Wel vinden wij — en dit is een kwaliteit van het boek — interessante beschouwingen over de wijze waarop technisch een film tot stand komt, en deelt Hubert ons een en ander mede over de gevolgen der talkie-revolutie in de States, wel krijgen wij interessante details over gevoerde film-reclamecampagnes en het ver van luxueuze bestaan van de vele figuranten en de spelers van ondergeschikte rollen, maar een algemeen beeld ontbreekt. Speciaal heeft dit betrekking op de beschrijving van de filmgrootheden die uitermate onvolledig zijn vertegenwoordigd. Hubert gaat zich te buiten aan loftirades op Jannings en Lubitsch en vergeet dat Hollywood ook nog andere belangrijke mensen telt. Wij noemen als voorbeeld slechts Chaplin en Buster Keaton. Kenmerkend is het dan ook dat het hoofdstuk „Die Götter”, dat de „prominenten” zou moeten geven, niet meer dan drie bladzijden telt. Elders krijgt evenwel Ramon Novarro en de sympathieke Anna May Wong een beurt. Het hoofdstuk over „Chinatown”, de Chineesche wijk, waar Anna May Wong vaak te vinden is, is lang niet het slechtste van het boek.

Nog een ander bezwaar hebben wij tegen Huberts werk: Ook Hubert is verblind door Amerika's filmtechniek. Voor hem, evenals voor zoovelen, lijkt deze de hoogste wijsheid. Critiek, laat staan kunstcritiek wordt dan ook in zijn boek vrijwel niet uitgeoefend. Geen enkele waarschuwing komt er uit den mond van dezen „künstlerischen Beirat”, die van ware filmkunst bitter weinig begrip schijnt te hebben. Het eenige waar hij zich ongerust over schijnt te maken is het feit dat zooveel onervarenen,

door avonturenlust of geldgebrek gedreven, Hollywood komen binnenzeilen.

Wij zijn misschien een weinig te streng geweest voor Ali Huberts boek, maar moesten het zijn omdat de titel misleidend werkt en er bovendien van een „künstlerischen Beirat” omtrent het wezen van de Film wel eenig begrip verlangd mag worden. Meet men echter met andere maatstaven, dan kan worden vastgesteld dat „Hollywood”, met vele photo's verlucht, een leesbaar, amusant boek is. Deze maatstaven vallen echter buiten het kader van dit tijdschrift.

J. F. OTTEN



ALRAUNE, DE KATHOLIEKE FILMGIDS, OF: WAAR HALEN WIJ ONZE NORMEN VANDAAN?

De meest recente blunder (de lijst wordt groot en compromittant) van de met roem overdekte Centrale Commissie voor den handel in.... pardon, voor de Filmkeuring, is het veto, uitgesproken tegen de film „Alraune” van Henrik Galén. Voor de artistieke waarde van dit werk willen wij geen hand uitsteken; wij waren in de gelegenheid te constateeren, dat het behoort tot het verouderde type der z.g. „goede speelfilms”, dat soort films m.a.w., waarin eenige acteurs blijk geven van een intuïtief begrip voor de bijzondere eischen der nieuwe kunst, doch waarbij de regisseur geen cineast is. Brigitte Helm en Paul Wegener geven hier een verdienstelijke creatie van de figuren uit Ewers' nogal goedkoope roman, en de regisseur Galén heeft niet veel meer gedaan, dan de romanstof voor de film adapteeren. Onder onze rubriek „Critiek” behoeft dus op „Alraune” nauwelijks de aandacht te worden gevestigd.

In een ander dan kritisch verband echter moet er hier op gewezen worden, dat „Alraune” zeker beter is dan 80% van de normale filmproductie, en zeker 80% zedelijker dan het grootste deel van de films, die de Commissie met een gerust hart laat passeeren. Wij hebben opmerkzaam zitten staren, tot groote onzedelijkheid kwam, maar er kwam al maar niets. Er kwam een scène op een divan, die wij in goed-

gekeurde films geregeld aantreffen, maar hierbij fluisterde de exploitant ons toe, dat hij dit fragment gecoupeerd had, voor hij onder het oog van de hoogzedelijke heeren dorst verschijnen. En toen kwam er weer niets, en weer niets en het was uit! Nogmaals stom verbaasd zagen wij elkaar aan (wij zijn nog altijd naïef), gisten ontevreden naar de motieven der Commissie en gingen naar huis. Onderweg vernamen wij, dat er nu ook zulk een Commissie voor onzedelijke dansen moest zijn ingesteld, en dat de eerste maatregelen tegen Leistikow reeds getroffen zijn.

In scherpe tegenstelling daarmee staat wel de nieuwe poging van pater Hyacinth Hermans, om de zeden op filmgebied te veredelen. Deze grootmagnaat van de Centrale Commissie heeft n.l. een blad op touw gezet, dat hij de „Filmgids” noemt. Een goede geest zond ons het tweede nummer toe. Het is geïllustreerd met foto's van onzedelijke filmsterren, die van waarschuwendende onderschriften (grafschriften) zijn voorzien; zoo trof ons een verleidelijke afbeelding van Dolores del Rio met het dreigement erbij: „Dolores del Rio weet aan haar spel meestal een pikant tintje te geven, hetzij door middel van haar beenen hetzij door middel van een afzakkend schouderbandje”. Men ziet, het is geen blad zooals dit, voor het intellect, maar het is zedelijk! Wij kunnen ons het genoeg niet ontzeggen, een fragment af te drukken van een artikel uit dezen „Gids”, getiteld „R. K. Filmcritiek en nog wat”. Men begrijpt het al, het komt in dezen niet op de critiek, maar op het „nog wat” (de onzedelijkheid) aan. De criticus is meneer Louis A. M. Vierhout; of hij familie is van een weleer bloeiende kapperszaak te Tiel (fa. M. B. Vierhout, thans Bouwmeester & Cobet), weten wij niet, maar in de critiek hadden wij nooit van hem gehoord. Hij critiseert dan ook niet zooals wij, maar over afzakkende schouderbandjes, revue- en badcostuums, „slippertjes”, etc. Zijn grootste probleem is niet de visuele dynamiek, maar: hoever mag men zich ontkleeden, zonder boven de achttien jaar onzedelijk te worden? Vierhout acht het, volgens eigen zeggen, onmogelijk in de ontkleeding „ook maar in de verste verten een opbouwende tendenz te ontdekken”. Dat zou dan ook wel wat veel gevergfd zijn; wie ontkleedt, breekt af, dat is ook ons principe. Hoor echter, hoe onze dessous-

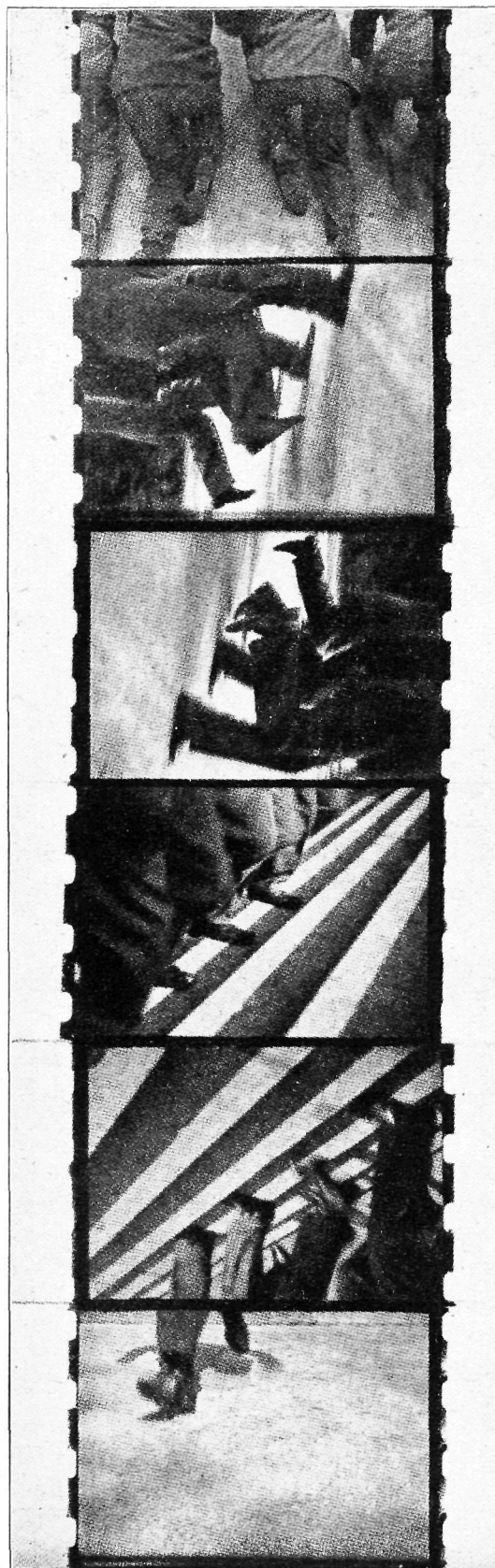
specialist zijn ontkleedingsstandpunt nader formuleert:

„Wanneer is nu filmkleeding af te keuren? Ondanks onze langjarige filmpraktijk is het ons niet mogelijk hierop een precies antwoord te geven. Als regel huldigen wij dezen gedachten-gang, dat alles wat als natuurlijke en gebruikelijke kleeding kan worden aangemerkt (hierbij inbegrepen revue- en badcostuums) en die zonder geraffineerdheid, normaal wordt gebruikt, dus in een geheel verband zonder opzettelijke detaillering, toelaatbaar kan worden geacht voor volwassenen. Voor zoover het revue costuums betrof, stelden we bovendien nog een minimum eisch en beoordeelden deze toiletjes verder naar den duur en de grootte van het verschijnen op het witte doek. Tegenover de meer intieme kleedingsstukken alsmede tegenover ongegeneerde uitkleedingsscènes namen wij steeds zooveel mogelijk een afwijzende houding aan, omdat iedereen wel weet dat dergelijke tafereelen nu niet juist tot de minst bekoorlijke behooren, maar tevens ook als de meest pikante zijn aan te merken. (Ja, hij is familie van den kapper! M.t.B.).

Tenslotte zouden we nog de historische films onder de loupe kunnen nemen. Ook daarin zitten vaak veel voetangels en klemmen al was het alleen maar in de décolleté's, die een paar eeuwen terug de vrouwen „sierden“. Over het al dan niet toelaatbare ervan, zal wel steeds verschil van meening blijven bestaan. Indien de film niet speciaal „daarom“ draait, zou men eenzelfde excuus kunnen laten gelden als voor de duels uit die tijden, n.l.: dat iedereen slechts een voorbij tijdperk erin zal zien.

Om thans dieper op dit onderwerp in te gaan, is ondoenlijk. Het aantal vertakkingen en zijpaden is legio, terwijl bovendien de talrijke nieuwe problemen, die de filmfabrikanten dagelijks voor de resencenten (spelling Vierhout. M.t.B.) openen en gedetailleerde beschouwing zoo goed als onmogelijk maakt“.

Eén goede zijde heeft Vierhout's visie op intieme kleedingstukken en décolleté's: men begint nu tenminste langzamerhand te begrijpen, volgens welke normen films als „Alraune“, als „Jeanne d'Arc“, als „Gevangenis“, worden gekeurd! Het is ongelooflijk, maar waar; deze schijnheilige Vierhout staat werkelijk in zijn jaegerondergoed op pag. 22 tot 26 van de „Filmgids"! Dit zijn onze keurmeeesters, dit



soort individuen disponeert over het nederlandsche netvlies! Deze heeren hebben moeten uitmaken, of Jeanne d'Arc wel „netjes” was! Deze duisterlingen laten onze bioscopen rustig vollopen met schund, omdat er toevallig geen „meer intieme kleedingstukken” en „ongegeneerde uitkleedscènes” te zien zijn! Dit zijn de normen, men onthoude ze!

Wij wachten op de volgende blunder. Wij zullen wèèr protesteeren. En na de talloze blunders, die nog te voorzien zijn, zullen wij de afrekening nog eens opmaken. Intusschen zal die Vierhout, die Louis, rustig zijn gang gaan. Succes, man, in je zedelijke krant, en droom maar niet onkuisch van de décolleté's en de duur en de grootte van de toiletjes, die je hebt moeten knippen in je heilige donkere holletje! Wij mochten anders de tachtigjarige oorlog eens voor niets gewonnen hebben..

M. t. B.

LIGAFILMS IN EEN RIJKSGEBOUW

Op de door het Eerste-Kamerlid Steger gestelde vragen over de vertooning van Ligafilms in de gebouwen der Technische Hoogeschool te Delft door onze buitengewone afdeling „Vrije Studie” heeft Minister Terpstra thans geantwoord met de mededeeling, dat voortaan in deze gebouwen slechts door de Centrale Commissie gekeurde films zullen mogen worden gedraaid. De minister verklaart advies te hebben ingewonnen, en derhalve schijnt het ons vergeefsche moeite, nu nog op de quaestie terug te komen. Dat door deze beslissing de vertooning van onze programma's in bedoelde gebouwen onmogelijk wordt gemaakt, zal elkeen duidelijk zijn, die weet, dat het Ligabestuur er geen prijs op stelt, bij de methoden en tendenzen der Centrale Commissie, de films der Liga van het visum der Haagsche censoren te laten voorzien, tenzij dit voor openbare vertooning buiten de Liga strikt noodzakelijk is. Het bestuur van „Vrije Studie” heeft ons reeds bericht, dat het van de gastvrijheid van curatoren der Hoogeschool onder deze omstandigheden geen gebruik meer zal maken. Formeel moge de minister in zijn recht zijn, moreel zullen wij dit recht steeds blijven betwisten. De vraag van den heer Steger (zie Filmliga I) betrof immers de vertooning van

in het algemeen. Door deze beslissing maakt de minister, die in zijn toelichting zelf toegeeft, dat de Liga slechts één door de Commissie niet goedgekeurde russische film heeft vertoond, het opvoeren van alle ongekeurde films in Rijksgebouwen onmogelijk. Hij dwingt hen, die de gastvrijheid der Rijksgebouwen inroepen, zich aan de dilettantische normen eener incompetent commissie te onderwerpen; voor elke vereeniging op filmgebied, die nog iets voor de film als cultuur- en kunstuiting voelt, een onmogelijkheid. Moge alzoo wettelijk op minister Terpstra's uitspraak niets zijn aan te merken, zij bewijst voor de zooveelste maal, hoe den regeering zich verhoudt tegenover de pogingen, die in het werk worden gesteld, om het filmpeil te verheffen.

„Vrije Studie” zal in het vervolg onze programma's in een bioscoopzaal ter stede vertoonen.

GERMAINE'S „BONNE ANNÉE”

In het Januari-nummer van „Cinégraph” lezen wij de volgende wenschen voor het nieuwe jaar van Germaine Dulac:

Au mystère de l'année qui vient, nos rêves et nos désirs s'accrochent. Est-il puéril ou inutile d'en avouer quelques-uns?

a) Assister à ce spectacle d'une industrie française qui, s'inspirant de l'idéal américain ou russe, veuille que le film purement français soit.

b) Surprendre cette réflexion dans la bouche de metteurs en scène, d'artistes, d'opérateurs français, liés par de longs contrats à des maisons d'édition résolues à produire: „Quand aurons-nous un mois de repos?”

c) Voir les cinéastes ne plus se quereller sur des questions d'images, et admettre sans souci d'école, les diverses expressions cinégraphiques. Les entendre dire:

La Mélodie du monde (Ruttman), c'est du cinéma.

L'âme des fleurs, c'est du cinéma.

Le Chapeau de paille d'Italie, c'est du cinéma.

Solitude (Lonesome), c'est du cinéma.

La Foule (The Crowd), c'est du cinéma.

Le Pont d'acier (De Brug), c'est du cinéma.

Le Voyage dans la lune, c'est du cinéma.

Et... Le Chien Andalou... c'est aussi du Cinéma!

Les Mystères du Château de Dé. (Man Ray).

Qu'il nous soit permis de chercher à élargir le langage cinématographique sans avoir à lutter inutilement. L'art total n'est-il pas fait de l'idéal partiel, et des possibilités visuelles contenues dans tous les films sincères?

RUTTMANN'S MELODIE DER WELT

Vrijdag a.s. zal in het Rembrandt-Theater vertoond worden de eerste „Tonfilm” van Walter Ruttmann onder den titel „Melodie der Welt”. Deze film is reeds een jaar geleden, althans in voorloopigen vorm, gereed gekomen en naar aanleiding daarvan heeft Walter Ruttmann destijds in Filmliga II, 3, pag. 29 zijn opvatting van „talkie” en „soundie” uiteengezet. Wij volstaan voorloopig met deze verwijzing voorhen, die de film gaan zien.

THE NEWS REEL THEATER IN NEW YORK

In New York is geopend een filmtheater, waarvan de programma's uitsluitend bestaan uit „journaal”, echter allen „movie-tone” gemaakt. De vraag of een dergelijk soort programma voor den toeschouwer voldoende geacht kan worden geeft de filmcriticus van het Amerikaanse weekblad „The Nation”, Alexander Bakshy, de volgende ontboezeming in de pen:

I feel fairly certain that it does not. It is the principal characteristic of the motion picture and one of its chief virtues that it deals not with abstract ideas but with vivid, concrete images, even where as in the talking picture they are accompanied by words. For this reason the chief fault to be found with the news reel is not so much that it is a tabloid, but rather that it is not enough of a tabloid. Instead of giving us a mere reproduction of an event or a person, it should present a selective picture that would bring out the most characteristic features of its subject; and to do this it must use a more imaginative and more flexible technique. A composite portrait of a person could be made vastly entertaining where a faithful reproduction would be merely dull. Seeing that so many of the „events” reported in the screen news are specially staged for the

benefit of the camera and the microphone — a practice which places the modern news reel somewhere between the pure record and the invented play—there should be really no difficulty 'n enlivening the cinema reporting by allowing it more freedom in the way of deliberate arrangement and of the personal touch of an imaginative journalist.

Intusschen bewijst het feit, dat een dergelijk theater bestaansreden heeft of vermoedt te hebben, hoe men ook in America vermoeid raakt van het Hollywood-cliché: journaal, een leuk filmpje, een dansje of een hoogstand of een goochelaar, en tot slot een in een happy-end opklarende snotterpartij of exotische sidderromantiek.

STOP! PLAGIAAT!

Het mag van algemeene bekendheid geacht worden, dat de Filmliga zoowel ideeën als namen van links en rechts bij elkaar steelt, en daarbij noch Hollywood noch Sovjet-Rusland spaart. De Liga pleegt haar films bij voorkeur uit den gulden overvloed van de op de zolders der Keuringscommissie vergaarde trommels te gappen, haar tijdschrift is geheel overgeschreven uit de bekende origineele hoekjes van Nova en De Telegraaf en het beetje nationale film, dat zij met zooveel drukte pousseert, zijn onder ons gezegd slechts geraffineerde herdrukken van de negatieven van „Mooi Juultje van Volendam”, „Het Hollandsche Circus” en de „Intocht van H.M. te Amsterdam in het Jaar 1901”. Zoo mag het dan ook geen verwondering baren, dat Ivens' film „Regen” feitelijk ontleend is aan een gelijktijdig verschenen film van den deutschen cineast Straesser, daar immers „regen” een zoo ongewoon verschijnsel aan het uitspansel is, dat nog nooit iemand dit in eenig verband met de film heeft durven brengen, tenzij Ramon Novarro, toen zijn permanent wave eens op het ongelegenste oogenblik door dit natuurverschijnsel bedorven werd. Voorts zal het niemand verwonderen, dat de naam „De Uitkijk” reeds voor jaar en dag gepatenteerd was voor een koffijhuis, gelegen aan het einde van de Kalfjeslaan, waar deze de Amstelveensche weg bereikt. En tenslotte heeft een „Filmliga” reeds bestaan in den jare 1916 in Düren i. Reinland, gelijk de handleiding voor avantgarde-cineasten en die het worden willen bewijst: een boekje n.l. dat

onder den titel „Wilt U Film Ster worden? Handleiding met opgave van adressen tot wien men zich kan wenden” verschenen is in de bekende Gezondheids-bibliotheek van A. W. Segboer, alwaar tegen denzelfden prijs ook zijn te bekomen „Gij kunt het Stotteren spoedig

afleeren” en „Corpulentie en hare Bestrijding, met vele voorbeelden voor Kamergymnastiek”; beide boekwerken alsmede zeer aanbevelenswaardig.

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 waar-deeren 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.

N.B. OPGAVEN NIEUWE LEDEN EN BETALING CONTRIBUTIE UITSLUITEND AAN DE AFDEELINGS-SECRETARISSEN!
ALLEEN CORRESPONDENTIE DE NEDERLANDSCHE FILMLIGA BETREFFENDE AAN DEN SECRETARIS V. H. HOOFDBESTUUR

VOORZITTER VAN HET HOOFDBESTUUR:
Mr. Henrik Scholte

SECRETARIS-PENNINGM. VAN HET HOOFDBESTUUR:
(SECRÉTAIRE-TRESORIER GÉNÉRAL)

Dr. Menno ter Braak, Nieuwe Binnenweg 131,
ROTTERDAM, Telefoon 33385, Postgiro 131747

ALGEMEENE TECHNISCHE LEIDING:
(CONSEIL TECHNIQUE)

Joris Ivens en Ed. Pelster, 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: W. F. Bon, Oosterpark 73, Tel. 51762
Rotterdam: Mej. Ida Lieftrinck, West Nieuwland 17
's-Gravenhage: Mevr. M. Visser, Stadhouderslaan 23
Utrecht: Jhr. Dr. R. M. Rademacher Schorer, Wilh.p. 12
Arnhem: L. P. J. Braat, Cordesstraat 6
Hilversum (Gooi): Mej. O. Mühlenfeld, Heerenstr. 39
Eindhoven: Mr. G. Verryn Stuart, Hoogstraat 118a
Leiden: D. P. M. Gratama, Oude Vest 85a

BUITENGEWONE AFDEELING:

Delft „Vrije Studie”: v. Mourik Broekman, Noordeinde 11

MUZIKAAL ADVISEUR:

Lou Lichtveld, Marg. van Clevelaan 9,
BUITENVELDERT (Nw. Amstel)

JURIDISCH ADVISEUR:

Mr. J. H. Polenaar

FILMLIGA AMSTERDAM

Het Bestuur der Filmliga Amsterdam ziet zich in de omstandigheden geplaatst om voor het volgende schrijven van den muzikalen adviseur Lou Lichtveld aandacht in het tijdschrift Film-liga te vragen:

Uit de vele theoretische beschouwingen omtrent filmbegeleiding, die ook in dit blad verschenen, is reeds genoeg gebleken, dat het vervaardigen van een passende muziek bij film-

vertooningen een uiterst delicate zaak is. Doch daar de pogingen om het zonder muziek te doen een zeer onbevredigend resultaat hadden, bleef slechts één weg open: die van experimenteren. En voor de Amsterdamsche afdeeling der Filmliga werd dit jaar het experiment dubbel moeilijk, doordat men gebonden was aan mechanische muziek-reproductie.

Bij de laatste uitvoeringen is er echter zelfs tot experimenteren geen kans geweest, daar de films gedeeltelijk slechts enkele uren voor

de voorstelling gereed kwamen, en gedeeltelijk eerst op het moment der voorstelling zelf werden afgeleverd.

Herhaalde protesten hiertegen mochten niet baten, zoodat ondergeteekende zich genoodzaakt ziet elke verantwoordelijkheid voor de begeleidingsmuziek van de laatste en wellicht de komende ligavoorstellingen van zich af te wijzen.

Ook voor de muziek welke in andere afdelingen gespeeld wordt kan ondergeteekende niet de minste verantwoording op zich nemen, daar het volkomen onzeker is, dat zijn sporadisch verstrekte adviezen juist werden nagekomen.

LICHTVELD

Het Bestuur der Filmliga moet deze klacht helaas letterlijk onderschrijven en, ofschoon de Heer Lichtveld zich bereid verklaard heeft, de muzikale verzorging der resteerende programma's ook in de gegeven omstandigheden zoo goed mogelijk te blijven verzorgen en anderzijds de technische leiding de toezegging gedaan heeft, al het mogelijke te doen om genoemde, ernstige feilen voor de toekomst te voorkomen, is hiermee de klacht, die ook de onze is, toch niet ontzenuwd.

Voor een deel kan de technische leiding zich ongetwijfeld op een force majeur beroepen. Niet alleen heeft „het bedrijf” zich nu eenmaal de hebbelijkheid aangemeten om alle films, binnen- of buitenlandsche, op het allerlaatste oogenblik af te leveren, wat wel in verband staat met de overhaaste wijze, waarop de bioskopen zich des Vrijdags plegen te verschoonen. Maar ook in eigen kringen hebben wij moeten ervaren, dat een film besproken en de trommel in handen hebben twee zeer verschillende fasen in het ondankbare werk van het bestuur vormen. Ivens' „Zuiderzee”, dat o.i. op een programma nederlandsche cinematografie toch persé niet mocht ontbreken, bestond alleen als onderdeel van de propaganda-film „Wij Bouwen”, die avond aan avond tot in de uithoeken des lands wordt vertoond.

Dankzij de groote bereidwilligheid van den Alg. Ned. Bouwvakarbeidersbond kon de film nu en dan overdag aan de firma Capi worden afgestaan, waar men te onzen behoefte met koortsachtige ijver een nieuw positief van het in duizend stukken liggend negatief vervaardigde.

Het is nog een gelukkig toeval dat deze film, bij afwezigheid van Ivens zelf, gereedgekomen is. Doch het was dan ook op den dag der vertooning zelf, des avonds te zes uur. Het spreekt vanzelf, dat de Heer Lichtveld daarvoor niet in de gelegenheid was om haar nog muzikaal te illustreeren. Wij hebben deze film nadat eenmaal de muziek (terecht helaas) „weggefloten” was, op een tweede voorstelling geheel zonder muziek vertoond, doch zij is niet het type film, dat dit ongestraft verdraagt.

Dit geval is geen uitzondering. Door toedoen van het Bestuur der Filmliga Amsterdam heeft echter het Hoofdbestuur er bij de Technische Leiding met den meesten nadruk op aangedrongen om alles te doen wat in haar macht was teneinde een vroeger afleveren der te vertoonen films te bevorderen. Er is derhalve een redelijke kans, dat voor de resteerende voorstellingen het euvel, met hulp van de gewaardeerde activiteit van den Heer Lichtveld, verholpen kan worden en de Filmliga Amsterdam en speciaal het publiek der beide Vrijdagavondvoorstellingen, dat voor proefkonijn moet dienen, terwijl het, gezien de splitsing in drie voorstellingen en de niet overgerieflijke accommodatie van het Theater De Uitkijk toch reeds in ongunstiger conditie is dan verleden jaar, in het vervolg niet meer het nadeel eener „generale repetitie” of minder dan dat, in zoo ernstige mate zal voelen.

De clementie voor onze „amateurs-exploitatie” roepen wij intusschen steeds in. Wie Max Tak of het orgel wil hooren, gae naar Tuschinski.

FILMLIGA ARNHEM

Naar aanleiding van het feit, dat in deze Afdeling een (extra) Eisenstein-avond niet kon doorgaan, aangezien op het laatste oogenblik behalve de reeds overeengekomen onkostvergoeding ook nog séjour van de Directie der Fim-film als eisch werd gesteld, heeft deze Afdeling ernstige finantiële schade geleden, waarvoor zij bij de daartoe bevoegde instantie verhaal heeft gezocht.

ONZE KOMENDE PROGRAMMA'S

Met den Heer Charles de Keukeleire (Brussel) is als datum half Maart overeengekomen. Voorts is in overweging de opvoering van de Erich von Stroheim-film „Greed”.

FILM

JORDAAN

TOONEEL

SCHOLTE

De Groene Amsterdammer Weekblad voor Nederland

KEIZERSGRACHT 333

AMSTERDAM-C.

TEL. 37964

GEEFT:

de eenige werkelijk critische beschouwingen over

Politiek en Economie

Opvoedkunde, Psychoanalyse

Nieuwe Wegen in de Geneeskunst

Moderne Kunst *vooral:* FILM

TOONEEL

GRAMMOFOON EN RADIO

*Toont uw ONAFHANKELIJK OORDEEL en abonneert
U voor het bescheiden bedrag van Tien Gulden op de Groene*

Vul nevenstaande coupon in of stuur
ons een briefkaart met uw adres.

Of nog eenvoudiger:

Bel ons even op!

3-7-9-6-4

VERSTUREN IN BRIEFOMSLAG MET 1½ CENT.

*Aan de Administratie van de Groene Amsterdammer
Keizersgracht 333*

Amsterdam-C.

Ondergeteekende wenscht zich te abonneren op „De
Groene Amsterdammer”

Naam :
(duidelijk schrijven)

Adres :
.....
.....

GRAMMOFOON

LICHTVELD

VAN LOOI

RADIO

de gemeenschap uitgevers utrecht menno ter braak cinema militans

het moderne boek
over de moderne film!

over deze uitgave schreef l. j. jordan in de „groene amsterdammer” o.a.:

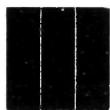
veeleer probeert dit boek — soms bewust en met zooveel woorden, maar altijd en overal door taal en houding — een scheiding. een scheiding naar de steile formule: „wie niet met ons is, die is tegen ons!” en het object van deze antithese is de film — niet het variété-amusement, niet het technisch curiosum, niet het platonische onderwerp voor gelegenheids-mooischrijverij, maar de film, die men lief heeft, zooals men muziek lief heeft, zonder reserve en zonder voorzichtig te retireeren achter enkele standaardwerken.... om deze zuiverings-tendenz — om deze krachtige poging, de film tot kunst op te heffen, in stede van het begrip „kunst” pasklaar te maken voor het bioscoopproduct — om deze algemeene eigenschap alzoo is het werk ons in de allereerste plaats welkom.

prijs ing. f 2.90; geb. f 3.90, rijk geïllustreerd

de uitkijk

VERZENDBUREAU
VOOR FILMVERHUUR AAN
OLKS UNIVERSITEITEN
EREENIGINGEN ENZ.

F
I
L
M
T
H
E



prinsengracht bij
de leidschestraten
telefoon 37460

A DAGELIJKS MIDDAGVOOR-
T STELLING VAN 2.30-4.30
E AVONDVOORSTELLINGEN
R VAN 7.30-9.30 EN 9.30-11.30

de uitkijk
prinsengracht 452
telefoon 37460

F I L M L I G A



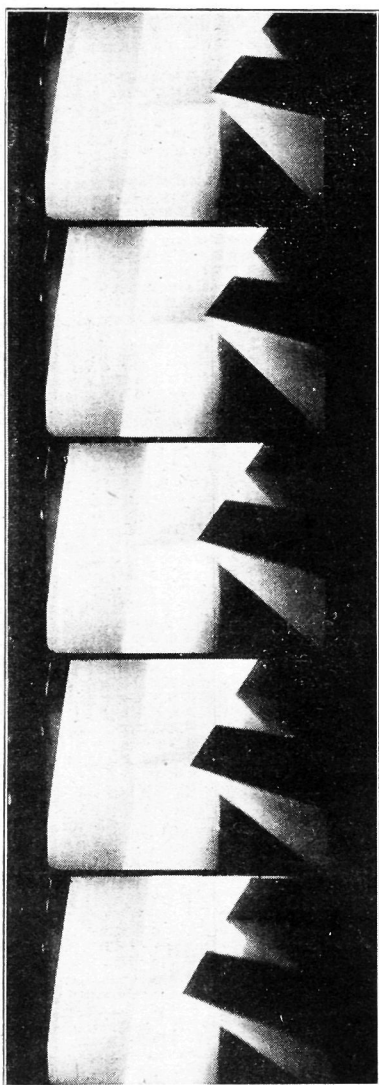
charles de keukeleire en yonnie selma

PROGRAMMA CHARLES DE KEUKELEIRE (BRUSSEL)

INLEIDING DE KEUKELEIRE
COMBAT DE BOXE (1927)

IMPATIENCE (1928, MET YONNIE SELMA)
HISTOIRE DE DÉTECTIVE (1930, PREMIÈRE)

In de samenstelling van dit programma, waarmee wij Charles de Keukeleire in de Filmliga introduceeren, hebben wij den Belgischen cineast de vrije hand gelaten. Wij stellen het echter ten zeerste op prijs, dat hij de eerste vertooning van zijn zoo juist gereed gekomen, groote film „Histoire de Detective” voor deze gelegenheid heeft willen reserveeren. Voor de beide oudere films „Combat de Boxe” (Bokswedstrijd) en „Impatience” (Ongedurigheid) volstaan wij dit keer met eenige aanhalingen uit Belgische bladen en een kleine bloemlezing uit de beschouwingen van den Heer de Keukeleire zelf, die ook als filmcriticus aan „Dernières Nouvelles” verbonden is.



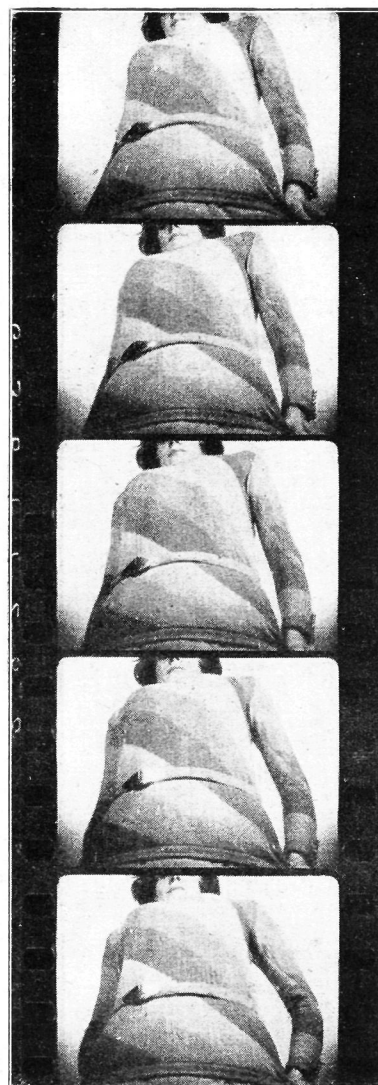
UIT „IMPATIENCE”

Selon moi, tous les efforts des cinématographistes européens doivent tendre à détruire la puissance américaine. On y parviendra en édifiant des films à petits prix, ce qui permettrait de concurrencer les films américains qui, comme vous le savez, sont amortis avant d'arriver en Europe. Ce qui permet souvent aux agences de les louer à bas prix, dès qu'une rivalité les mets aux prises avec un film d'origine européenne.

— Des pays cinématographiquement neufs, tels que la Belgique, semblent bien placés pour commencer pareil mouvement. Leurs capitaux sont vierges, et opulents, tandis que ceux des pays actuellement producteurs, anémiés par le gaspillage, ont dû avoir recours à l'or américain, et pour l'obtenir accepter sa tuelle. Or, vous le savez, ce que les Américains tiennent, ils le tiennent bien. — Le cinéma n'a pas de précédents. Ce n'est pas un art dont le passé puisse servir de point de repère. Le cinéma nouveau, le seul qui nous intéresse, doit travailler contre le passé! DE KEUKELEIRE

OVER „COMBAT DE BOXE”

Sur un thème d'un jeune écrivain, Paul Werrie, il s'est efforcé de construire un petit poème cinématographique sur la boxe. Le film est bref comme il convient. Il ne dure guère que 10 minutes. Deux motifs conducteurs: les poings, la foule, pôles attractifs de tout match de boxe. C'est bien ainsi qu'il faut concevoir lyriquement ces épreuves. Poings:



HISTOIRE DE DETECTIVE

aspirateurs aériens, légers et bondissants de tous les désirs, de toutes les angoisses d'une Foule: chœur commentant par ses clameurs et son agitation, ses invectives et ses encouragements, les passes des champions qui reçoivent un instant son séculaire culte de la force et de l'adresse.

(PEUPLE)

De Keukeleire werkte op zijn eentje te Brussel, waar niemand hem eenigen raad, steunende op ondervinding, kon geven. Hij had geen studio, geen decor, geen andere lichttoestellen dan gewone elektrische lampen, geen andere medewerkers dan twee beroepsboksers, hoofdfiguren van zijn film. Hij had alleen een camera en eenige honderden meters uit eigen zak betaalde pellicuul, waarmee hij dus uiterst spaarzaam moest omspringen. Hij had ook eenige vrienden, die figureerden. En 's Zondags toog hij naar de voetbalpleinen voor massa-opnamen in de tribunen.

(LAATSTE NIEUWS)

OVER „IMPATIENCE”

— Certes, me dit-il, mon film „Impatience” marque un progrès sur le „Combat de Boxe”. Mais il ne me satisfait pas totalement. Vous le savez comme moi, la matière cinématographique est moins susceptible de contrôle que la plastique des autres arts. Après un petit temps de recul, j'aperçois dans cette oeuvre dont j'avais particulièrement soigné le montage rythmique, des fissures qui me surprennent. Le nombre des tableaux est trop limité. Il en résulte une maigreur dans quelques passages que j'avais rêvé rendre spécialement intenses car j'eusse voulu ce film riche jusqu'au pathétique. Tout naturellement, j'ai essayé de remédier au manque de matériaux par la répétition, pleine de sens et très rythmée, de tableaux qui me semblaient d'importance... mais cette répétition elle-même, quoique motivée, me semble aujourd'hui abusive.

— L'on m'avait demandé de tourner „Halewyn”. J'envisageais l'épisode de cette vieille légende qui me plaisait le plus: la course de la fille du roi à travers la forêt, comme le long voyage d'un personnage poétique à travers des paysages de vitesse et des remous psychologiques. Ne pouvant réaliser „Halewyn” je méditais de réaliser cette course à la fois plastique,

psychologique et poétique, sous une forme personnelle, éminemment moderne et... à la portée de mes moyens. D'où, l'idée d'une randonnée en motocyclette, lequel engin, comme vous l'avez compris, ne fut pour moi qu'une riche possibilité dynamique.

(UIT EEN INTERVIEW IN „AURORE”)

Technies verhoudt zich „Ongedurigheid” ten overstaan van „Boksmatch” in de zin van pool tot tegenpool. Ik merkte reeds op, dat het ritme ervan horizontaal te noemen was. Zulks omdat de actie, alhoewel even snel, sneller zelfs (duizelingwekkend soms!) dan bij vorige, zich zonder één sprong, in volle harmonie en gelijkheid voltrekt. De techniek is zo voorbedacht niet; zij is gedurfd zonder akrobaties te zijn, de door de avant-gardisten zo zeer geliefde surimpressie ontbreekt geheel, daar ter sensibilisering van het filmbeeld eenvoudiger, origineler middelen worden aangewend.

„Ongedurigheid” is gebouwd op vier elementen, die alle hun rol, hun „handeling” vervullen. Het zijn: de baan, de vrouw, de moto, enkele abstracte blokken. Al deze elementen zijn van even groot psychologisch belang en beelden naar gelang van het leven dat hun eigen is of naar gelang van hetgene ze door de magiër, die camera heet, verkrijgen.

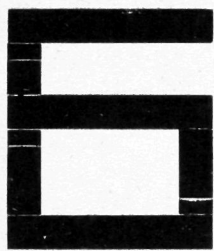
Wanneer we nu nog onthouden dat (wat men waarschijnlijk reeds geraden heeft) de actie van deze film monodramaties is, w.w.z. dat de toeschouwer, gedoken in de psyche, de fysiek van de vertolker, hier al de peripetieën van een doederit ondergaat, — dan kunnen we de technische situering van „Ongedurigheid” afgedaan beschouwen.

Het „menselijk element” (de vrouw) wordt vertolkt door Yonnie Selma, de bekende actrice van Het Vlaamsche Volkstoneel, die, zonder waarschijnlijk ooit „gedraaid” te hebben, zich met een weergaloos brio bij de aartsmoeilike vereisten van een dergelijke film heeft weten aan te passen.

(VANDAAG)



DERDE
JAARGANG



MAART 1930

FILMLIGA

ONDER REDACTIE VAN: WILLEM BON, DR. MENNOTER BRAAK,
JORIS IVENS, L. J. JORDAAN, MR. HENRIK SCHOLTE EN CONST.
VAN WESSEM — EEN JAARGANG (10 NUMMERS) KOST F. 2.50

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: De Censuur te Delft — L. J. Jordaan:
Onze Vijfde Voorstelling — Hans Richter: Der Moderne Film —
L. J. Jordaan: Parijsche Boulevard-films — Filmcritiek: Walter
Ruttman: Melodie der Welt — F. Ozep: Het Levende Lijk — Paul
Czinner: Die Strasse der Verlorenen, door Dr. Menno ter Braak —
Onder de Peristyle: Miss Rusland voor de Liga-keuring, door
Jef Last en M. t. B. — Journaal: Joris Ivens in Rusland —
Filmliga's in Duitsland? — Met de Franscheslag — Officieele
Mededeelingen — Programma en Toelichtingen



DE CENSUUR TE DELFT

Wij maakten in ons vorig nummer reeds onder de rubriek Journaal melding van de beslissing, die de Minister van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen heeft genomen inzake de vertooning van ongekeurde Ligafilms in de gebouwen der Technische Hoogeschool te Delft. Sedert dien is er door de vereeniging „Vrije Studie”, die als buitengewone afdeling der Nederlandsche Filmliga vanaf het eerste seizoen onze programma's heeft opgevoerd, een protestactie ingeleid tegen deze uitspraak, waarvan wij op deze plaats zeer zeker nota hebben te nemen. Wij brengen den Delftschen studenten een woord van oprechten dank voor de waardige wijze, waarop zij hun woord van verzet tegen de ministerieele willekeur hebben gesproken; terwijl zij hier hun eigen belangen op voortreffelijke manier beschermden, hebben zij indirect de belangen der Nederlandsche Filmliga evenzeer gediend. De enquête, die het corpsorgaan „De Spiegel” onder de hoogleeraren heeft gehouden (geciteerd in de N.R.Ct. van

23 Febr. j.l.), heeft ten overvloede nog eens bewezen, dat niet slechts de studenten der Technische Hoogeschool verontwaardigd zijn over de censuur, die ditmaal hun inrichting van onderwijs heeft getroffen. De uitlating van Prof. Schermerhorn: „Wij hebben hier te doen met een regelrechte censuur op de studenten, die onaanvaardbaar is”, en die van Prof. Schouten: „De bewering, dat Nederland nog een vrij land is, strookt niet meer met de feiten”, mogen den minister wellicht iets meer zeggen, dan de actie van „Vrije Studie”. In een interview, dat „De Telegraaf” met den voorzitter der vereeniging, den heer F. Prakke, had (6 Maart j.l.), heeft deze met het volste recht kunnen verklaren, dat deze houding tegenover de film volkomen inconsequent is en moet leiden tot een censuur op het vrije woord, dat in de gebouwen der Hoogeschool thans nog onbelemmerd klinkt. Inderdaad, de heer Terpstra moge een Metternich van gering formaat zijn, van de uitvaardiging van Karlsbader Besluiten blijkt hij toch niet afkeerig!

Bij de Onderwijs-begroting in de Eerste Kamer is deze aangelegenheid thans opnieuw ter sprake gebracht. De heer Slingenberg begon met het beleid van den minister in dezen te laken; deze beslissing, aldus de heer Slingenberg, gaat veel verder dan de Bioscoopwet, want het betreft hier voorstellingen in besloten kring. De wijze, waarop Prof. Steger en de minister zich tegen deze geheel juiste opvatting hebben verdedigd, geeft blijk van het gebrek aan alle aanvaardbare motiveering bij deze modelcensoren. De heer Steger begon met te

verklaren, dat het niet in zijn bedoeling had gelegen, dat de vereeniging „Vrije Studie” onder censuur werd gesteld. Zonderlinge terugterugtocht! Zijn het soms de steenen muren der Hoogeschool, die niet tegen de verderfelijheid der ééne verboden russische film bestand zijn? En wat is het verdrijven van een cultuurele vereeniging als „Vrije Studie” uit de Hoogeschool anders dan een brute aanslag op de vrijheid van gedachte binnen deze muren? Dit blijkt trouwens, zoo iemand er nog aan mocht twijfelen, duidelijk genoeg uit het vervolg van 's heeren Steger's rede. „Het is bekend”, aldus de hoogleeraar, „dat de Filmliga voor haar leden films vertoont, die propaganda maken voor Sovjet-Rusland of van perversen aard, zooals de film *Le Chien et le Loup*; dit mag echter niet geschieden in Rijksgebouwen, omdat daaruit anders zou kunnen worden afgeleid, dat dit met goedkeuring der regeering zou geschieden”. Men ziet, het geblaf van den andalousischen hond is in den mond van den heer Steger, die blijkbaar verzuimd heeft zich behoorlijk op de hoogte te stellen van de materie, waarover hij spreekt, reeds een vervaarlijk en pervers wolvengehuil geworden! Maar ter zake; de heer Steger eischt hier met zooveel woorden van de regeering, dat iedere gedachtenuiting in de Technische Hoogeschool in harmonie heeft te zijn met de ideeënwereld van het gouvernement! Een fraaie, en voor den stand van het vrijheidsprobleem hier te lande karakteristieke eisch! Dat de Delftsche hoogleeraren dit argument bij hun onderwijs goed in het oor knopen! Zij mochten anders eens uit de gebouwen der Hoogeschool worden verbannen!

Men heeft hier wel degelijk te doen met een vorm van scherpe en partijdige censuur. Het gaat er niet om, of de Filmliga en „Vrije Studie” voort zullen gaan buiten de Hoogeschool hun werk voort te zetten; zij zullen zich daarvan voorwaar door den banvloek van Prof. Steger niet laten afschrikken. Maar het gaat er om, of de Hoogeschool het bolwerk is van het vrije onderzoek, ja dan neen; het gaat er om, of men de studenten beschouwt als hulpelooze welpen („Is het dan niet de taak van regeering en hoogleeraren om alle onreinheid te weren?” roept de heer Steger pathetisch uit), dan wel als de toekomstige intellectueelen, die zelf hebben uit te maken, wat zij als onreinheid

wenschen te beschouwen, de moraal van den heer Steger of het surrealisme. „Het student-zijn is geen vrijbrief voor het zien en hooren van alles wat verkeerd is”, zegt Prof. Steger. Neen, inderdaad; het student-zijn is de periode, waarin men zich zelf een oordeel verwerft over de criteria van goed of verkeerd; een oordeel, dat men zich in de geprojecteerde baby-box van baker Steger in geen geval eigen kan maken!

Deze comédie werd door den heer Terpstra in passenden stijl verder gespeeld. Argumenten voor de censuur bleven geheel achterwege. „Voor de regeering stond de zaak zoo: kan zij de verantwoordelijkheid dragen voor de vertooning van niet-goedgekeurde films in rijksgebouwen? Die vraag moet zij ontkennend beaantwoorden”. Dat wisten wij langzamerhand ook; maar een zakelijke motiveering missen wij smartelijk in zijn betoog. Het resultaat van de gansche affaire zal dus zijn, dat „Vrije Studie” in het vervolg zijn films zal moeten vertoonen buiten de gebouwen, die te rein zijn voor de faecaliën, die de Filmliga daar wel wil binnen-smokkelen.

En thans onze moraal. Wij zien hier dus de Filmliga, n.b. een vereeniging met koninklijke goedgekeurde statuten, in 's lands parlement behandeld als een college tot verspreiding van revolutie en pornografie. Wij zien hier het voorwendsel van de ééne afgekeurde film aangeprezen, om vijf en twintig Liga-programma's in verdenking te brengen als bloemlezingen van verderf. Wij zien hier botweg sluiting der rijksgebouwen toegepast, waar een tusschenweg (overleg van het bestuur van „Vrije Studie” voor ieder programma met Senaat of curatorium) bij bestaanden goeden wil aan regeeringszijde volkomen mogelijk ware geweest. Wij zien de ongekeurden staat der Ligafilms moedwillig geïnterpreteerd als een ontduiken van de wettelijke bepalingen, terwijl het den minister bekend kan zijn, dat wij de Centrale Commissie voor Filmkeuring bestrijden, omdat zij slechts de maatstaven van de platste middelmaat laat gelden, zoodat de schund ongestraft in alle bioscopen is te zien en de censuur dus geen hout snijdt. Wij zien het gansche streven der Filmliga naar verbetering van het filmpeil totaal genegeerd, omdat een hoogleeraar zich vermeet ons met een film te bestrijden, die hij niet heeft gezien en

waarvan hij den naam niet goed heeft gehoord! Zoo verkracht men onze bedoelingen in de Eerste Kamer, zoo moet het publiek de indruk worden opgedrongen, dat in de geheime binnenkamers der Liga de Satansmis der onzedelijkheid wordt gelezen! Zoo wordt de goede naam der Liga, en met haar de reputatie van Ruttmann, Germaine Dulac, Richter, Clair, bezoedeld door hen, die niet de moeite nemen, de stof te leeren kennen, waarover zij met pharizeesch gebaar spreken. En dit alles geschiedt in naam der wet, en van de regeeringsbanken!

„Dit is geen toevallige verschijning. Het is een daad van principieelen aard, die alleen verklaarbaar is tegen een zeer bepaalden geestelijken achtergrond”, verklaarde Prof. Schermerhorn.

Juist daarom protesteeren wij ook van deze plaats met den meesten klem tegen een ministerieele beslissing, die misschien door haar formeele verdedigbaarheid het zwakst staat!

L. J. JORDAAN:

ONZE VIJFDE MATINEE

Wie van meening is, dat de Filmliga nog iets anders behoort te zijn dan een vereeniging van lieden, welke tegen een zoet prijsje buitenissige films wenschen te savouereeren, — en ik hoop, dat het aantal derzulken groot is, — die zullen de vertooning van Richter's werk op de laatste matinee, als een belangrijke gebeurtenis hebben begroet. Ik meen hier niet in de eerste plaats om de feitelijke artistieke waarde — die ik overigens geenszins wil ontkennen! — maar wel zeer in het bijzonder vanwege de enorme didactische en daarmee: propagandistische waarde, welke deze vijf merkwaardige filmische epigrammen bevatten. Dat deze kwalificatie alles eer wil zijn, dan een degradatie, moge ik hier even kortelijk uiteenzetten.

Naast den strijd tegen de schadelijke en onzuivere elementen in de film, wordt aan de Filmliga sinds geruimen tijd een andere tweekamp opgedrongen: het bevechten van de met evenveel hardnekkigheid als kwaden wil gepropageerde legende, als zou deze vereeniging een kringetje van selecte en pedante aestheten zijn, die het monopolie inzake vertooning en beoordeeling voor zich opeischen. Het is een verdrietig en tijdroovend werk, telkens te

moeten ingaan op de kwalijke grappen inzake het fameuze „cineasme” en het brallende getoast op de „kunstfilm”-in-het-theater! Wij doen het dan ook slechts noodgedwongen — enkel en alleen, omdat deze moedwillige miskenning aan de opzichzelf reeds zoo bezwaarlijke propaganda voor een zuivere, gefundeerde waardeering van de film schier onoverkomelijke hinderpalen in den weg legt. Over de motieven van deze weinig verkwikkelijke bestrijding, waaromtrent wij overigens onze eigen opinie hebben, wil ik hier niet nader uitwijden — het effect mag evenwel, meen ik, niet over het hoofd gezien worden. Immers dit wil niets meer of minder zeggen, dan een bedreiging met isolatie, die de verspreiding der Liga-idee op ernstige wijze hindert. De eenvoudige waarheid, dat de film zich in den loop der tijden gevormd heeft tot een zelfstandige uitdrukkingsmogelijkheid — tot een nieuwe taal, met haar eigen grammaticale wetten, eigen mogelijkheden, eigen schoonheden — wordt bruusk genegeerd. En daarmee het feit, dat iedereen, die er de moeite en belangstelling voor over heeft, deze wetten en eigenschappen door aanschouwing en vergelijking kan leeren kennen. Wie na het zien van een cinegrafisch werk iets meer noteert, dan wat vage gemeenplaatsen over „ontroering”, „grootschheid”, en „kapot-zijn”, die is een pedant — en daarmee basta! Alsof de simpele analyse van de elementen, waaruit zelfs een monstrum als de „Singing Fool” is opgebouwd voorshands niet duizendmaal belangwekkender was, dan de kinderachtige belevenissen des heeren Al. Jolson!

Nogmaals — het is onze dure en zure plicht tegen deze onredelijke appreciatie op te komen, ook al voelen wij maar al te vaak het ontoereikende in een dergelijke theoretische argumentatie. Hoe dikwijls zal menigeen onzer niet hebben gesnakt naar een practische, voor ieder begrijpelijke demonstratie, welke al dit energieverspillende geschrijf en wederzijdsch gekanker, met één slag overbodig maakte! Een demonstratie, die klaar, simpel en onweerlegbaar aan iedere middelmatige intelligentie bewees: de film is een taal, even rijk, even belangwekkend, even toegankelijk als welke andere ook — en voor welker bestudeering niemand zich behoeft te schamen!

Welnu — ik heb de vaste en heugelijke overtuiging, dat met Richter's films het daadwer-

kelijk bewijs voor de waarde der kennis en studie van de film qua talis, geleverd is. De Liga-idee in a nutshell!

Men kan Richter's film niet bespreken, zonder te verwijzen naar zijn voortreffelijk boekje: „Filmgegner von heute — Filmfreunde von morgen” — het eenvoudigste en klemmendste betoog, dat ik in de filmlitteratuur ken. Het ware te wenschen, dat deze beknopte en doeltreffende handleiding onder het oog kwam van alle beoordeelaars, die „kapot” zijn van een film — en overigens maar Eenvoudige Liederen. Het zou hun duidelijk maken, hoe eenvoudig de werkelijke eenvoud is!

Naast dit praktische en bij al zijn scherpzinnigheid, nuchtere werkje, worden de overigens zoo verdienstelijke geschriften der Fransche essayisten vaag en zweverig. Het begrip: film, wordt hier zakelijk en gedocumenteerd gedefinieerd en daarmee zag een verdediging van de film-omderwille-van-de-film het licht, welks belangrijkheid sinds Bálász' „Sichtbare Mensch” nog niet werd geevenaard. Men voelt het bij het doorlezen: het eenige wat aan deze grammaticale analyse ontbrak, was de praktische toepassing der tot haar enkelvoudigste componenten gereduceerde vormen. Het bewijs — zoo men wil — dat met deze, tot wordeenheden teruggebrachte filmtaal, op dezelfde overzichtelijke, eenvoudige wijze Proza en zelfs Poezie te scheppen valt. En zie — Richter heeft geen half werk gedaan: alles wat hij betoogt over montage, rythme, vormgeving, symboliek etc. werd toegepast en gecomprimeerd in de vijf beknopte werkjes, die op de laatste matinée der Liga werden vertoond. Al dadelijk „Inflation”! Het principe van de film zonder intrige, zelfs zonder held — en niettemin een volkomen logisch gedachte en begrijpelijk geexprimeerde idee. Men onderschatte toch vooral de brug niet, welke aldus wordt geslagen naar hen, die tegenover de Liga-gedachte volstrekt niet onsympathiek staan, maar die den sprong naar den „Coquille” en Ruttmann's „opera” niet konden maken. Ik geloof, dat er zeer velen zich aldus wrevelig en moedeloos van de Liga hebben afgewend en in godsnaam maar weer naar de bioscoop terugkeerden, die ze verfoeiden, maar in ieder geval begrepen. Het is, naar mijn gevoelen, de vloek van de wilde, chaotische ontwikkeling

der film geweest, die de automatische vorming eener „happy few” in de hand werkte. Er wordt te veel geverg'd van intuïtie en persoonlijke aanleg, om heelhuids van Chaplin bij Man Ray te belanden: menigeen, die vol goeden wil en geestdrift mee-marcheerede, maakte voor dien „waanzin” halt en.. rechtsomkeert.

Nu heb ik — als gezegd — de overtuiging, dat het hiaat tusschen de absolute film en den verst gëemancipeerden vorm der speelfilm door Richter zooal niet aangevuld — dan toch belangrijk kleiner gemaakt wordt. Zoo is in „Inflation” tot titel en onderwerp gekozen, een begrip — de synthese van een economische tragedie, die als zoodanig mijlenver van het banale hij-en-zij-verhaaltje af staat en niettemin als grondgedachte een stevige basis een voldoende hou-vast levert aan ieder gemiddeld intellect. Op de allereenvoudigste wijze en met een verrassende natuurlijkheid wordt nu van de meest essentieele filmische middelen gebruik gemaakt. Het in-copieeren, de grooter wordende getallen, de rythmisch opgevoerde spanning, de contrastwerking en de universaliteit der montage... al deze wonderbaarlijke potenties van de film, zijn hier toegepast met als resultaat een behoorlijk film-poeem. Mij dunkt, zelfs de meest volmaakte leek zal hierbij tot de erkenning moeten komen, dat met een nieuwe taal, nieuwe schoonheid werd uitgedrukt.

Met deze conclusie als sleutel, geloof ik, dat het groote succes van deze vijf kleine films kan worden verklaard. Overdonderende nieuwigheden en schokkende emoties hebben wij er niet bij ervaren. Het was de klare, kunstzinnige formuleering van hetgeen intuïtief reeds lang bij het Ligapubliek leefde. Met een veelzijdigheid, die rondweg meesterlijk mag heeten, heeft Richter achtereenvolgens in „Inflation”, „Zwei Groschen-Zauber”, „Rennsymphonie”, „Filmstudie” en „Vormittagspuk” de meest uiteenlopende mogelijkheden van filmschoonheid en filmeloquentie benaderd. Was „Zwei Groschen-Zauber” als artistiek reclame-middel de evenknie van het kunstzinnig plakaat — in „Rennsymphonie” werd de rythmische lenigheid en spankracht der filmtaal overtuigend gedemonstreerd. Toonde „Filmstudie” een zuivere, abstracte „musique des images” — „Vormittagspuk” bleek een amusante en verbluffend knappe capriool in het gebied der burleske.

Als intentie en conceptie staan deze films evenver van het vulgaire filmverhaaltje, als Dulac's „Coquille“. Alleen zijn zij oneindig begrijpelijker en makkelijker aansprekend — en het zou mij niet verwonderen, wanneer menig scepticus na het aanschouwen van Richter's werk zou zeggen: „Nu zou ik die Fransche avantgarde toch nòg wel eens willen zien...!“

Ik herhaal, dat het geen onderschatting van Richter's begaafdheid als kunstenaar is, die mij het zwaartepunt van deze laatste matinée deed zien in haar merkwaardige didactische betekenis. Integendeel — het vereischt een zeer sterke artistieke persoonlijkheid, om in zoo beknopten vorm, zoo veel en zoo veel interessants te zeggen.

Maar voor mij staat het vast, dat de Liga met deze matinée een harer belangrijkste gesties mag noteeren: de practische, voor ieder begrijpelijke demonstratie van haar doel en wezen! En het valt zeer te betreuren, dat wij deze films niet in eigendom kunnen behouden, als voortreffelijk propaganda-materiaal voor nieuwe afdeelingen en buitenwereld.

H. RICHTER:

DER MODERNE FILM

VORTRAG GEHALTEN
AM 16. II. 1930 IN DER
FILMLIGA AMSTERDAM

Als Leser Ihrer Zeitschrift habe ich feststellen können, dass im letzten Jahre einige sehr interessante und aufschlussreiche Vorträge, z.B. von Pudowkin und Eisenstein über die Mittel filmkünstlerischen Ausdrucks gehalten wurden. Ich möchte daher weniger von den eigentlichen Mitteln meiner Filme sprechen, als von den allgemeinen Gesichtspunkten aus denen sie entstanden sind und von dem allgemeinen Entwicklungsprozess zu dem sie gehören. Ich glaube, damit werde ich etwas berühren, was uns alle in Europa mit Ausnahme vielleicht Russlands, das sich anders entwickelt hat, wichtig ist.

Für uns besteht ein Konflikt zwischen der Forderung, an dem Zeitgeschehen mit unseren künstlerischen Arbeiten aktiv teilzunehmen, und unserer traditionellen künstlerischen Aufgabe: einer von diesen Zielen losgelösten Sublimierung der Form.



HANS RICHTER

Der russische Film hat in dem grossen Prozess einer allgemeinen Umwälzung, einer neuen Synthese des Lebens, auch für den Film eine positive und zeitgemässe Form gefunden. Diese Formfindung ist nicht zufällig, sondern symptomatisch. Im russischen Film ist der Begriff der Kunst, wie er in Europa gilt, überwunden. Der russische Film hat praktisch die Aufgabe gelöst, den Film zu einem Instrument der Auseinandersetzung in der Frage grosser menschlicher Probleme zu machen. Während in Russland Kunst nicht anders denn als Mittel objektiver (überindividueller) Stellungnahme gewertet wird, gilt sie doch in der übrigen Welt vielmehr als Mittel subjektiver. Empfindungsäusserung.

Für uns in Deutschland, und mit Schattierungen auch in anderen Ländern, ist aus dem Grunde der russische Film vorbildlich; mit Ausnahme vielleicht Frankreichs, wo sie meines Wissens allein von allen europäischen Ländern ein bürgerliches Leben so intakt erhalten hat, dass die hohe Kunst uneingeschränkt als eine Form subjektivstem Gefühlsausdrucks, wie in der Zeit vor dem Kriege, besteht.

Wir alle in Europa haben eine bestimmte

künstlerische Entwicklung durchgemacht, die nicht nur einen Bestandteil unseres eigenen Lebens ausmacht, sondern auch zweifellos ein Abbild unserer europäischen Situation ist. D.h. wir fühlen uns einerseits durch unsere Entwicklung zu einer ständigen Auseinandersetzung mit formalen Problemen hingezogen und beurteilen in hohem Grade jedes Werk vom ästhetischen Standpunkt aus, andererseits aber sind wir Menschen einer neuen Zeit, die die Kunst nur als eine positive und planmässige Beteiligung an den Aufgaben unserer Generation gelten lassen können.

Ich scheue mich nicht diesen Zwiespalt offen zu bekennen.

Man hat jetzt in Deutschland einige Filme gemacht, die der Forderung: an der Gestaltung der Probleme unserer Zeit positiv mitzuarbeiten, gerecht werden; Themen aus dem Arbeiterleben, die von anständiger und gerechter Gesinnung sind, waren der Inhalt. Man hat den speziellen Charakter des Russenfilms übernommen und auch eine ähnliche Technik angewandt. Aber diese Filme enthalten nichts von den plastisch-formalen Ausdrucksmitteln unserer Zeit, von der optischen Entwicklung, und liegen in ihrer Formgebung dreissig Jahre zurück. Wir können uns mit einer solchen Lösung nicht zufrieden geben, obgleich wir den objektiven Wert solcher Filme gegenüber dem üblichen Spielfilm anerkennen. Ein solcher Weg bedeutet eine Sackgasse. Die optische Vorstellungswelt, die bei uns im Laufe von Generationen organisch gewachsen ist, aufzugeben, weil etwa der Weg noch nicht gefunden ist, sie an den grossen Aufgaben unserer Zeit zu messen, das ist keine Lösung. Das Problem ist vielmehr, für unser eignes geistiges Klima auf Grund unserer eigenen künstlerischen Erfahrungen eine Form zu finden. Es ist nicht anders möglich, als dass die direkte Übernahme des russischen Films bei uns zu Verlogenheiten führen muss. Unser Erfahrungs- und Gefühlsleben hat seine eigenen Formen und verlangt seinen eigenen Ausdruck.

Durch Anwendung von Rezepten ist der Konflikt nicht zu lösen. Ein anderer Weg ist von anderer Seite vorgeschlagen worden. Die deutsche Fachpresse hat in bester Absicht immer wieder die Forderung aufgestellt, dass die Avantgarde in der Industrie arbeiten müsse.

76 Die Tatsache, dass wir aber nicht in der In-

dustrie arbeiten, ist nicht auf einen Zufall zurückzuführen. Wenn wir uns nicht der Industrie assimilieren wollen und nicht die Absicht haben uns mit einer Infektion der normalen Filme mit hübschen Bildern zu begnügen, so haben wir in der üblichen Filmproduktion nichts zu tun. Der optische Stil des Spielfilms, als dem normalen Typus, entspricht ganz und gar seinem geistigen Gehalt. Die Tendenz des Spielfilms einen Stoff von Darstellern darstellen zu lassen, den Vorgang hundertprozentig in das Gesicht und die Gesten des Darstellers zu konzentrieren, verlangt eine möglichst objektive Bewahrung dieses Stils, eine naturalistische Form der Wiedergabe. Daraus erklärt sich auch, dass wir heute, trotz des technischen Raffinements des Aufnahmeverfahrens im Film den Naturalismus haben, den wir vor dreissig Jahren bei Beginn des Films hatten. Man kann sagen, dass der optische Stil des Films heute kaum die Zeit des Impressionismus erreicht hat. Es wäre ja auch Unsinn heute z.B. Jannings zu engagieren, um ihn dann in einer so verzerrten Einstellung zu zeigen, dass er aussehe, wie ein ixbeliebiger; oder eine pompöse Dekoration unvollkommen ausgeleuchtet zu photographieren. Wenn man trotzdem mal Schauspieler von unten aufnimmt oder nur eine Lampe in die Dekoration stellt, so tut man das mehr als Konzession an den durch die Russen und die Avantgarde heraufbeschworenen Zeitgeschmack, aber nicht weil man etwa von der Notwendigkeit in dem Zusammenhang überzeugt ist.

Das gleiche gilt von dem Aufbau des Films überhaupt. Man hat zwar die Tempomontage der Russen übernommen, aber im Spielfilm dient auch die Montage logischerweise nur dazu, das Spiel des Schauspielers von verschiedenen Seiten aus zu zeigen. Sie dient seiner Reproduktion nur dazu um besser an den Schauspieler heran, um ihn herumzugehen, dient als Hilfsmittel, um das Spiel des Schauspielers deutlicher zu machen. So verliert die Montage ihren eigentlichen Sinn und ihren eigentlich filmischen Charakter. Im russischen Film ist sie nicht Hilfsmittel. Durch sie entsteht überhaupt erst dort der filmische Ausdruck, der Schauspieler nimmt neben allen anderen Objekten einen relativ begrenzten Platz ein. Sie ist in ihren Höhepunkten ein intellektuelles Ausdrucksmittel geworden, das imstand ist,

den Film eine ganz neue Richtung zu weisen. Ich erinnere Sie an diese Göttermontage in „Zehn Tagen“ von Eisenstein.

Eine Arbeit innerhalb der Filmindustrie zur Auflösung des oben erwähnten Konflikts kommt also nur sehr begrenzt in Frage, wenn man wirklich produktiv am Film arbeiten will.

Einen weiteren Beitrag zu diesem Konflikt liefern die Autoren, mit denen zum Zwecke einer positiven Arbeit etwa zusammen zu arbeiten wäre. Im Allgemeinen gehen alle Vorschläge und Manuskripte, auch der jüngsten Autoren darauf aus, Probleme durch den Schauspieler interpretieren zu lassen. Sie schreiben immer noch mehr für das Theater als für den Film. Ich habe dagegen Stellung genommen, aber man hat mich auf den Russenfilm verwiesen, in dem doch auch zum grossen Teil Schauspieler, resp. Personen, Träger der Handlung sind. Mein Einwand dagegen, dass der Schauspieler im russischen Film prinzipiell nicht als Träger der Handlung anzusehen sei sondern in der Montage ein dialektisches Mittel bedeutet, andernfalls aber auch im russischen Film fehlerhaft sei, wurde nicht verstanden. Der Unterschied wurde vielmehr als eine Nuance bezeichnet. Man hält es im allgemeinen nicht für möglich, dem Film eine erschütternde Wirkung zu geben ohne eine durch Personen dargestellte Handlung.

Aber es ist nicht einmal nötig in jedem Film Erschütterungen von der Art des Potemkin zu erreichen, es ist auch nicht wünschenswert. Wir würden sehr bald gegen solche Eindrücke abgestumpft sein. Die menschliche Natur hat viele Wege auf denen man zu ihr gelangen kann, von der stärksten Dramatik bis zur empfindsamsten Lyrik. Ein Teil der Generallinie, die Szenen mit dem Milchseparator, haben eine Formgebung, die weder mit Naturalismus noch Realismus etwas zu tun haben. Diese Szenen sind dichterisch frei, weder beschreibend noch symbolisch, sondern ganz einfach Poesie. Die Gewalt, die von diesen Stücken ausgeht, ist nicht attraktiver Art, nicht erschütternd, atemberaubend, potemkinisch etwa, sondern einfach verführerisch, bezaubernd im wahrsten Sinne. Ich habe dieses Beispiel aus Eisenstein gewählt, um einen Kronzeugen dafür zu haben, dass selbst, wenn (wie bei den Russen selbstverständlich ist) auf Massenwirkung abgezielt wird, der Stil doch keineswegs populär zu

sein oder sich anzupassen braucht, sondern sehr gut Ansprüche stellen kann.

Welche Versuche auch gemacht werden, um zu einer entsprechenden Lösung des Konflikts zu kommen, es wird sich immer um zwei Entscheidende Punkte handeln, nämlich den: den Film nur mit seinen ureigenen Mitteln aufzubauen, mit anderen Worten, ihn in jedem kleinsten Teil von einer reproduktiven Kunst zu einer produktiven zu machen. Wie oft hat man nicht marschierende Soldaten im Film gesehen. In Sturm über Asien hat Pudowkin eine ausserordentlich glückliche Lösung für einen bisher scheinbar nie geformten Vorgang gefunden. Er nahm das Antreten und Umdrehen der Soldaten durch Zeitlupe, dann später das Marschieren durch Zeitraffer auf. Eine solche Formung des Vorgangs hat mit einfacher Beobachtung nichts mehr zu tun und bedeutet richtige und freiste Anwendung der eigentlich filmischen Mittel.

Die Aufgaben dazu beginnen bei dem aller-einfachsten. Ich hatte in einem Tonfilm „Alles dreht sich“ einen Mann zu zeigen, der ein verlorengegangenes Mädchen sucht und verfolgt. Ich habe versucht das durch Schwenken der Apparatur, Schwenken des Kopfes und rhythmischen Dazwischenschnitt von ein paar laufenden Beinen zu lösen. In jedem Falle habe ich vermieden, das Hin- und Hergehen, das im Film naturgemäss eine sehr grosse Rolle spielt, einfach naturalistisch „stehen“ zu lassen.

Aber, ob es sich um den reinen Dokumentfilm handelt, wie zum Beispiel die „Brücke“ von Ivens, oder um attraktive Filme, solche, die auf eine direkte Erschütterung abzielen, ist gleich: es kann sich immer nur darum handeln, die Dinge in ihrer filmischen Form zu erfassen, nicht aber nur sie festzuhalten. Nur, wenn wir der Forderung gerecht werden, den Film ausschliesslich aus hundertprozentigen filmischen Mitteln aufzubauen, können wir den Film schliesslich zu einer universellen, jeden Gedanken und jedes Gefühl tragende Sprache machen. Zur Erreichung dieses Ziels ist die Arbeit der Avantgarde wie sie war und wie sie ist eine Notwendigkeit. Ich glaube damit den einen Teil des Gebiets, wie ich es sehe abgegrenzt zu haben. Der andere Teil besteht in der Auseinandersetzung, die wir notwendigerweise mit der dialektischen Methode unternehmen müssen, um imstande zu sein, die von

uns technisch beherrschten Mittel mit Aussicht auf eine direkte und gewünschte Wirkung anzuwenden. Der bisherige Spielfilm hat es ausgezeichnet verstanden, gewisse sentimentale Affekte im Beschauer hervorzurufen. Man kann von einer Standardisierung der Beeindruckungsmomente sprechen, die vom sterbenden Kind, dem „sonny boy“ etwa, bis zum liebesverzückten Frauenauge gehen. Die Russen haben, anstelle der sentimental, eine neue und echtere Skala der Affekte geschaffen. Sie verstehen es, Empörung über Ungerechtigkeit, Solidaritätsgefühl, überhaupt sociale Affekte auszudrücken und zu erwecken.

Das Studium der dialektischen Methode, dass in Russland in jeder Kinderschule betrieben wird und ja überhaupt die Grundlage des sowjetistischen Denkens bildet, ist als künstlerische Methode auch unerlässlich für uns, wenn wir zu einer genau berechneten Wirkung unserer Bilderreihe kommen wollen und uns nicht mehr auf das bessere oder schlechtere Spiel unserer Schauspieler zu verlassen wünschen.

L. J. JORDAAN:

PARIJSCHÉ BOULEVARD-FILMS

FEYDER: LE BAISER
(CINEMA-MADELEINE)

Het kan zijn nut hebben de Parijsche avant-gardetheaters eens voor een keer te negeeren en zich te oriënteren ten aanzien van de mondaine productie der groote boulevards. En zoo ben ik dan gaan kijken naar Feyder's eerste Amerikaansche film „Le baiser“ met Greta Garbo.

Voor mij persoonlijk is Feyder uitsluitend... „Thérèse Raquin“. Noch zijn vroegere „Visages d'enfants“ noch zijn latere „Nouveaux Messieurs“ kan ik als belangrijk beschouwen. Maar niettemin — wie „Thérèse Raquin“ op zijn credit heeft staan, is de moeite waard om te volgen. Vooral wanneer hij experimenteert met een sujet als Garbo. Helaas — de kennismaking is een volkomen ontnuchtering. Het geldt hier een vlakke, gladde historie — vlak en glad gerealiseerd. Het schijnt, dat de Fransche ci-

neast, wanneer hij het Amerikaansche principe van den vlotten story-teller adapteert, hopeloos vervalt in een soort leege gemakkelijheid, die aan slechte rhetoriek herinnert. Hij wordt dan moeilijker te verduwen dan de pur-sang Amerikaan, die in ieder geval nog zorgt voor onderbreking en divertissement — zij het dan in den aanvechtbaren vorm van boksmatches of sensationeele achtervolgingen.

Feyder heeft in „Le baiser“ een banale magazine-geschiedenis als scenario aanvaard en volmaakt oppervlakkig en tooneelmatig gerealiseerd. Nergens raakt hij aan waarden, achter en buiten het uiterlijk verloop der gebeurtenissen. Wij moeten ons armzalig beetje emotie maar putten uit de tot op het been afgezaagde „verhouding“ tusschen een getrouwd vrouwtje en haar minnaar — mitsgaders een geheimzinnig revolverschot op den echtgenoot en de verdediging van het vrouwtje door gezegden minnaar, die advocaat blijkt te zijn. Voor wie het uithoudt volgt dan nog het „happy end“. Men heeft wel eens beweerd, dat de Amerikaansche „director“ een groote minachting heeft voor den als regie-„star“ geïmporteerden Europeeschen collega. En waarachtig — geheel onbegrijpelijk en onredelijk is dit niet, gezien een product als deze „Baiser“ van Feyder.

Zelfs het kostbare materiaal, dat Greta Garbo toch ongetwijfeld is, vermocht den Franschen cineast tot geen waarlijk artistieke gestie te inspireeren. Het is het noodlot van dergelijke prachtige filmsujetten, dat met hen wordt geëxperimenteerd door alles wat films kan maken, met een aan roofofbouw grenzende onverantwoordelijheid. En vooral — zonder te vragen, of tusschen speler en cineast het zoo noodzakelijke contact bestaat! Want het is wel komen vast te staan, dat ieder sujet zijn eigen cineast behoeft en omgekeerd. Wat Dupont uit Jannings haalde, konden noch Murnau, noch Fleming — wat Lubitsch met Pola Negri bereikte, gelukte na hem niemand.

En zoo mag men dan met vreeze en beven de toekomst van Garbo tegemoet zien. Dit kostbaar film-instrument wacht na „Anna Karenina“ nog steeds op den kunstenaar, die zich zijner waardig toont... op gevaar af ondertusschen glans en toonkwaliteit te verliezen. Feyder is die kunstenaar zeer zeker niet — hij, de pianist, die met een zeldzame Stradivarius rondhanselt....

LUBITSCH: PARADE
D'AMOUR

Als dat niet trekt, trekt niemendal! Paramount brengt in zijn vorstelijk theater een vorstelijk gemonteerde film, met vorstelijke interieurs, vorstelijke costumes en last not least, den vorst der Parijsche chansonniers, Maurice Chevallier. Het mag als bekend verondersteld worden, dat de legendaire populariteit van Chevallier langzamerhand teruggaait is naar het buitenlandse amusementspubliek en de trouwe midinettetjes. De Parijsche critiek, die de onweerstaanbaarheid van dezen charmeur met zijn faubourg-argot, wat langwijlig en monotoon begon te vinden, toont zich dan ook uitermate verheugd over de nieuwe lauweren door Frankrijk's „ongeautoriseerde ambassadeur" als filmacteur behaald. En inderdaad blijkt Chevallier, onder Lubitsch' habiele leiding een passabel en amusant speler, al zit hem de parade-uniform wat onwennig en al is zijn masker verre van photogeniek te noemen.

De film zelf is er een, zooals we er al enkele hebben gehad en zooals er ons waarschijnlijk nog vele te wachten staan. Zij is goed verzorgd amusement en is dat niet te opdringerig en gewelddadig. Lubitsch zorgt, op enkele lachof-sterf!-scenes na, voor een luchtige en vlotte behandeling, die den operette-stijl negers forceert.

Eén verschijnsel echter dient hierbij genoteerd als opmerkelijk en tot op zekere hoogte bemoedigend: De „einlagen" van de door Chevallier gezongen liedjes, als „Paris, je t'aime!", toch zeer evidentelijk als knal-schlagers bedoeld, vinden zelfs bij dit door en door chevalereske publiek niet den minsten weerklank. Zooiets geeft den burger courage!

Een onbedoeld humoristisch effect verschaft het gedeeltelijk weglaten der soundeffecten. Terwille van het weinig polyglottische Fransche publiek, is namelijk de in het Engelsch gesproken tekst vervangen door Fransche oij-schriften. Zoodat men de zooeven nog sprekende en zingende acteurs plotseling krampachtig naar lucht ziet happen, zonder geluid voort te brengen.

Enfin — het is overigens, gelijk gezegd, passabel amusant — „aber was das für ein Geld gekostet hat!" zou Jushny zeggen.

Jammer — tant de bruit pour une... opérette!



WALTER RUTTMANN: MELODIE DER WELT
(REMBRANDT-THEATER, AMSTERDAM)

Als eerste serieuze étape in den ontwikkelingsgang van de geluidsfilm is Ruttmann's „Melodie der Welt" zeer zeker als een gebeurtenis te beschouwen. Er is hier niets meer overgebleven van de z.g. „sprekende" film, die in zijn gansche onbenulligheid zoo bijzonder stom was. Ruttmann componeert, voor het eerst principieel juist, met beeld en geluid, zoodat zij weer tot de eenheid terugkeeren; en hij laat de dialoog dan ook geheel vervallen, omdat de film daarbij geen baat vindt. „Melodie der Welt" is werkelijk een melodie, ook al is de toepassing van het theoretisch ongetwijfeld oprecht gefundeerde beginsel nog gebrekkig. Gebrekkig; want „Melodie der Welt" is een inzinking na „Berlin". De verslapping, die in de middenacten van dit laatste werk voelbaar is, heeft zich in deze geluidsfilm voortgezet, vastgezet. Die verslapping kwam voort uit een loslaten van de leidende idee in een anecdotisch spel met de kleine gebeurtenissen der stad; in „Melodie der Welt" ontbreekt eigenlijk de idee geheel. Er is, weliswaar, een soort beginselverklaring (de eenheid der wereld onder haar uiterlijke verschillen); maar er komt van dit principe op de film weenig terecht. Gedeeltelijk is dit zeker te wijten aan de omstandigheid, dat Ruttmann moest werken met opnamen van anderen en zich dus moest beperken tot componeren, monteren; daardoor heerscht er hier een onmiskenbare stijlloosheid. De beeldende eenheid is zoek geraakt en wordt niet vergoed door de verantwoorde montage. Maar hoofdoorzaak van het rammelen dezer „Melodie" is de machteloosheid van den cineast, om tot een materialiseering van zijn idee te komen. Er zijn goede fragmenten, er zijn oogenblikken, waarin de beeld-noodzaak met de geluids-noodzaak volkomen samenvalt; maar iets ontbreekt, en dit is de idee, de ongezongen melodie der wereld achter deze zichtbare-hoorebare melodie. Te vaak keert Ruttmann terug tot het journaal; en juist dat kan zijn bedoeling nooit zijn geweest. De climax, de indeeling, de inleiding, zij zijn handig geconstrueerd, maar niet doorleefd; stel naast deze montage eens die van Richter in „Inflation", waar beeld na beeld zijn psychisch aequivalent heeft!

En wat de geluidsreproductie betreft: zij is een

mechaniseering en een vervollediging van het gewone orkest, die voor den cineast zijn gemakken kan hebben, maar die ook in een partituur voor orkest met geluidsplaten zou kunnen worden vastgelegd, gesteld nu eens, dat wij de Tobis-apparaten niet kenden. Men kan daarom de geluidsfilm als een technische aanwinst beschouwen, maar reden tot delirium over een „nieuwe kunstvorm” bestaat er nog altijd niet. Technisch was de verklanking nog verre van feilloos. Ruttmann heeft ook ditmaal de spits af moeten bijten. Dat hij het op zijn gewone onverzoenlijke wijze zonder transigeeren heeft gedaan, is verheugend; als gaaf werk kan men zijn film echter nog niet aankondigen.

Wanneer (wij vragen het maar terzijde!) zal het eens gewoonte worden, om een „Melodie der Welt” werkelijk als zoodanig te presenteren... en niet als een wonderlijke appendix van zekere Halbwelt-dame, Jenny Jugo?

F. OZEP: HET LEVENDE LIJK
(CORSO-CINEMA, AMSTERDAM)

Een slechte en zeer tamme „speelfilm” van de verkeerde soort, dit werk van den maker van „Het Gele Paspoort”. Met het paspoort was het al niet geheel in orde; maar deze verfilming van Tolstoi deugt zeker niet. Zij mist alle oorspronkelijkheid, alle filmische visie, alle persoonlijke opvatting; procédé en spel zijn cliché, zijn vervelend en langdradig, vaak zelfs leugenachtig en rhetorisch. Het valt op, dat er in „Het Levende Lijk” zeldzaam veel geloopt, of liever gemarcheerd wordt; en dat is altijd een bedenkelijk teken voor een film.

Men zou deze mislukking van Ozep dan ook kunnen passeeren zonder eenige commentaar, indien Poedowkin niet den Fedja had gespeeld. Hij doet het, in deze banale sfeer, eerlijk en ongedwongen; maar ook een Poedowkin kan niet tegen zooveel middelmatigheid op. Er komt van zijn expressieve en intelligente gebaren weinig tot zijn recht, omdat hij geen adaequaat regisseur heeft, die hem benut. Het is een wonder te noemen, dat een man als Poedowkin zich onder de bevelen van een Ozep stelt, van wiens resultaten hij toch zelf bezwaarlijk verrukt zal kunnen zijn. Want wat baat intelligentie en spel, als zij volkomen doodgeregiseerd worden! Is het niet voldoende, om dit „Levende

Lijk” maar rustig te begraven, als men weet, dat de gansche explicatie van Fedja voor de rechtbank in tekst moet worden genotuleerd?

PAUL CZINNER: DIE STRASSE DER VERLORENEN SEELEN
(GRAND-THEATRE, ROTTERDAM)

Tot op den dag, dat ik deze nieuwe film van hem zag, kende ik van Czinner alleen een voor, om, bij en met Elisabeth Bergner gefabriceerde film „Liebe”, waaraan alle talent geheel vreemd was gebleven. En, daar de mirakelen in de filmwereld nog steeds van onverwachte kanten komen, ontmoet men nu plotseling van denzelfden Czinner een belangrijk getuigenis, een confessie niet slechts van vakmanschap, maar ook van talent! Ook hier een ster, waarmede het werk is gegroepeerd (Pola Negri), maar niet als usurpeerend centrum ditmaal; ook hier de acteur Hans Rehmann, een „goede jongen”, een sympathieke reus, die echter in „Liebe” hoegenaamd niets presteert, en nu, in „Die Strasse der Verlorenen Seelen”, onder denzelfden regisseur, plotseling bewijst, tot uitstekende dingen in staat te zijn. Het is jammer, dat de kapitaalverhoudingen zulks vrijwel onmogelijk maken; maar het zou uiterst curieus zijn, deze twee films van Czinner, de volkomen talentlooze en de zeer talentvolle, achter elkaar af te draaien!

De lichtekooien genieten een zekere populariteit bij het publiek (op de film, wel te verstaan, over de rest laten wij de zedenpolitie oordeelen). Hun beklagenswaardig lot heeft op het beeldvlak een romantischen schijn, die uitnodigt tot „opheffen”. Deze in wezen door-en-door valsche belangstelling voor een vrouw, wier avonturen men in het dagelijksch leven verwerpt, om ze in de filmverbeelding heimelijk te verlangen, vormt ook de basis van Czinner's film (en waarschijnlijk heeft dezelfde basis hem ook aan het noodige kapitaal geholpen). Tot de psychologie van de prostituée, en met name tot haar gevoelsleven bij een terugkeer naar de „fatsoenlijke” menschen, is misschien de intuïtie van Asta Nielsen wel eens doorgedrongen: Czinner brengt het zoover niet, maar hij tracht althans dit gebied te vinden, hij omschrijft het hier en daar subliem, en ontdekt het toch nergens. Het essentiele moment, waarin de hoer tot behoorlijke gade wordt, en eveneens

dat andere essentieele moment, waarin zij weer afvalt, ontbreekt; het is wel aangegeven, maar juist deze scènes blijven onverantwoord; de valsche basis doet zich gelden en wreekt zich. Niet dus als filmpsychologie van een bekeerde meretrix is Czinner's „Strasse” indrukwekkend; de film blijft in dit opzicht tekortschieten. De stijl is romantisch en zwaar; en in deze zware romantiek nu is Czinner voortreffelijk. Hij is verwant aan den vorm van Josef von Sternberg („De Dokken van New-York”), en hanteert zijn instrumenten met dezelfde zwierige, barokke vaardigheid. Hij is, als deze, pathetisch, en verloochent dat niet; hij sluit deze film met een einde, dat zoo pathetisch is, dat men het bijna niet navertellen durft (maar men moet het zien, Pola Negri wegroeiend, verschrikkelijk wordend boven een romantische zee!). Het heeft trouwens geen zin, een film na te vertellen, wanneer hij waard is, gezien te worden. Czinner heeft zijn „Strasse” van het begin tot het einde belangrijk weten te houden: van de ouverture in den vuurtoren tot de finale met het demonische roeien. Er leeft iets van den geest van „Variété”: uiterlijke sensatie, met zeer diepgaande dramatiek. Men vergeeft Czinner tenslotte gaarne, dat hij romantisch en pathetisch is; want hij weet romantiek en pathos te styleeren, en filmisch te styleeren.

In Pola Negri en Hans Rehmann vond hij hier de juiste motieven. Het is lang geleden, dat Pola in een zelfs maar dragelijke film te zien was; wat zij in Amerika presteerde, was slecht of hoogst middelmatig. Hier heeft zij eindelijk een rol gevonden, die zeker haar grootste geworden is. Zij waagt het weer, leelijk te zijn, leelijk, dierlijk en verbeterd. Geen idyllisch boerenmeisje of een oppervlakkige Balkan-herzogin is deze vrouw van nature; de regisseurs, die haar in die richting dreven, bereikten niets met haar. Czinner heeft haar qualiteiten opnieuw ontdekt, en met meer filmbegrip dan wel eer Lubitsch; in zijn pathetische compositie voegt zij zich als vanzelf. Hans Rehmann, de goede sul uit „Liebe”, geeft hier voorts een creatie, die aan Bancroft in „Dokken van New-York” doet denken; sloom, solide, maar bovenal beheerscht. Als derde tegenspeler voldoet Warwick Ward even goed als destijds in „Variété”.

Verschillende praegnante fragmenten blijven van deze film in de herinnering achter: de

kroegscène, met de geslaagde geluidsmontage, de metamorphose van Pola Negri voor den spiegel, de in fotografische belachelijkheid verstarde bruiloft met de aarzelende ontmoeting van „bruid” en „bruidegom” daarna, het al genoemde slot met zijn gedurfd romantisch effect, dat toch niet gechargeerd wordt. De stijl van de werkelijk als film behandelde speelfilm kan Paul Czinner aan. Met Josef von Sternberg plaatst hij zich door „Die Strasse der Verlorenen Seelen” onder de zeer zeldzame regisseurs-met-cineastenbloed van europeesche origine, die in het kader der industrie nog een verhouding tot de film vermogen te belijden; reden, waarom het Grand Theatre zulk werk dan ook niet kan prolongeeren...

MENNO TER BRAAK



MISS RUSLAND VOOR DE LIGA-KEURING

Het is een bekend feit, en tevens een noodzaakelijkheid (anders zou er in het geheel geen koningin gekozen kunnen worden), dat men de dames der schoonheidsconcoursen beoordeelt naar de dikte van hun kuit, de lijn van hun armen, kortom naar hun aesthetische en niet naar hun moreele qualiteiten. De, overigens vrij eenvoudige ontdekking, dat een vrouwengezicht spiegel der ziel is en dat de schoonheid van Pudowkin's moederfiguur niet met de maten van de Venus van Milo gemeten kan worden, is den heeren keurders nog evenzeer voorbehouden gebleven, als aan de Amsterdamsche facade-architekten. Dat ook de „Ligacritiek”, die in Nederland een even reëel begrip als de „Liga”-film is geworden, deze maatstaven gaat aanleggen, blijkt m.i. voortdurend duidelijker, al had men oorspronkelijk ook „the happy end” als een factor van geheel anderen aard voor de waardevorming van zijn oordeel mee laten gelden. Zóó slecht schijnt het mij verklaarbaar, dat nog zeer onlangs twee Amerikaansche sletten, en ik bedoel hier de films „Atlantic” en de „Dokken van New-York”, met een zeker gejuich zijn ontvangen. Want wanneer ooit een film een perfide en bewust gemeene voorstelling van het proletariaat gegeven heeft

en een volkomen leugenachtig verhaal van datgene wat er bij de ramp van een grooten passagiersstoomer steeds gebeurt en bij de Titanic gebeurd is (om over het kleine gemeenheidje dat de lafaard onder de bemanning natuurlijk een kleurling zijn moest, nog maar te zwijgen) dan was het toch wel dit „meesterwerk” van Dupont. En wanneer er nog eenige waarheid ligt in de oude uitspraak dat de leugen leelijk is, wat moet men dan wel denken van die critici, die door het blanketsel van fraaie opnamen en lichteffecten niet konden zien welk een caricatuur van de matrozenpsyche en van het matrozen-milieu werd vertoond in die z.g. dokken van New-York, die even weinig op Hoboken en Manhattan leken als... nu ja, als zoo'n Hollywood's decortje ooit op de werkelijkheid vermag te lijken. Nu is echter in de laatste tijd ook Miss Rusland aan de beurt gekomen en hebben wij van den Heer Bon en anderen mogen vernemen dat haar enkels inderdaad soms te dun en haar dijen te dik zijn gebleken. Waarmede men opzichzelf ook al weer vrede zou kunnen hebben, onder het oude motto van Goethe: „Wenn die Könige bauen, haben die Kärner zu tun”. Ik zou dan ook op deze critiek niet zijn teruggekomen indien niet de Heer Boost in Filmliga III, 4 had gewezen op het „wezensverschil” tusschen de Russische film en de overige productie, zonder dat hij dit verschil nader preciseerde. Welnu, dit verschil in wezen is geen ander dan dat bij de Russische film idee, tendens en uitdrukking een onverbrekelijk geheel vormen, zooals de abstractie: bovenkant van een tafel, zonder het zeer reële en materiele hout van het tafelblad niet bestaanbaar is. Het wezen van de Russische film is precies datgene wat Eisenstein signaleerde: haar sociale functie, en iedereen die haar desondanks, volgens een asociale aesthetica wenscht te beoordeelen, verdient inderdaad dat: „ich meinen Stuhl ins Auditorium schleudere”, zooals het antwoord van Eisenstein aan Dr. ter Braak luidde. Daarom is dan ook Eisenstein niet meer de man „die hier (in Potemkin) een van moment tot moment beheerscht proefstuk volbracht, met de betekenis van een episode in de filmgeschiedenis” (Cinéma Militans), maar doodeenvoudig, in tegenstelling tot Pudowkin, een „Bauer”. Doch hij, die niet, vol verwachting, uitzielt naar de komst van „den volgende halfgod”, maar het

wezen en de betekenis van de Russische film ziet in het wezen en de betekenis van de Russische revolutie, glimlacht bij de herinnering aan het oude rijmpje van Rückert: „denn wäre nicht der Bauer, so hättest Du kein Brot!”

JEF LAST

NASCHRIFT

De critiek van den heer Last richt zich voornamelijk tegen mijn bespreking der films „Atlantic” en „Dokken van New-York” (zie in dit nummer trouwens ook het artikeltje over Paul Czinner). Zonder op zijn eenigszins sensueele terminologie verder in te gaan, meen ik toch te moeten opmerken, dat het wezensverschil tusschen amerikaansche en russische film door mij nimmer is ontkend, integendeel, dat het zelfs in de genoemde bespreking van de „Dokken” nog eens extra is geaccentueerd! Evenmin heb ik ooit getracht, de sociale betekenis der russische filmkunst van de aesthetische gewelddadig te scheiden; door Eisenstein b.v. een Bauer te noemen, beweer ik allermint, dat wij de boeren kunnen missen, gelijk de heer Last mij in de pen geeft.

Voor de sentimenteele verheerlijking van de russische film voel ik echter niets. Omdat er een wezensverschil bestaat, zoo redeneert de heer Last, is de russische film superieur. Die logica ontgaat mij. Omdat „Atlantic” en „Dokken” geen juiste reproductie geven van het proletariaat en de matrozenwereld, redeneert de heer Last verder, zijn zij „Amerikaansche sletten”. Ook deze logica ontgaat mij. Stel u voor, dat de kunst zoo banaal was, dat zij slechts de gemiddelde realiteit tot leven kon roepen! Stel u voor, dat men Racine ging veroordeelen, omdat hij een onjuiste voorstelling geeft van de hof-mentaliteit onder Lodewijk XIV! Stel u voor, dat men de russische film verwerpen gaat, omdat hij van alle matrozen en arbeiders heiligen en van alle kapitalisten schurken maakt! Het geborneerde kunstcriterium van den heer Last zal geen andere kunst meer kunnen waardeeren dan die een „werkelijke” afbeelding geeft van zijn matrozenvakvereniging; ziedaar de consequentie van zijn betoog.

Om over „Atlantic” te kunnen spreken, zoals de heer Last doet, zelfs aangenomen, dat hij een overtuigd aanhanger der marxistische ideologie is, moet men zich verengd hebben op een

К И Н О

Искусств

Кино в Голландии

(Статья голландского режиссера **Йорис Ивенса**)




То, что прежде всего является актуальным, говоря о голландском кинематографе — это отсутствие в стране государственной кинорежиссуры.

Основной причиной является то, что сами размеры страны (Голландия занимает площадь 17 тысяч кв. км) не позволяют развиться кинематографу, производящему в достаточной мере картины и звуковые фильмы.

И до сих пор голландский кинематограф не может похвастаться своими картинами, которые бы имели международную известность.

Но в последние годы в Голландии, благодаря деятельности голландского кинематографического общества, кинематографическая жизнь в стране развивается довольно быстро.

Основная масса фильмов, снимаемых в Голландии, принадлежит к так называемым «фильмам для дома».

Они снимаются в основном в жанре комедии, драмы, мелодрамы, а также в жанре документального кино.

В последние годы в Голландии наблюдается тенденция к созданию картин, которые бы имели международную известность.

В этом отношении голландский кинематограф пока не достиг желаемых результатов.

Однако, несмотря на это, голландский кинематограф продолжает развиваться, и в будущем, возможно, достигнет тех успехов, к которым стремится.

Письма из провинции

РАБОТАЕМ ПЛОХО

В Иваново-Вознесенске тоже не все гладко. Опи ссылаются в Погоде и разбрасывают по городу. Чуть ли не каждый фабрикант имеет своего кинематографа. Он — бездельник, спит, как баранина.

Как Совкино „приближает“ прокат

Радионизация отсюда от Калужской губернии. Вот, ее напалитки. Проходи...

JORIS IVENS IN RUSLAND

In afwachting van een volgende reisbrief van onzen redacteur Joris Ivens, die thans in Georgië vertoeft, plaatsen wij als curiosum nevenstaande reproductie van een artikel, dat hij onlangs in het weekblad „Kino“ over de Nederlandsche Filmliga publiceerte. In den inzet Joris Ivens en Dziga Wertoff. Dat inmiddels vrijwel alle films der Nederlandsche avantgarde voor Rusland zijn aangekocht, heeft men reeds in de dagbladen kunnen lezen. In alle steden, waar Ivens tot dusverre zijn voordrachten gehouden heeft, heeft het werk der Nederlandsche avantgarde groot succes gehad.

wijze, waarvan ik een afkeer heb. Een dergelijke verenging ontwikkelt kracht, dat is waar; maar deze kracht is niet de kracht der kunst, en voor de beoordeeling van werken uit het andere kamp is zij dus volkomen ondeugdelijk.

M. t. B.



FILMLIGA'S IN DUITSCHLAND?

Naar men weet zijn de twee jaar geleden in Duitschland ondernomen pogingen om te komen tot de oprichting van een „Gesellschaft neuer Film“ en een „Volksfilmverband“, door politieke en andere twisten niet geslaagd. Naar aanleiding van zijn bezoek aan Nederland heeft

Hans Richter thans deze oude plannen weer opgevat. Voor dit doel om met behulp van de organisatie en de statuten der Nederlandsche Filmliga ook in Duitschland in eenige plaatsen een zustervereniging te stichten, heeft hij dezer dagen te Keulen reeds een eerste avond georganiseerd.

MET DE FRANSCHEN SLAG

Naar men heeft kunnen lezen, is S. M. Eisenstein uit Frankrijk uitgewezen omdat hij, tegen het verbod der regeering in, in besloten gezelschappen trachtte zijn films „Potemkin“ en „Generallinie“ te vertoonen. Eenig verschil met het, anders ook vaak bekrompen gescholden Nederland valt hier niet te ontkennen, waar deze films immers in alle theaters kunnen loopen.

NEDERLANDSCHE FILMLIGA

OFFICIEELE MEDEDEELINGEN

VOORZITTER VAN HET HOOFDBESTUUR:
Mr. Henrik Scholte

SECRETARIS-PENNINGM. VAN HET HOOFDBESTUUR:
(SECRÉTAIRE-TRESORIER GÉNÉRAL)

Dr. Menno ter Braak, 's Gravendijkwal 142^b (vanaf
1 April) ROTTERDAM, Postgiro 131747

ALGEMEENE TECHNISCHE LEIDING:
(CONSEIL TECHNIQUE)

Joris Ivens en Ed. Pelster, Theater De Uitkijk
Prinsengracht 452, AMSTERDAM-C., Tel. 37460

MUZIKAAL ADVISEUR:
Lou Lichtveld, Marg. van Cleveaan 9,
BUITENVELDERT (Nw. Amstel)

JURIDISCH ADVISEUR:
Mr. J. H. Polenaar

AFDEELINGSSECRETARISSEN:

Amsterdam: W. F. Bon, Oosterpark 73, Tel. 51762

Rotterdam: Dr. J. F. Otten, Willem Buytewechstr. 203b

's-Gravenhage: Mevr. M. Visser, Stadhouderslaan 23

Utrecht: Jhr. Dr. R. M. Rademacher Schorer, Wilh.p. 12

Arnhem: L. P. J. Braat, Cordesstraat 6

Hilversum (Gooi): Mej. O. Mühlenfeld, Heerenstr. 39

Eindhoven: Mr. G. Verryn Stuart, Hoogstraat 118a

Leiden: D. P. M. Gratama, Oude Vest 85a

BUITENGEWONE AFDEELING:

Delft „Vrije Studie”: v. Mourik Broekman, Noordeinde 11

N.B. OPGAVEN NIEUWE LEDEN EN BETALING CONTRIBUTIE UITSLUITEND AAN DE AFDEELINGS-SECRETARISSEN!
ALLEEN CORRESPONDENTIE DE NEDERLANDSCHE FILMLIGA BETREFFENDE AAN DEN SECRETARIS V. H. HOOFDBESTUUR

N.B. Het adres van den Algemeenen
Secretaris-Penningmeester der Neder-
landsche Filmliga is NA 1 APRIL:

Dr. MENNO TER BRAAK
's Gravendijkwal 142^b, Rotterdam

HET PROGRAMMA RICHTER

Het gebeurde met de films van den Heer Richter, die op de beide eerste voorstellingen te Amsterdam niet ter beschikking van het Ligabestuur waren — voor deze gedupeerde leden heeft Richter echter den Zondagmorgen daaropvolgende onder veel bijval zijn lezing gehouden en zijn films nogmaals vertoond — heeft nogmaals het zwakke punt der Liga: de technische organisatie, aan het licht gebracht. In een des Zaterdag daarop gehouden huis-houdelijke vergadering der Afdeeling Amsterdam, heeft de Heer M. H. K. Franken echter medegedeeld, dat de Heer Ed. Pelster, technisch leider der Filmliga, hem als vertegenwoordiger had aangesteld. Zijn permanent adres is thans: Filmtheater De Uitkijk, Prinsengracht 452, bij de Leidschestraat, Tel. 37460, Amsterdam-C.

In verband hiermede heeft de Heer Franken voor den post als buitenlandsch vertegenwoordiger der Ned. Filmliga bedankt, zoodat deze post is opengekomen, waarvoor wij ten spoe-

digste een plaatsvervanger zullen aanstellen. In een onlangs gehouden vergadering van het Hoofdbestuur heeft de Heer Franken alsnog medegedeeld, voor het komende jaar de leiding geheel van den Heer Ed. Pelster over te nemen. De voorts op deze vergadering ter tafel gebrachte plannen voor de voortzetting der voorstellingen voor het seizoen 1930-1931 zullen voor de jaarlijksche ledenvergadering in dit blad gepubliceerd worden.

In de afgelopen weken hebben eenige afdeelingen het laatste programma zonder vier van de vijf films van Richter moeten draaien, waarover zij echter hetzij voor het volgende programma hetzij als extravoorstelling de beschikking hebben.

Deze moeilijkheden stonden in verband met de lezing van den Heer Richter in Keulen en de opvoering van zijn films op de Fototentoonstelling te Weenen. Hoewel wij formeel niet verplicht waren, de films daarvoor af te staan, heeft het voltallige hoofdbestuur toch gemeend, dat de maker ten allen tijde het eerste recht op zijn films heeft, vooral daar er van Richter's films geen andere afdrukken en gedeeltelijk ook geen negatieven staan, en wij den Heer Richter niet wilden dupeeren op de wijze, waarop de Nederlandsche exploitanten in minder moeilijke omstandigheden b.v. Ruttman en Eisenstein behandeld hebben.

de gemeenschap uitgevers utrecht menno ter braak cinema militans

het moderne boek
over de moderne film!

over deze uitgave schreef l. j. jordan in de „groene amsterdammer” o.a.:
veeleer provoceert dit boek — soms bewust en met zooveel woorden, maar altijd en overal door taal en houding — een scheiding. een scheiding naar de steile formule: „wie niet met ons is, die is tegen ons!” en het object van deze antithese is de film — niet het variété-amusement, niet het technisch curiosum, niet het platonische onderwerp voor gelegenheids-mooischrijverij, maar de film, die men lief heeft, zooals men muziek lief heeft, zonder reserve en zonder voorzichtig te retireeren achter enkele standaardwerken.... om deze zuiverings-tendenz — om deze krachtige poging, de film tot kunst op te heffen, in stede van het begrip „kunst” pasklaar te maken voor het bioscoopproduct — om deze algemeene eigenschap alzoo is het werk ons in de allereerste plaats welkom.

prijs ing. f 2.90; geb. f 3.90, rijk geïllustreerd

de uitkijk

VERZEND BUREAU
VOOR FILMVERHUUR AAN
OLKS UNIVERSITEITEN
EREENIGINGEN ENZ.

F
I
L
M
T
H
E



DAGELIJKS MIDDAGVOOR-
STELLING VAN 2.30-4.30
E AVONDVOORSTELLINGEN
R VAN 7.30-9.30 EN 9.30-11.30

prinsengracht bij
de leidschestraten
telefoon 37460

de uitkijk
prinsengracht 452
telefoon 37460

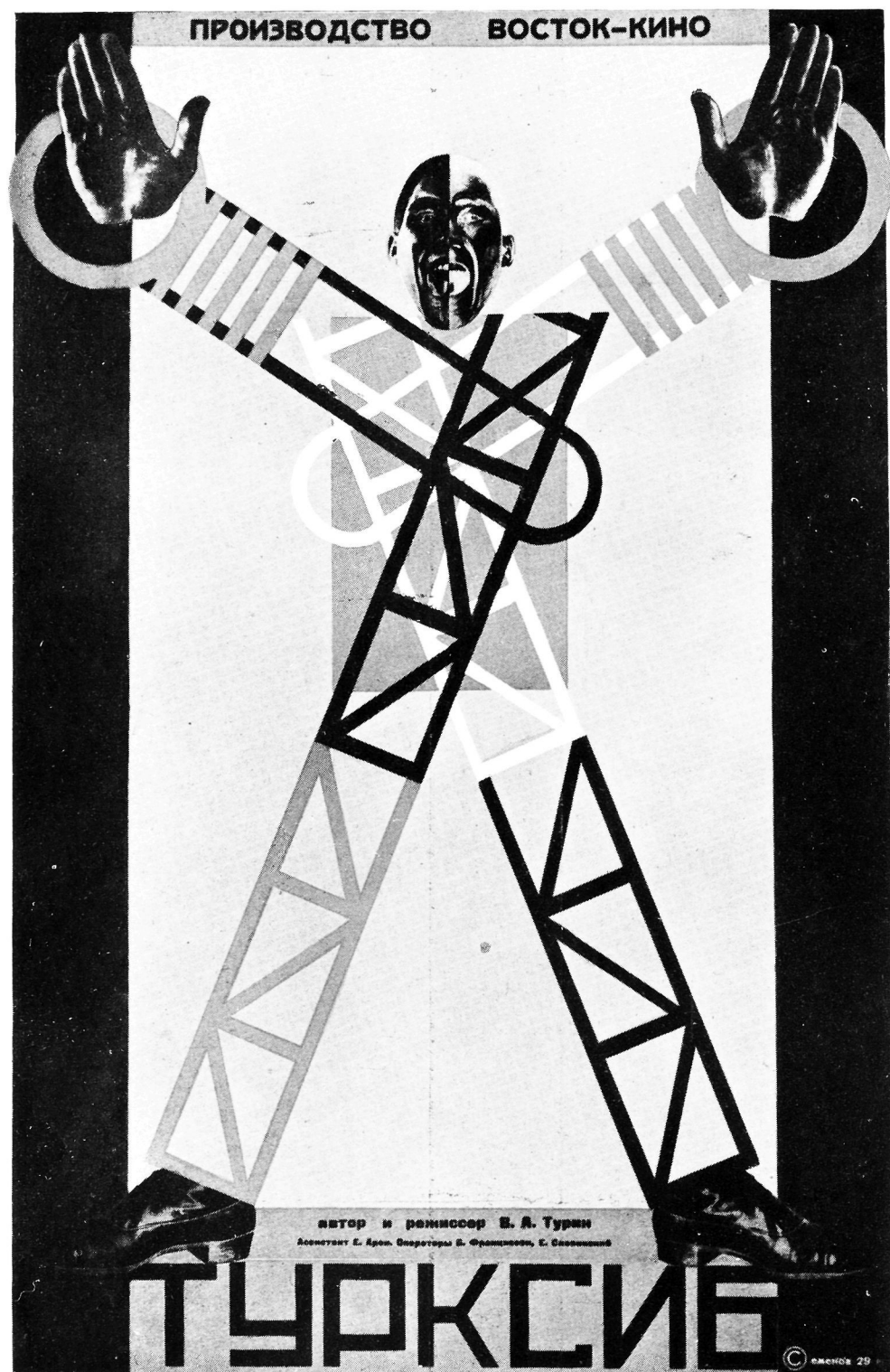
FILMLIGA

EISENSTEIN'S
GENERALLINIE



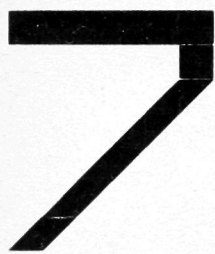
III, 7

VERWACHT IN DE UITKIJK:



TURIN'S TURKSIB

DERDE
JAARGANG



APRIL 1930

FILMLIGA

ONDER REDACTIE VAN: WILLEM BON, DR. MENNO TER BRAAK,
JORIS IVENS, L. J. JORDAAN, MR. HENRIK SCHOLTE EN CONST.
VAN WESSEM - EEN JAARGANG (10 NUMMERS) KOST F 2.50

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: Officiëel Communiqué van het Hoofdbestuur — Dr. Menno ter Braak: De Nederlaag van Charles Dekeukeleire — Charles Dekeukeleire: Quelques Remarques — Pudowkin aan het Werk — Willem Bon: Schema Atelier Ligaproductie — G. Blanc: Turksib — Th. B. F. Hoyer: De driedimensionale Film en het tweedimensionaal Tooneel — Filmcritiek: Carl Froelich: Die Nacht gehört uns, door Dr. Menno ter Braak — Yoshiwara, door L. J. Jordaan — Onder de Peristyle: Het geval Atiantic, door Ch. Boost — Journaal: Nederlandsche Films te Kopenhagen — Een oordeel over Joris Ivens — De Platonische Film — Filmliga's in Duitschland — Walking with Susie — Eisenstein in Frankrijk — Turksib — Portret Harry Liedtke, door H. S. — Nederlandsche Filmliga: Officieele Mededeelingen.

OFFICIEEL COMMUNIQUÉ

Van de tusschentijdsche reorganisatie, die de oorzaak is, dat de beide laatste programma's van dit seizoen later gegeven worden dan aanvankelijk in de bedoeling lag, doch dan ook in in veelzins verbeterde omstandigheden, hebben o.a. deel uitgemaakt eenige uitvoerige besprekingen, te Berlijn zoowel als te Amsterdam gehouden met de importeurs der Russische films.

Hoewel uitvoerige mededeelingen daarover tot de jaarvergadering uitgesteld worden, kan het Hoofdbestuur thans reeds mededeelen, dat alle bestaande meeningsverschillen met de Nederlandsche importeurs, t.w. de FIM-Film Mij, tot wederzijdsch genoegen uit den weg geruimd zijn, waardoor opnieuw de gelegenheid openstaat tot het opvoeren van eenige belangrijke Russische cultuurfilms.

Gaarne hadden wij derhalve een begin gemaakt met het opvoeren van Turin's „Turksib". Het bleek nu, dat deze film beschikbaar was voor het overgrootste deel onzer afdeelingen, doch in een paar steden konden wij de bioscoopeige-

naren, die deze film reeds in optie hadden, niet overtuigen. Om deze afdeelingen niet te dupeeren, heeft het Hoofdbestuur derhalve geen vrijheid gevonden om de film „Turksib" voor de overige afdeelingen te aanvaarden. Wel heeft het bevorderd, dat het Theater De Uitkijk deze film aankocht, waar zij dus binnen zeer korten tijd, naar wij hopen niet alleen door Amsterdamsche Liga-leden, gezien kan worden. In verband daarmee plaatsen wij dan ook gaarne het voor dit nummer ontvangen artikel van G. Blanc.

Het zevende programma bevat thans het laatste werk van Eisenstein, de „Generallinie", dat wij voor alle afdeelingen vrij gekregen hebben. Deze beslissing op het laatste oogenblik, waarover wij ons echter zeer verheugen, belet ons, in dit nummer reeds uitvoerig aandacht aan deze film, waarvan trouwens de Nederlandsche titels nog niet gearriveerd zijn, te schenken. Het achtste en laatste programma zal kort na het zevende gegeven worden en bevat vermoedelijk een groote Chineesche film.

De jaarvergadering zal eveneens kort na de sluiting der programma's plaats vinden.

HET HOOFDBESTUUR

MENNO TER BRAAK:

DE NEDERLAAG VAN CH. DEKEUKELEIRE

De godheid, die een revolutie der ideeën over Europa heeft ontketend, zetelt ontoegankelijk te Weenen en peinst tijdens den levensavond over „Das Unbehagen in der Kultur"...

De adept, die in de uiterlijke symbolen dier revolutie is verward, komt naar Nederland, ver-



GERMAINE KRULL: S. M. EISENSTEIN

toont ons zonder blikken of blozen de film „Impatience”, en wordt, diensgevolge, ietwat onbehaaglijk ontvangen...

Het wordt langzamerhand een wedloop: wie is gevaarlijker, Freud of de onbewaakte overweg? Wie heeft meer slachtoffers gemaakt, de psychiater-wijsgeer of het wassende snelverkeer? En de vermorzeling van Charles Dekeukeleire doet ons thans die vraag opnieuw stellen.

Het is hier niet de plaats, om uitvoerig in te gaan op de doordringing van de kunst met de symbolen der psychoanalyse. Eén ding te constateeren is voorloopig voldoende: Het dogma der psychoanalyse heeft een nieuwe vormen-taal, een oorspronkelijke symboliek geschapen, ook voor den kunstenaar. De analytische, wetenschappelijke verdiepingstendenz heeft ook de verbeelding aangetast en haar expressiemiddelen veranderd. Zij heeft bevrijdend gewerkt, zij heeft daarnaast ook verwarrend gewerkt. Voor de begaafden beteekende de taal der psychoanalyse een nieuwe weg tot een werke-

lijkheid der verbeelding, die vroeger was afgesloten; zij gaf de vrijheid tot het opruimen van conventiegrenzen en „klassieke” psychologische gemeenplaatsen; zodoende was zij ook voor den kunstenaar vruchtbaar, niet om haar wetenschappelijke „juistheid”, maar om haar verlossende eenzijdigheid van symboliek. Ongetwijfeld heeft de leer van Freud zoo stimuleerend, zoo vruchtbaar dus, kunnen zijn, omdat zij zoo stellig en onverzettelijk de levensverschijnselen tot een oergrond herleidde, tot een mythologischen oergrond, als men wil; en deze bekoerende mythologie wist oude „waarheden”, zooals het dogma van het naturalisme, zooals het dogma van het „l'art pour l'art”, aan te vallen, te overweldigen, te ontcrachten. Dit artistiek succes was zeker niet de opzet der orthodoxe Freudianen; maar zelfs het machtigste genie kan het gebied van zijn invloed niet bepalen. Het was nu eenmaal niet de analytische onfeilbaarheid, maar de mythologische poëzie, die de psychoanalyse van de studeerkamers in de dichtbundels en de romans droeg!

Voor de begaafden had de psychoanalyse een vormende, een verlossende, een scheppende waarde. Om bij de film te blijven: Germaine Dulac bewees met haar „Coquille et le Clergyman”, dat, ook en misschien vooral in den dynamisch-visueelen kunstvorm, de transpositie van wetenschappelijke symbolen in een aesthetische synthese mogelijk was; zij mag er dan niet overal in geslaagd zijn, de opzettelijkheid der wetenschap te vermijden, haar werk is toch als geheel een zuivere demonstratie van een vormentaal, die op nieuwe motieven berust, van een artistieke logica, die door de onderbewuste symboliek is heengegaan. Het was de film, die hier aanvaardbaar maakte, wat in de romans der surrealisten vaak bedoeling bleef, omdat de film hier de onmiddellijkheid van het beeld kon leenen. „La Coquille et le Clergyman” is een bevrijdingsepisode in de filmkunst, die hier voor het eerst met resultaat geheel de taal der logische combinaties liet varen, zonder daarom tot een zuiver muzikale interpretatie („Emak Bakia”) terug te keeren. Daarom ook stel ik „La Coquille” in dit opzicht boven „Etoile de Mer”, dat met al zijn elegance toch niet suggestief aandoet, en verre boven „Un Chien Andalou”, waarin van het instrument film bijna niet is geprofiteerd. „La Coquille” nadert het dichtst tot de synthese van picturale, muzi-

kale en „intellectuele” emotie, die de film kan bereiken.

Zooals de psychoanalyse dus bevrijdend kan werken op den begaafde, zoo kan zij verwarrend werken op den dilettant, en zoo heeft zij in hoogen mate verwarrend gewerkt op den dilettant Charles Dekeukeleire, wiens films in het vorige programma werden opgenomen. Den dilettant bekoren de psychoanalytische symbolen door hun vrijmoedig irrationalisme, door hun libertijnsche spel met de fatsoenscensuur, door hun algeheele oncontroleerbaarheid; misschien bekoort hem bovendien nog de gedachte, dat Freud onder alle conventies nu eindelijk de „waarheid” heeft opgedolven, met welke „waarheid” het thans een ieder vrijstaat aan alle conventie te ontsnappen. De dilettant is voorts niet in staat uit het materiaal der analyse een beeld te scheppen; hij is te gelukkig met zijn nieuwe ontdekking en zijn kostbaren symbolenschat, om te begrijpen, dat symbolen in de kunst leege namen blijven, als de kunstenaar ze niet aesthetisch aanvaardbaar weet te maken. Aan dit euvel (kennis der symbolen, scheppende impotentie) ging de heer Bunuel mank; maar terwijl men in den „Chien Andalou” tenminste nog op technische geverseerdheid stuitte, vermocht het speurend oog zelfs dit surrogaat niet te ontdekken in alle werken van Charles Dekeukeleire. Een gebrek aan techniek kan in vele gevallen een verdienste zijn; bij Dekeukeleire geldt dit echter geenszins, omdat gebrek aan techniek hier tevens scheppende impotentie moest goedmaken. Het pleit voor den scherpen blik der Ligaleden, dat zij dit snel doorzien hebben; al was het voor den heer Dekeukeleire niet aangenaam, daarvan de blijken in ontvangst te moeten nemen, het kan voor hem een waarde hebben, die een gelegenheidssuccesje in het Concertgebouw overtreft. Zoo was het opvallend, dat men eerlijk, hoewel uiteraard niet zeer geestdriftig applaudisseerde bij „Combat de Boxe”, een filmpje, dat althans dit voor had op de beide andere, dat het zonder al te veel pretentie een pretentielooze stof behandelde; het was een bokswedstrijd, en niets dan dat, als ik het wel heb, niet eens afgestemd op ons onderbewuste.

Nergens echter bleek het deficit van Dekeukeleire fataler dan in zijn lange film „Impatience”. Hoe iemand met zulk een werk voor den dag durft komen, is een raadsel, dat slechts gedeel-

telijk wordt verklaard door de geïsoleerd positie van den maker in het nog nauwelijks met de moderne film vertrouwde België. Onbegrijpelijk tevens, dat Dekeukeleire zelf van deze film heeft verklaard, dat hij had „particulièrement soigné le montage rythmique”! Dit bewijst een gebrek aan zelfcritiek, dat door geen uiterlijke omstandigheid kan worden geëxcuseerd. Dit monteeren is misdadig slecht, het heeft geen enkelen zin, zelfs niet dien der zinneloosheid; het is oneindig, stompzinnig, ridicuul, het vermoordt den toeschouwer niet door zijn effect, maar alleen door lengte in meters. Het was hoogst pijnlijk, dat Hans Richter juist het effect der „begripsmontage” zoo voortreffelijk had belicht; maar ook zonder dat zou „Impatience” geen geringer échec hebben geleden. De geestelijke anarchie van den dilettantischen zuigeling aan de borsten der psychoanalyse, het slecht verteerde symbolenzog, gepaard gaande met evenwichtsstoornissen der kamera en exhibitionistische droomen over Rubensachtige plafondengelen mogen misschien een lekkernij zijn voor snobs, voor de Liga zijn zij wat al te suspect gebleken. „Impatience” heeft geen enkele qualiteit, geen technische, geen ideologische, geen aesthetische.

Hadde Dekeukeleire althans deze „Impatience” thuis gehouden, dan zou zijn nederlaag, voor mij tenminste, minder smadelijk zijn geweest. „Combat de Boxe” is een onbeduidend, maar niet onzuiver stukje film, zij het dan ook te schetsmatig opgezet, om er lang bij stil te blijven staan. En „Histoire de Détective”; afgezien van de onmatige lengte, de critieklooze herhalingen van onbelangrijke motieven, de gewilde aardigheden, deze laatste film was niet zonder eenig ontwakend talent gemaakt. Ook al bleef Dekeukeleire steken in de Freud-psychose, waaraan hij zoo hevig lijdt, hij gaf hier in enkele fragmenten blijk van een aanleg voor humor, die helaas onder de fouten verloren ging. En verloren moest gaan; want het werk van Dekeukeleire is voorloopig te onrijp voor een confrontatie met een deskundig publiek. Dekeukeleire is het levend monument van de verdwazing, die een slaafsch belijden van het Weensche evangelie kan teweegbrengen bij degene, die het niet kan verteren en omzetten tot een element van zijn persoonlijkheid.

Dat het Ligabestuur den heer Dekeukeleire heeft 87

uitgenoodigd, zelf een programma uit zijn werk samen te stellen, heeft van verschillende zijden critiek uitgelokt. Deze critiek is o.i. onbillijk. Wij moeten er nog eens op wijzen, dat de Liga niet is opgericht tot het vertoonen van algemeen bewonderde meesterwerken; zij is een organisatie, die in de eerste plaats beoogt kennis-making met de stroomingen op filmgebied in binnen- en buitenland. Dat daarbij een zekere schifting moet worden toegepast, is duidelijk; en wij meenen, dat de regel bewijst, dat het Ligabestuur een zekere „artistieke censuur” uitoefent. Voor ons geeft echter den doorslag het beginsel der informatie. Waar nu de heer Dekeukeleire in België geldt als de eenige vertegenwoordiger van de avant-garde-film (zooals men heeft kunnen lezen uit het door ons gepubliceerde persmateriaal), daar scheen het op onzen weg te liggen, den cineast uit te noodigen, voor de Liga zijn werk te komen vertoonen en toelichten. Dat dit werk een mislukking bleek, valt te betreuren; juist als mislukking echter is het instructief, omdat het hier een mislukking der avant-garde betreft. Aan de oprechte bedoeling van den heer Dekeukeleire, om zonder concessie film te maken, behoeft ook na zijn ongelukkig debuut allerminst te worden getwijfeld; en daarom is zijn falen instructiever dan de leegheid der industrie-films. Het wil ons voorkomen, dat in het stadium, waarin de filmkunst thans verkeert, de kennis-making met Charles Dekeukeleire nog niet geheel een verloren middag of avond beteekent, ook al is een herhaling niet bepaald wenschelijk te noemen.

**CHARLES DEKEUKELEIRE:
QUELQUES REMARQUES**

Extrait d'une Conférence,
donnée le 21/22 III '30 au
Filmliga Amsterdam

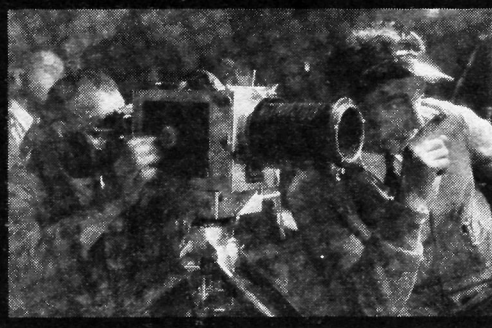
Dans mes films j'ai attaché à mes images elles-mêmes une valeur de moins en moins documentaire, pour ne plus y voir qu'un moyen de montrer un moment de sensation, un moment de pensée et dans la suite d'images, un moyen de reconstituer l'évolution même, la formation même de la pensée.

L'image ainsi perd de sa valeur propre. Il arrive dans mes films qu'on ne puisse saisir clairement ce qu'est une image, parceque très souvent les

images elles-mêmes sont animées de vibrations, obtenues par tremblement de l'appareil de prises de vues portatif, que je manie toujours moi-même. Mes images ainsi, participent du rythme qui résulte du montage. Je nie une fois pour toutes de vouloir faire ainsi de la musique, cela n'aurait d'ailleurs aucun sens, ou de faire, comme on me l'a reproché une fois, anti-visuel. J'essaye tout simplement de supprimer la barrière qui existe entre image et suite d'images, barrière toute artificielle, qui ne repose pas sur la réalité de nos sensations mais sur un tour de passe-passe technique. J'affirme que lorsqu'on regarde mes films, en s'écoutant intérieurement, on ne se sent pas froissé de ne pas avoir directement, dès la première image se rapportant à une montagne par exemple, une idée précise de cette montagne, mais que cette notion de montagne ne naît que lentement d'une série d'images animées de certaines vibrations, se succédant suivant un certain rythme, images parfois totalement distinctes les unes des autres, parfois au contraire très proches, même identiques. Je pense au contraire atteindre ainsi une vérité, en même temps qu'une volupté dans l'image, qu'on n'atteint pas par un autre procédé. Le cinéma, art du devenir, doit acquérir dans ce devenir une vérité, une souplesse, analogues à celles de la musique. Ici voyez-vous, je rencontre cet art, mais non dans les moyens, — dans l'esprit, ce qui n'est pas la même chose.

PUDOWKIN AAN HET WERK

Ter introductie van een in ons volgend nummer verschijnend artikel van Pudowkin over Joris Ivens plaatsen wij nevensgaand een serie kienken waarbij feitelijk commentaar overbodig is. Zij toonen ons Pudowkin tijdens het opnemen van zijn nieuwe film: 1 aan de camera; 2-4 ontevreden over het spel van de vrouw aan het bed, geeft hij haar aanwijzing, doet het zelf voor, creert op haar gelaat de emotie van het schreien en controleert. 5 het resultaat opnieuw aan de camera. Deze foto-serie maakt deel uit van het materiaal, dat Joris Ivens, zoo juist van zijn Russische reis teruggekeerd, voor „Filmliga” bijeen bracht en dat wij in de loop der volgende nummers, met eenige artikelen van den hand van Joris Ivens over de ontvangst



der Nederlandsche cinematografie en over den stand der Russische filmindustrie zullen publiceren.

WILLEM BON:

SCHEMA ATELIER LIGAPRODUCTIE

Nu sinds het programma Nederlandsche Cinematografie het productievraagstuk voor de Liga zooveel urgenter geworden is, veroorloof ik mij, bijgaand schema voor een eenvoudig doch doelmatig atelier in te dienen. Het zou kunnen worden bijeengebracht, hetzij door een hoofdelijke omslag onder de Ligaleden, hetzij door giften ineens of bijdragen van donateurs.

Aanschaf

Atelierruimte met donkere kamer, incl. verbouwing	f 800
projectie-apparaat	" 500
2 handcamera's, driepoot, etc.	" 800
3 lampkasten met 12 photomirantalampen, sterkstroomkabel en aanleg	" 300
spotlight	" 150
omspoeler met spoelen	" 50
diverse gereedschappen	" 100
	f 2700

Jaarlijksche kosten

huur atelier	f 500
afschrijving 20 0/0	" 540
lampen extra	" 150
reparaties	" 50
	f 1240

Totaal eerste jaar derhalve
(2700 + 1240) = f 3940

Stellen wij het aantal hiertoe bijdragende leden zeer laag op 2000, dan zou een eventueele hoofdelijke omslag kunnen bedragen: f 2.— per lid, volgende jaren f 0.65.

De raming is aan de ruime kant.

De voordeelen, behalve van ideëelen aard, zijn gelegen in het feit, dat films met de toestellen der Liga gedraaid, voor de geheele vertooning in Nederland haar eigendom zijn.

Positief- en negatiefmateriaal der te maken films worden door den maker zelf bekostigd. Deze bedragen ongeveer f 0.75 per Meter.

Wellicht, dat de afdeelingen deze getallen eens

nader zullen willen beschouwen, zoodat eventuele oprichting op de a.s. jaarvergadering een punt van overweging kan uitmaken.

G. BLANC:

TURIN'S „TURKSIB“

Turksib nennt sich die im Bau befindliche Turkestan-Sibirische Eisenbahn. Auf der Landkarte ist es ein gewundenes, neuaufgetragenes Streifchen zwischen Semipalatinsk und Frunse — in Wirklichkeit ein Stahlgeleise von fast 1.500 Kilometer. Fürs Bewusstsein der vielen Millionen ist es die grosse Idee der Versorgung und die Möglichkeit dadurch eine Saatfläche von Mittelasien mit billigem sibirischen Brot zu befreien, auf der wie weisses „lockeres Gold“ die Baumwolle wachsen wird. Dies ist ein mächtiger Faktor der ökonomisch-kulturellen Revolution im Osten der Sowjetunion.

„Krieg dem jahrhundertealten Primitiv“ — das ist eine Ueberschrift aus dem Film „Turksib“, die seinen Inhalt bestimmt.

Der Film besteht aus 5 Teilen. In einfacher und leichtverständlicher Sprache ist dynamisch bewegtes organisiertes dokumentarisches Material gezeigt, das erregt und ansteckt.

Der Spielleiter Turin zeigt aufeinanderfolgend erst Baumwollfelder in weisser Blüte, was diese Felder der Industrie geben: Leinen, Kleider, Zwirn, dann von Dürre versengte und geborstene Erde, vor Hitze und Durst zitterndes Vieh, Menschen, die an ausgetrockneten Bewässerungsgräben (Aryki) untätig dastehen, leere Spulen in Textilfabriken.

Man wartet auf Wasser...

Die Sonne kennt hier ihrer Verschwendung keine Grenzen. Unter ihren Strahlen schmelzen die Schneedecken der Berge und bringen als Bäche, Ströme, Wasserfälle Leben in die Steppe. Wasser, Freude, Fruchtbarkeit. Menschen und Tiere stillen ihren Durst: stolz keimt aus getränkter Erde das Korn und nur der Baumwolle fehlt Feuchtigkeit, wieder sind die Aryki trocken — wieder die Menschen untätig, die Spulen leer.

Der Reichtum des Landes geht unter, verdirbt an der Unwegsamkeit und im ungleichen Kampf mit den Elementen.

Und wenn auf der Leinwand der Sandsturm — der Samum — eine mit Wolle beladene Karawane (Kamele, das einzige Transport-

mittel) einholt, alles auf seinem Wege wegfegt und unter dem lautlosen Sande der Wüste Mittelasiens begräbt, so wird die Notwendigkeit klar, dass man die Natur durch entschlossene Massnahmen bezwingen, dass man sie dem Willen und Gedanken des Menschen unterwerfen muss.

Aus diesem Grunde wirken die vom Spielleiter entfalteten Bilder des Eisenbahnbaus überzeugend und verständlich.

Widerspenstig und unwillig ist die unberührte Natur. An vielen Orten hat sie noch bis jetzt weder Pflug noch Spaten gefühlt. Mit Mühe gibt sie dem Eisen der Maschine nach. Mit grösster Ausdauer, unter Ueberwindung schwerster Hindernisse verbindet man Sibirien und Turkestan.

Man baut bei 40 Grad Frost, man bahnt Wege über gefrorene Flüsse und Seen, über Eisbörschungen und nähert sich Schritt um Schritt dem Süden.

Die Natur ist hartnäckig, der Mensch aber noch hartnäckiger.

Riesige Felsen, die den Weg versperren, fliegen in die Luft. Man zersprengt Felsen und mit ihnen die nach Jahrhunderten zählende Lebensart des zurückgebliebenen Ostens. Hunderte von Kilometern von Bahnschwellen und Eisenbahngeleisen sind durch den Wüstensand gelegt worden — der Bau schreitet fort und mit ihm kommt die Kultur, das neue Leben und die neuen Begriffe. Dieselben Kosaken, die noch vor kurzem mit ihren Familien zusammen aus den Auls (Dörfer) gezogen kamen, um das niegesehene Schauspiel — die erste Lokomotive — zu bewundern, welche wilde Wettrennen mit dem stählernen Ungeheuer auf Kamelen, Pferden und Kühen veranstalteten, dieselben Kosaken lernen, eignen sich Arbeitsgewohnheiten an, werden Weichensteller, Traktoristen, Maschinisten, nehmen aktiven Anteil am Umbau des Landes.

Durch die Einheitlichkeit der künstlerischen Gestaltung werden dem Zuschauer des Films „Turksib“ die wirtschaftlichen und politischen Ideen des Sowjetstaates nahegebracht.

Der Film wurde in 8 Monate gedreht und montiert. Ueber die Schwierigkeiten bei den Aufnahmen erzählt der Spielleiter Tatsachen, die an die unglaublichste Phantastik grenzen: „Wir drehten in wasserlosen Wüste, wo die Hitze am Tage bis zu 60 Grad anstieg und uns durch



UIT TURIN'S TURKSIB

Staub und Durst erschöpfte; die ersehnte Nachtruhe füllte sich mit Moskitoheren; wir überschritten unzugängliche Gebirge, reissende Flüsse, steinernen Chaos; wir liessen uns in Lastautos über die Hochebene Cokpar rütteln, stiegen in Flugzeugen über das schneebedeckte Gebirge Alma Ata; schaukelten auf Kamelrücken durch den Ilischen Sand, froren im strengen sibirischen Frost".

Der Spielleiter Turin ist sowohl an Jahren als auch an Arbeit am Film sehr jung. „Turksib“ ist seine erste grosse Arbeit. Bisher hat er nur Spielfilmversuche gemacht. Jetzt aber arbeitet er an einem grossen dokumentarisch-stofflichen Film, aus dem er einen Tonfilm zu machen gedenkt.

Moskou, März 1930

DE DRIEDIMENSIONALE FILM EN HET TWEEDIMENSIONAAL TOONEEL

TH. B. F. HOYER:

Mogen wij de bulletins uit Hollywood en Neubabelsberg gelooven, dan evolueert de film schier dagelijks tot adembeklemmende hoogten.

Verwierven wij niet binnen luttele jaren de musiceerende, zingende en sprekende film; heeft niet de regisseur William Worthington, die zich vier jaar geleden plotseling uit het filmleven terugtrok, plotseling zijn entrée joyeuse gemaakt met een door hem geperfectioneerde kleur-camera, welke beslist een revolutie in de kleuren-fotografie schijnt te moeten veroorzaken; is de perspectivische film niet in rustige voorbereiding en is men niet naarstig naar een oplossing inzake het probleem van de ruikende film?

Laat het ons eerlijk bekennen: de filmkunst stikt welhaast in haar technische veroveringen, zij gaat aan de eigen materiele volmaking bijkans ten gronde. Men wil, dat wij gapen van verbazing over de wonderen van steeds meer naar de technische volmaaktheid voortgedreven cinephonische producten, en wij doen het... van verveling. Men eischt van ons het opperst enthousiasme voor all-talking, all-singing, all-dancing, all-color and all-everything productions, waarin juist het eenige, dat all-everything uitmaakt, een vonkje inspiratie, een glimpje loutere ontroering vergeten is. Men geeft ons, hongerigen, kostbare steenen voor schamel brood. Eenvoudig omdat het internationale land van den dollar, het onmogelijk in cijfers uit te drukken begrip kunstwaarde als een niet op de geldmarkt genoteerde waarde negeerend, in de met zooveel trots verheerlijkte (technische en financieële) qualiteiten de uitsluitende componenten van een film ziet.

Aan dit op zichzelf ongetwijfeld vruchtdragend, maar in zijn doelstelling hopeloos onvruchtbaar streven naar filmtechnische expansie en perfectioneering ligt — zoo wagen wij het althans te zien — een elementaire en bijna targische misvatting omtrent het wezen der filmkunst ten grondslag. Men bouwt als slaven aan een pyramide, maar weet niet voor welken Pharao.

Bij een vorige gelegenheid (F.L. II, 7: Film en Geluid) spraken wij de veronderstelling uit, dat de filmkunst — als kunst wel te verstaan — meer gebaat moet zijn bij een intensieve exploitatie van het voor haar bestemde gebied dan door een extensieve exploitatie met annexering van steeds nieuwe terreinen; dat zij zich eer veredelen zal door inkeer tot zich-

zelve, bezinning op haar eigen wezen, dan door adoptatie van de eigenschappen harer kunstzusteren.

Het opmerkelijke nu is, dat de Film in zijn sprekenden staat tegenwoordig juist meer dan ooit gekluisterd is aan de kunst, waarvan hij juist bezig was, zich te emancipeeren: het Tooneel.

Door het aanbrengen van klank, kleur en perspectief in de fotografie heeft men voor de film de vurig verlangde drie-dimensionaliteit willen veroveren, welke het tooneel zoo benijdbaar op de twee-dimensionale filmkunst scheen over te hebben. En men vergat, dat de film de drie-dimensionale mogelijkheid reeds in zich besloten hield en dat de schaduwwereld van het witte doek door de structuur van de film zelfs veel ruimer optische perspectieven bood, dan ooit op het tooneel mogelijk is, ja, dat in zeker opzicht met goed recht gesproken kan worden van de drie-dimensionale film en het twee-dimensionaal tooneel.

De ruimtelijke voorstelling van het tooneel immers, ingevat in de tooneellijst, wordt door het lichtschema van het voetlicht naar de tweede dimensie getrokken, en de afstand waarop, de gezichtshoek waaronder de toeschouwer de vertooning op de planken te zien krijgt, is constant, spel en opstelling op het tooneel zijn op dien bepaalden afstand en gezichtshoek ingesteld. Wat de bepaaldheid van een afstand betreft, de mogelijkheid om deze door middel van een binocle te wijzigen vormt hierop slechts een schijnbare uitzondering: wel is de toeschouwer in staat, zich door middel van dit instrument als het ware van de middenloge of de galerij naar de stalles te verplaatsen of, van de stalles uit, een close-up van de spelers te nemen, doch men corrigeert hiermede slechts den afstand, veroorlooft zich een niet op het programma voorkomend uitstapje, waarmede noch spelers (met hun schmink) noch de samenstellers van het (uit lappen en planken bestaand) décor rekening hebben te houden. De binocle maakt van de tooneel-outillage geen onderdeel uit en kan trouwens met even veel recht bij een filmvoorstelling gebruikt worden. En wat de afplatting van de tooneelvertoonning door voetlicht en krap toegemeten ruimte aangaat, noch de afschaffing van het voetlicht, noch de accentueering van het ruimte-element

door middel van perspectivische illusies of met behulp van de ruimte doorkruisende stellingen van een Meyerhold vermogen iets af te doen aan het feit, dat een tooneelvoorstelling naar één zijde gericht, ja, bijna op één lijn samengetrokken is en slechts in zeer beperkte mate over de naar achter gelegen ruimte de beschikking heeft.

Plaatsen wij nu tegenover het min of meer statisch Tooneel de sterk bewegelijke Film. Noch aan een bepaalden afstand, noch aan een vaste gezichtshoek is de film ook maar eenigermate gebonden. Men kan met de camera zijn object als het ware aan alle zijden besnuffelen, uit de meest verschillende hoeken, van alle gewenschte hoogten, loodrecht van boven (Chapeau de Paille: begroetingsscène voor de huisdeur), recht van onderen (Ben Hur: Wagenrennen), diagonaals-gewijs (de Russen zijn daar sterk in) of gelijksvloers (de normale gezichtshoek), van zeer ver (massascène, panorama) en van zeer dichtbij (close-up): met het twee-dimensimaal registreerend apparaat trekt men in onbegrensde vrijheid door tijd en ruimte — het filmoog is overal. Geboeid door dit ruimer wisselend optisch spel vergeet men de afwezigheid van het geluid, de in een schaduw-wereld getransponeerde kleurenwerkelijkheid ervaart men spoedig als zuivere realiteit: in tegenstelling tot de geluids- en kleuren-reproducties van thans. En ten slotte: het aanbrengen van perspectief in de filmbeelden in den trant der statische kunsten (architectuur, sculptuur, tooneel) heeft de filmkunst vooralsnog niet van noode, zoolang het mogelijk blijkt in de opeenvolging zelf der beelden dit perspectief tot stand te brengen.

Lijkt een uitbouwen van de filmkunst over andere kunsten voorshands overbodig, momenteel werkt deze zelfs bepaald schadelijk en brengt zij positief verlies met zich mee: het filmrhythme door den dialoog vertraagd en verbrokkeld, de plastiek door de taal teruggedrongen en ontkracht, de zwart-witmagie door het perspectief doorbroken, door de kleur ontluisterd.

Allerminst echter vermag dit een bezwaar op te leveren voor de producers. De filmkunst moest als een hemel alle andere kunsten omspannen — en zij werd het dak van een circus-tent.

Is er ééne der Muzen, die als deze jongste XXste-eeuwsche Zuster gelijkelijk aanbeden en mishandeld werd? Met de grootste toewijding gaat men voort, haar met kosmetische middelen op te sieren, en vergeet, dat zij in haar natuurstaat het aanvalligst is; men omhelst haar met een innigheid, aan apenliefde nauw verwant....

Dat zij het overleve!



CARL FROELICH: DIE NACHT GEHÖRT UNS
(GRAND THEATRE, ROTTERDAM)

Na Dupont's „Atlantic" zinkt deze film terug in de categorie van „Melodie des Herzens". Daarom is het niet juist, in de eerste plaats criteria te gaan zoeken op technisch gebied; het eerste criterium, tegenover „Atlantic", behoort te zijn, dat Froelich's film een amusementsfilm is, terwijl „Atlantic" het oeuvre was van een man met inzichten en bedoelingen. Ongetwijfeld, er zijn hier weer vorderingen in de geluidstechniek te constateeren; deze techniek is bezig zich te volmaken en levert in ieder product weer nieuwe „snufjes". Hier vindt men ronkende auto's en wat vaardige dialoog; maar het is weinig verrassend, omdat het ook niet de bedoeling heeft, verrassend te zijn in aesthetischen zin. Al dit geronk en gepraat betreft immers zoo absoluut niets, is bovendien zoo zonder enig gevoel voor eenheid en ontwikkeling samengesteld, dat men bij het fraaie einde niet eens verbaasd is en de Broadway-melody-achtige jazzbands gelaten savouereert. Het is alles honderdmaal verfijnder dan de oermonsters à la Singing Fool; maar daarom nog niet belangrijker. Dat zoo nu en dan de geluidsmontage werkelijk een niet-primitief effect sorteert, niet te ontkennen; het blijft echter bij truc en nog eens truc, zoodat men slechts kan hopen, dat al deze kleine industriele winsten eenmaal der inspiratie zullen dienen. Meer zijn zij toch werkelijk niet waard...

Wij worden al verbluffend knap in deze nieuwe branche! Maar snakt gij niet naar een zeer onhandige geluidsfilm, die de koe serieus bij de horens pakt? Waarin het nu eens niet om die vermaarde „nieuwheid" gaat, maar om de

„oude" verbinding van beeld en geluid, waaraan zooveel practische mogelijkheden zijn toegevoegd, waarin de zwijgende film niet onder technische noviteiten wordt verpletterd, maar dankbaar als inspiratiebron wordt erkend, het wordt tijd; want al deze nachten, die ons toebehooren, vormen toch maar een ijdel bezit.

MENNO TER BRAAK

YOSHIWARA

(CORSO CINEMA, AMSTERDAM)

Het idee leek bijster aantrekkelijk: een Japansche film, gemaakt door Japanners met Japansche sujetten. Niet allereerst vanwege de „nuttige" folkloristische kennis, welke wij aldus zouden kunnen opdoen: dergelijke slappe dege-lijkheden mogen wij veilig beperkt achten tot filmjaarboek-enquêtes. Maar veeleer om de ongezochte gelegenheid, die aldus was geschapen om een nieuwe uitdrukkingsmogelijkheid op een volkomen frissche, primitieve wijze te zien benutten tot het verbeelden van een gemoedsleven, dat even ver van het onze afstaat als de beide polen onzer planeet. Dat wilde dan zeggen: geen bekende trucs meer en technische clichés — geen regie-vondsten meer, die wij allen min of meer kennen of vermoeden — geen „fraai spel" meer, dat iedere getrainde bioscoopbezoeker met een beetje inspanning uit het hoofd na kan doen — ... voor mijn part zelfs geen vloeiende filmische dialectiek ditmaal.

Maar in ruil daarvoor het onschatbare wonder eener oorspronkelijke uiting, desnoods geheel ingaande tegen al onze overgeleverde aesthetische begrippen. Een uiting, origineel en rechtstreeks voortkomend uit een andere mentaliteit — vreemd aan onze filmgeleerdheid en filmervaring, maar rijk aan eigen kracht en eigen expressiviteit als een Japansche prent. Helaas — ten aanzien van deze verwachting is de film „Yoshiwara" een volkomen teleurstelling gebleken. Men kan veilig zeggen, dat zij precies het omgekeerde brengt van onze desiderata. In plaats van een blik te gunnen in oostersche dramatiek en oostersche expressie, ongewend voor onze bevattig maar indrukwekkend door de kracht eener primitieve doch waarachtige emotie, verbaast zij veeleer door een geraffineerde, habiele techniek, in dienst gesteld van de allergewoonste westersche handelingen en (film-) emoties.

East is east and west is west... maar ik heb een sterke verdenking, dat „east” hier wel degelijk „west” is.

Ik kan mij vergissen — maar het heele geval, doet mij allerbedenkelijkst suspect aan. De gedachten wil mij niet loslaten, dat de Japanner, welke deze film maakte zes voet lang is, in plus fours en hemdsmouwen rondloopt en Wrigley kauwt. Het is onmiskenbaar waar, dat de sujetten volbloed Japanners zijn, maar een blik op de reeds genoemde Japansche prenten doet mij hevig vermoeden, dat hier een regie aan het werk is geweest, die haar school te Hollywood of Neu-Babelsberg heeft doorlopen. Waarbij de instinctieve zekerheid komt, dat deze strakke Mongoolsche maskers — in waarheid: maskers! — niet voorbestemd zijn om aldus te janningsen... een intuitieve overtuiging, dat de expressiviteit van den Japanner andere middelen zoekt dan een hopeloos geforceerde gelaatsplastiek.

Deze verdenking wordt overigens nog versterkt door het feit, dat de scenerie in ieder schamel geoutilleerd atelier gemaakt kan zijn: nergens wordt gebruikt gemaakt van het Japansche „open-air” landschap, noch van het Japansche volksleven. Wij worden met jaloersche zorg opgesloten binnen de nauwe wanden van al maar het zelfde straatje, hetzelfde huisje, dezelfde kamer — ten overvloede nog in een beschermend halfduister gehuld. Men versta mij goed — niet dat men hier zou eischen de vermaarde snoezige „Butterfly”-entourage met dwergtuintjes, chrysanten, Boeddha's en parasols — maar het feit, dat de atmosfeer, welke zoo voor de hand liggend en gemakkelijk te verkrijgen ware, geheel is verwaarloosd, mag op zijn minst genomen, onbegrijpelijk genoemd worden.

Zoo is er meer dat verwondert. Zonder dat ik ooit — parole d'honneur! — in aanraking ben geweest met een geisha, wil het er mij maar niet in, dat een Japansche hetaere zich zou aanstellen gelijk de schoone O-Uma doet, met zulke sterke reminiscenties aan een aangeschoten westersche cocotte. Evenmin als ik kan gelooven, dat een Japansche vrouw een dergelijke Amerikaansche pruderie en braafheid aan den dag legt, wanneer zij in handen valt eener koppelaarster. Dit alles riekt verdacht naar de ethische code eener onvervalscht westersche bioscoop-commissie!

Tenslotte de filmische realisatie: die is volmaakt van kennen en kunnen. Enchaîneeren, afbeelden, incopieeren, rythmische rubato's — alles wordt met een virtuositeit en zekerheid toegepast, die gewis niet vreemd zijn aan het effectvolle schokschouderen der weenende Japansche en de traditioneele greep-naar-den-strot van een opgewonden Japanner.

Neen — er blijft bij dit alles een felle tegenspraak bestaan tusschen de, ondanks de geforceerde gelaatsgymnastiek, mysterieuse en ondoorgrondelijke mongoolsche gezichten na deze conventionele westersche tooneeltechniek.

L. J. JORDAAN



HET GEVAL: ATLANTIC

Met den Heer Last wil ik mijn stomme verbazing uitspreken over de vriendelijke ontvangst die deze Schipbreuk in Ligakringen mocht ondervinden, een behandeling, die zoowel verwondering als teleurstelling verwekt bij hen, die in de Liga een stug bolwerk zagen tegen de even lawaaïge als onartistieke parasiet der filmkunst.

Toen de eerste geruchten van de te verwachten omwenteling zich deden hooren en men kon vermoeden in welke richting Amerika dit artistiek monstrum zou exploiteeren, was er een algemeen en bedrijvig stelling nemen der filmvrienden tegen deze nieuwe vijand. Met eenige prille enthousiastelingen werd grondig afgerekend en met groote geestdrift wierp men zich op de eerste jammerende slachtoffers. Het eenige belachelijke in deze ongelijke strijd werd de groote energie, die men verspilde op deze stupide producten van een nog stommere industrie, de sterke nadruk die men bij herhaling legde op de onartisticeit van deze onnoozele, niets pretendeerende stukken celluloid, de slagvaardigheid waarmee men zingende dwazen en minderjarige revuegais meende te moeten afmaken.

Men had met een gerust hart deze larmoyante draken kunnen overlaten aan de smaak van het publiek: wie zich na Broadway-melody bevre-

digd gevoelde, was toch een voor immer verlorene.

Ook nu begon van Deutschland de victorie; Deutschland, dat tot nog toe de permanente vergissing omtrent filmkunst maskeerde achter 'n logischer scenario en 'n betere, meer artistieke fotografie, deed hetzelfde met z'n onbegrip in zake geluidsfilm, deed het zóó goed, dat het begin een gewonnen pleit werd: Hanns Schwarz kreeg naast z'n suikeren Hart nog een artistiek geweten (Hoyer in Filmliga III 3-4), Atlantic werd geproclameerd tot een geïnspireerd werk (ter Braak in hetzelfde nummer). Deze uitspraken zijn des te verwonderlijker, waar men in het eene betoog leest dat „de bleeke prenten van het witte doek in stede van levend en sprekend integendeel juist kleurlozer en stommer worden” zoodat men nu krijgt een middelmatige film met nog kleurlozer en stommere beelden dan we al gewend waren, en in het tweede, dat Atlantic uiteenvalt in „goed schaduwtooneel” dat wil dus zeggen geen c.M. film en „film sonore”; dat is, buiten zeer enkele momentjes, een bête aaneenkoppelen van beeld en geluid.

Voorwaar! men moet wel zeer optimistisch zijn, wil men hierna een automatische oplossing van het probleem verwachten. (Hoyer in III. 3-4).

„Atlantic” is een gevaarlijke film, gevaarlijk door zijn, succes verzekerd, onderwerp, dat nog een veel perfider aanslag op het makkelijk-aanspreekbare hart pleegt, dan de royale, doorzichtige tragiek van Al Jonson, gevaarlijk door zijn quasi artistieke uitwerking, au fond niets van de geheele Amerikaansche prulleboel verschillend: verfilmd tooneel en nog eens verfilmd tooneel!

En of Dupont nu spreekt of een Amerikaansche willekeuriling en of we nu een menschelijk conflict of een ruzie tusschen variété-girls hooren, en of de dialogen voortreffelijk gezegd worden en de tekst boven het middelmatige is, dan zegt dat niets tenvoordeele van de film, integendeel, zijn dit even zooveel aanklachten tegen den regisseur, die tot dergelijke hulpmiddelen zijn toevlucht moet nemen om zijn „inspiratie” te verwezenlijken.

Hoe veel zuiverder staat hiertegenover „Melodie der Welt” van een cinéast, die niet marchandeert met z'n ideeën en talenten, die geen zeeekasteel, noch stuiversroman noodig heeft

om een kunstwerk te maken, een eerlijke kunstenaar, die niet achter het publiek aanloopt en desondanks in een volle Zondagavondzaal van het Rembrandt Theater een spontaan applaus verwekte. En waarom nu deze behandeld met de volle maat onzer critische strengheid, waarom deze, die uit het doode materiaal van oude wereldjournalen een werk schiep met een snelheid en een rythme, waar de volmaakt-uitgeruste Dupont mijlen ver bij achter blijft, waarom dezen fouten en onvolkomenheden verweten, waarover bij anderen zoo licht heengestapt wordt? Laat ik zwijgen over de even verwonderlijke sympathie voor het duo Sternberg-Bancroft.

Wie in De Uitkijk na Ruttmann's opus 2, 3 en 4 de ruige kop van de Underworld-bandiet heeft zien verschijnen, zal onwillekeurig de sensatie ondergaan hebben van de man, die eens lekker wilde dineeren en na de exquise hors d'oeuvre zich een schaal boerekoel met een el worst geserveerd ziet.

CH. BOOST

Wij houden ons bij onze critiek, laten echter de tegencritiek gaarne aan het woord.

M. t. B.



NEDERLANDSCHE FILMS TE KOPENHAGEN

Op 24 April j.l., werden „De Brug”, „Handelsbladfilm”, „Regen”, en „Zuiderzee” voor de „Forsogscenen” te Kopenhagen vertoond met een inleiding van Dr. Menno ter Braak. Er bestond voor deze voorstellingen zeer veel belangstelling bij publiek en pers. Vooral „Regen” en „De Brug” hadden zeer groot succes. „Zuiderzee” (in de nieuwe montage) boeide de toeschouwers vooral in de slotacten, terwijl „Handelsbladfilm” het minst werd gewaardeerd. Onze redacteur zal in het volgend nummer zijn indrukken van het Deensche filmleven weer geven.

EEN OORDEEL OVER JORIS IVENS

Over het werk van Joris Ivens lezen we in „De Gemeenschap” (No. 4) de volgende critische beschouwing van de hand van den uitnemenden

beoordeelaar, die zich sinds jaar en dag onder den schuilnaam „Close-up” verbergt:

Er zijn twee zeer onderscheiden soorten films van Ivens: die hij zelf maakte en die hij in samenwerking met anderen volbracht. Knap zijn ze alle. Bezielt zijn alleen de laatste, zelfs de meest mislukte: „Branding”. Men ondergaat bij het zien van Ivens' films steeds de pijnlijke verwachting van de groote verrassing, van de gespannenheid, van de bewogenheid, van de treffende beweging, die plotseling film creëert. En even zoovele malen ondergaat men de teleurstelling, weliswaar met een stellige hoop, dat zijn volgende film de teleurstelling zal wegnemen. Zijn eersteling „De Brug” was als inzet zeer hoopvol, doch ik betwijfel — nu ik zijn andere films ken — of hij deze eerste geheel zelfstandig heeft gemaakt. Er zijn enkele luchtige accenten in „De Brug”, die men destijds natuurlijk op zijn rekening kon schrijven, maar die nu wat vreemd aandoen en moeilijk met Ivens' stuggen geest in verband te brengen zijn. Ook „Branding” is een voorbeeld. Het is waar, dat het beste deel van „Branding” Ivens' werk is, maar ook dat dit gedeelte een zekere charme verkrijgt door zijn verbinding met een scenario, hoe ongelukkig dit scenario ook was. „Regen” tenslotte is in z'n geheel een zeer mooie film met een suggestieve atmosfeer en geestige overgangen, maar ook deze film is niet van Ivens alleen.

Zijn groote film „Wij bouwen” kan men niet als geheel bespreken, omdat de maker niet volkomen vrij was bij de bewerking van zijn stof. De onderdeelen „Heien” en „Zuiderzee” echter komen voor een bespreking wèl in aanmerking. En hoezeer de eerste ook bewondering afdwingt door de intelligentie, waarmee Ivens het heiblok achtervolgt en in het algemeen zijn filmmateriaal weet te vinden, toch blijft er, ook in „Heien”, hoewel daar het minst, een gebrek aan fantasie, aan speelsche beweging, aan filmische omvorming. Dit is echter opvallend in „Zuiderzee”. Ik moet eerlijk bekennen, dat mijn eerste aanschouwing van „Zuiderzee” mij tot een te groote bewondering voor Ivens dreef. Een tweede vertooning bracht des te meer teleurstelling. Hier vooral geldt de stelling, dat men steeds in afwachting blijft van de groote verrassing, die niet komt. Alleen aan het eind wordt de strijd tusschen mensch en natuur tot een dramatisch conflict, doch verder bepaalt



EISENSTEIN'S GENERALLINIE

„Zuiderzee” zich tot zuiver gekozen en koel-intelligent genomen, overvloedig en rijk film-materiaal, dat echter niet door een bezielde montage tot een driftig rythme werd bedwongen. Hier is te duidelijk herkenbaar de invloed, die Ivens, uiterlijk, doch volstrekt niet innerlijk, van de Russen onderging. Iedere Russische documentaire (Zvenygora, Moskou, Turksib) bezit het élan, dat Ivens al te Hollandsch mist. Al te Hollandsch? Dit geldt niet sinds Dick Laan zijn uitnemende Voetbalfilm maakte. Hier was van het begin tot het einde die vlotte, pittige, schijnbaar-nonchalante maar zoo beslister montage, die het kenmerk zijn van film-poëzie. Hier is vooral niet de bezorgdheid van Ivens' vakmanschap, noch zijn donkere stroefheid, maar veeleer een blijmoedigheid, een frischheid, die men bij een Hollander niet verwachten zou.

Ik trek deze vergelijking met Laan alleen, omdat hij met Ivens wel het grootste contrast vormt in de Nederlandsche cinematografie. Hetgeen volstrekt niet zeggen wil, dat men Ivens' zijn (benijdenswaardig) talent als cameraman, als filmvakman mag ontzeggen. De zekerheid, waarmee hij zijn objecten ziet en opneemt, maken

hem juist tot een filmfotograaf, van buitengewone beteekenis, maar hij mist, dunkt me, de originaliteit, de durf, de uitbundigheid, die zijn leermeesters in Rusland in zoo sterke mate bezitten. Ivens is zwaarmoedig, ernstig. Hij kent niet de verrukking, wel de toegewijde aandacht. Hij keert zich naar de donkere aarde en zelden naar de open lucht. Naar het doode voorwerp, niet naar de „Sichtbare Mensch“. Hij verdient niet, nogmaals, dat men hem eigenschappen toekent, die zijn werkelijke uitstekende hoedanigheden zouden verdringen. Het zou een verwarring zijn, die de Nederlandsche filmkunst geen goed kan doen.

DE PLATONISCHE FILM

In de steeds zeer veelzijdige „Neue Schweizer Revue“ schrijft Leo Hirsch een lezenswaardige beschouwing over de film van het standpunt der platonische ideeënleer, waaraan wij het volgende fragment ontleenen:

Während also die „ewigen“ Dinge, die beständigen, stetig unbewegten, in sich ruhenden, harmonischen Dinge, sich aus dem Bewusstsein der Menschheit zu verlieren begannen, setzte die Geburt des Films, der Kunst des Sehens und der Bewegung, ein mit jenen Wehen. Löste der Film die alten Götter, das Kino den gotischen Dom, die maurische Synagoge und die Moschee Allahs ab? Ich meine, der Film ist eine Idee, ein Urelement des Geistes, so alt wie jeder Gott und vielleicht gar ein alter Gott in einem neuen Haus. Der Film ist, zuerst und zuletzt, eine Augensache, und ich glaube, er ist so alt wie unsere Augen. Der Film, als Objekt, war immer in der Welt; man übersah ihn bloß, weil man ihn vielleicht noch nicht zu erkennen brauchte.

Man hatte immer Augen, ihn zu sehen, aber die Augen waren noch nicht schnellsichtig, waren sich vor allem ihrer selbst noch nicht bewusst genug. Plötzlich wurden sich die Augen ihrer selbst bewusst. Dieser Umschwung zur Bewusstheit muß im Inneren der Menschheit eine ungeheure Erschütterung lawinenhaft ausgelöst haben, deren letzte und grösste Ausbrüche sich heute noch nicht zu Ende wirken konnten. Sah die Menschheit schon den Film, ward sie sich bewusst, was „der“ Film sei? Unterscheiden wir „den“ Film von den Filmen oder

Films (Häutchen), also von dem oder jenem Film, wie wir zwei Musiken unterscheiden. Die eine Musik hat man in sich und man braucht für sie weder Geige noch Klavier noch „Musiktalent“ zu haben, noch eigentlich Ohren, weil man diese Musik eben „innen“ hat und hört; die andere Musik umfaßt alle die Melodien und Kompositionen, für die man Stimmen, Orchester und Noten braucht, die wir kennen, vergaschen, hören werden. Also die eine Musik hat man in sich, im Kopf, im Herzen, in der Seele, oder wie man diese fragliche Musikgehend da innen sonst nennen will, und die andere Musik haben die anderen, die Musiker, die Instrumente, nicht in sich, sondern ausser sich, weil diese Musik uns erst hörbar wird, wenn sie aus sich heraus zu uns kommt.

Nicht weniger ahnen wir vom Film. Es gibt „den“ Film für uns und dann ausser uns, die vielen Filme „was auch eine Art des Broterwerbs ist, die dem Gesetz des Angebots und der Nachfrage, des Imports und Exports unterworfen ist, der Zollrevision und der Besteuerung“. Von den Adern der Filme wird noch die Rede sein; „den“ Film hat man in sich, genau dort, wo man die innere Musik hat. Und also hatte man den inneren Film auch schon in sich, als man sich in Anbetracht des Turmbaus zu Babel tausend Worte unverständlich in die Hörer schrie.

„Der“ Film, also nahezu eine menschliche Eigenschaft, als deren Grundbedingungen wir Sehen und Bewegung weiterhin annehmen, bleibt uns vor den vielen Filmen diskutabel und ist für unsere Beobachtung natürlich auch unabhängig von Celluloid, Kamera, Beleuchtung, Belichtung, Entwicklung, Kopie, Schnitt, Projektion, Leinwand, Kino, unabhängig von Autor, Regisseur, Darsteller, Finanzier, Verleih, Absatz, unabhängig selbst von der Sehkraft und Gewohnheit unserer Augen. „Den“ Film sieht in sich entweder auch der Blinde, oder nicht einmal der Schärfstägige.

Wir immerhin, aller nihilistischen Verzweiflung an real dergestalt nicht faszibaren Erscheinungen zum Trotz, sehen, sehen, sehen „den“ Film; wir müßten anders unsere Augen überhaupt und für immer schliessen. Einfach erscheint er uns, als ein Lebenselement. Als der Affenmensch sich im Urwald in rasender Eile, vom Baumast zum Mastbaum der Kokospalme schwang, sah der Urwald, an dem er

vorübersaupte, in seinen Augen wie ein Film aus, wenn jener Affenmensch auch nicht wusste, dass man solches Sausensehen „Film“ nennt. Einfach: als Old Shatterhand an den Niagara-Falls stand und das Boot der Huronen in den Abgrund sausen sah, was war dieser Anblick, wenn nicht ein Film? (Und welch ein Film!) „Er stand am Ufer und vor ihm rollte sein Schicksal“ sichtbar (ein Film) ab. Man vergleiche: man sitzt im Kino, und vor einem rollen die Bilder irgend eines, seines Schicksals, im Niagara-Tempo ab. Und, wir sind am Ausgangspunkt unseres Rundlaufs, man zeichne in der Art eines Trickfilms Bilder an die Wände der Untergrundbahntunnel, Bild um Bild als fortführende Entwicklung aus dem vorigen Bilde und die Differenz der Entwicklung von Bild zu Bild entsprechend der Bahngeschwindigkeit; der Effekt wäre: man sähe im Vorüberfahren einen Film (eine Möglichkeit, auf die unsere findigen Reklamehengste noch immer nicht gekommen sind).

Woraus hervorgeht, dass selbst die Bewegung, das eine Urwesen des Filmischen, nicht an das Objekt gebunden ist. Ergo: wo Sehen und Bewegung zusammen sich ereignen, ist Film.

FILMLIGA'S IN DUITSCHLAND

De Heer Hans Richter bericht ons, dat na door hem gehouden filmlezingen te Keulen, Hannover, Essen, Weenen, bovendien in talrijke Zwitsersche steden, in die plaatsen tot het oprichten van „Filmliga-sektionen“ besloten is: d.w.z. dat met voorlichting en gebruik maken van de statuten der Nederlandsche Filmliga zusterverenigingen zijn opgericht. In Weenen zal men terstond met een Eisenstein-programma beginnen.

Over deze belangrijke propaganda hopen wij binnenkort uitvoeriger te kunnen berichten.

WALKING WITH SUSIE

Engeland heeft behalve zijn Film Society, een organisatie vrijwel in den geest der Filmliga, ook zijn „Arbeidersliga“: de Masses Stage en Film Guild. Deze had, wat in Londen noodig is, aan de gemeenteraad verlof aangevraagd tot het geven van eenige Zondagmiddagvoorstellingen in besloten kring, voor de maanden Maart en April, waarop men een keuze uit de films

„Potemkin“, „De Moeder“, „Storm over Azië“, „Het Beleg van Parijs“, „Tien Dagen“ en de „Generallinie“ wilde vertoonen. Deze aanvraag is, naar wij onlangs in de „Times“ lazen, in den raad behandeld en dat daarbij niet zoozeer de Zondagsheiliging dan wel doel en wezen van de Film Guild het cardinale punt der besprekingen uitmaakte, mogen onderstaande citaten bewijzen die wij hierbij zonder commentaar weergeeven:

Mr. Strauss said that the Council would lay itself open to considerable ridicule if it carried the report. A number of distinguished people had recently written a letter to the Press protesting against it. The Council in the ordinary way had to consider films from the point of view of millions of people. This was a different matter. The Film Society was founded on the lines of the Stage Play Society to show films of great interest which for some reason or other the Censor had thought unsuitable for public exhibition. The society had been extremely popular and the greatest interest had been taken in it by the Press. The Council had been quite satisfied with the Film Society, which had been properly conducted, and copied in other countries.

Only in October last year the Council passed a report of the Theatres Committee stating that the Film Society had not abused the privilege granted by the Council, and granted it leave to show further. Now another society, equally respectable, had been started with the sole object of enabling its members to see films of the first quality whether they had been passed by the censor or not. The society proposed to show exactly the same films as the Film Society had shown and which aroused no protest and indeed had received a great deal of support.

Mr. MacDonald said that he was against any censorship except that of the immoral. „Here“, he added, „you are setting up a political censorship. One society is allowed to exist and show films, and another, because it desires to show Russian films, is to be refused“. The Council was making itself the laughingstock of the world.

Miss Rosamond Smith said that the small experiment of the Film Society had not been altogether satisfactory. She had looked upon it as

a safety valve. Now that the question was becoming wider, the matter should be put on a proper footing, and the Council should decide to allow latitude to no one. She would say little with regard to the films themselves; but Russian films were in a class by themselves. They were beautifully done, but expressed a very definite point of view. Some people found their propaganda crude, and thought it could be safely disregarded.

Sir William Ray said that the debate showed the utter folly of a local authority ever being put into the position of censor. If they made no protest as to the censorship of films „this kind of thing will be going on year after year”. He hoped it would force the hand of the State. If there was to be censorship it should be national and not local. A film should not be shown in Leicester-square which could not be shown at Croydon. Dealing with the present situation, he said that if, throughout, the council had taken the perfectly logical position that nothing should be shown except with the approval of the Board of Film Censors they would have known where they were. Had they taken that attitude they could have appealed to the decision of the board. He regretted they could not do so. They departed from it. They allowed the Film Society to come and say. „We are in the position of the Old Stage Society”. The council believed the society was really vitally interested in the film from the scientific point of view and were going to show films of extraordinary interest which would not be shown commercially.

Had the Council known that the bias of the organization was in favour of a propaganda of a particular type the decision would have been different. Here was the Masses Stage and Film Guild — the title made one shrug one's shoulders — well, it was so obvious what it was all meant for! The very type of film upon which the guild was concentrating showed the direction of the minds of the organizers. It was believed that the work of the Masses Stage and Film Guild was mainly in the direction of introducing into this country propaganda films from Russia. („No, no.”) He thought they had reason to believe it. They might be narrow-minded and obscurantist, but it was not the rightful duty of a local authority to discriminate in matters of such a kind.



K. TUCHOLSKY: PORTRET HARRY LIEDTKE

Naar aanleiding van de successen van de laatste Liedtke-films in ons land, die evenzovele bewijzen zijn, dat deze knappe speler zich nog in het volle bezit van zijn tweede jeugd verheugt, hebben wij geen weerstand kunnen bieden aan de op ons van vrouwelijke zijde uitgeoefende drang tot het publiceeren van een werkelijk „filmisch” geziene foto.

Wij hebben deze foto gevonden in het uit foto-oogpunt niet genoeg te roemen nieuwe boek van Kurt Tucholsky: „Deutschland, Deutschland über Alles (Neuer Deutscher Verlag, Berlin 1930) en publiceeren haar hierbij gaarne.

Tenslotte kreeg de Film Guild met 69 tegen 38 stemmen géén verlof, onder verwijzing naar de artikelen van de Bioskoopwet van1909!

EISENSTEIN IN FRANKRIJK

Nadat Eisenstein reeds uit Frankrijk „uitge-
wezen” was (zie vorige Filmliga), hebben eenige
Fransche kunstenaars onder leiding van Jean
Cocteau pogingen aangewend om dat besluit
ongedaan te maken. Deze pogingen werden met

succes bekroond en thans voor het eerst zullen in besloten gezelschappen Russische films vertoond worden. Joris Ivens, die thans met Eisenstein in Parijs vertoeft, zal hierover in het volgende nummer nader berichten.

TURKSIB

In de N. R. C. lezen wij, dat op 1 Mei de spoorweg van Siberië naar Turkestan, naar aanleiding waarvan Turin zijn prachtige documentaire

maakte, van beide zijden uit in dienst genomen zal worden. Rusland heeft daarmede een zijner twee groote technische plannen verwezenlijkt. Het andere — de stuwdam te Dneprostroj — is in bewerking. Naar men wellicht weet, heeft Joris Ivens de uitnoodiging om daarvan een film te maken, aangehouden in verband met het feit, dat hij tegen het einde van dit jaar voor zes maanden opnieuw naar Rusland hoopt te vertrekken.

H. S.

NEDERLANDSCHE FILMLIGA

OFFICIEELE MEDEDEELINGEN

HET ZESDE PROGRAMMA

Gelukkig ligt het échec van den Heer de Keukeleire, dien wij als eenige vertegenwoordiger der Belgische avantgarde op grond van talrijke (in het vorige nummer afgedrukte, persbeoordeelingen en persoonlijke aanbevelingen uitgenoodigd hadden, reeds lang genoeg achter ons om de indruk, die dit programma overal maakte, te verzachten.

De afdeelingen hebben collegiaal deze teleurstelling met Amsterdam mee gedragen, al werd in enkele afdeelingen de te Amsterdam en elders hevig uitgefloten film „Impatience” niet vertoond.

Wij moeten derhalve protesteeren tegen de in de N. R. C. gegeven voorstelling van zaken als waren wij verplicht geweest, het programma na de Amsterdamsche ontvangst te retourneren. Behalve het feit, dat uit dit programma de noodige leering (zij het in negatieven zin) viel te trekken aangaande den stand der cinematografie en de critische maatstaven onzer zuidelijke burens, bracht ook onze „coöperatieve” grondslag, alsmede het feit, dat op de desbetreffende vergadering der Afdeelingen met algemeene stemmen tot het uitnoodigen van den Heer de Keukeleire en het vertoonen van zijn films besloten was, met zich mede, dat dit programma door de Nederlandsche Film-
100

liga, en niet door Amsterdam alleen, als zodanig aanvaard was. Wij zijn geen filmverhuurkantoor, dat finantieele voordeelen heeft en

dat zoo maar programma's door andere kan vervangen. Intusschen, er zal in België veel moeten veranderen voor wij voetstoots opnieuw een „cineast” uitnoodigen!

EXTRA MATINÉE FILMLIGA AMSTERDAM

De Film-
liga Amsterdam heeft Joris Ivens onlangs in de gelegenheid gesteld, zijn impressies van zijn reis in Sovjet-Rusland in een lezing voor haar leden weer te geven. Hij deed dit in den vorm van een luchtige causerie, die door de aanwezigen zeer werd geapprecieerd blijkens het applaus. In het algemeen bleek Ivens onder den indruk van het in Rusland geziene, maar hij oefende daarnaast toch critiek en zelfs zeer puntige critiek. In de pauze bestond er gelegenheid, zijn fotomateriaal te bezichtigen, waarvan druk gebruik werd gemaakt.

Tot slot van den morgen werd klein nederlandsch werk vertoond; een korte film van Zuidlaren van Chr. Pointl, en het N. V. V.-filmpje, benevens „Zuid-Limburg” beiden van Ivens zelf. Het was een zeer geslaagde morgen, die den indruk van het optreden van Dekeukeleire eenigszins wegnam, helaas was het om zakelijke redenen niet mogelijk deze extra-matinée ook in de afdeelingen te herhalen.

NIEUWE FILMLIGA'S

Ook te Amersfoort worden thans ernstige pogingen in het werk gesteld om te komen tot het oprichten eener Film-
liga.

de gemeenschap uitgevers utrecht menno ter braak cinema militans

het moderne boek
over de moderne film!

over deze uitgave schreef l. j. jordan in de „groene amsterdammer” o.a.:

veeleer provokeert dit boek — soms bewust en met zooveel woorden, maar altijd en overal door taal en houding — een scheiding. een scheiding naar de steile formule: „wie niet met ons is, die is tegen ons!” en het object van deze antithese is de film — niet het variété-amusement, niet het technisch curiosum, niet het platonische onderwerp voor gelegenheids-mooischrijverij, maar de film, die men lief heeft, zooals men muziek lief heeft, zonder reserve en zonder voorzichtig te retireeren achter enkele standaardwerken.... om deze zuiverings-tendenz — om deze krachtige poging, de film tot kunst op te heffen, in stede van het begrip „kunst” pasklaar te maken voor het bioscoopproduct — om deze algemeene eigenschap alzoo is het werk ons in de allereerste plaats welkom.

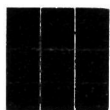
prijs ing. f 2.90; geb. f 3.90, rijk geïllustreerd

de uitkijk

VERZENDBUREAU
VOOR FILMVERHUUR AAN
OLKS UNIVERSITEITEN
EREENIGINGEN ENZ.

prinsengracht bij
de leidschestraat
telefoon 37460

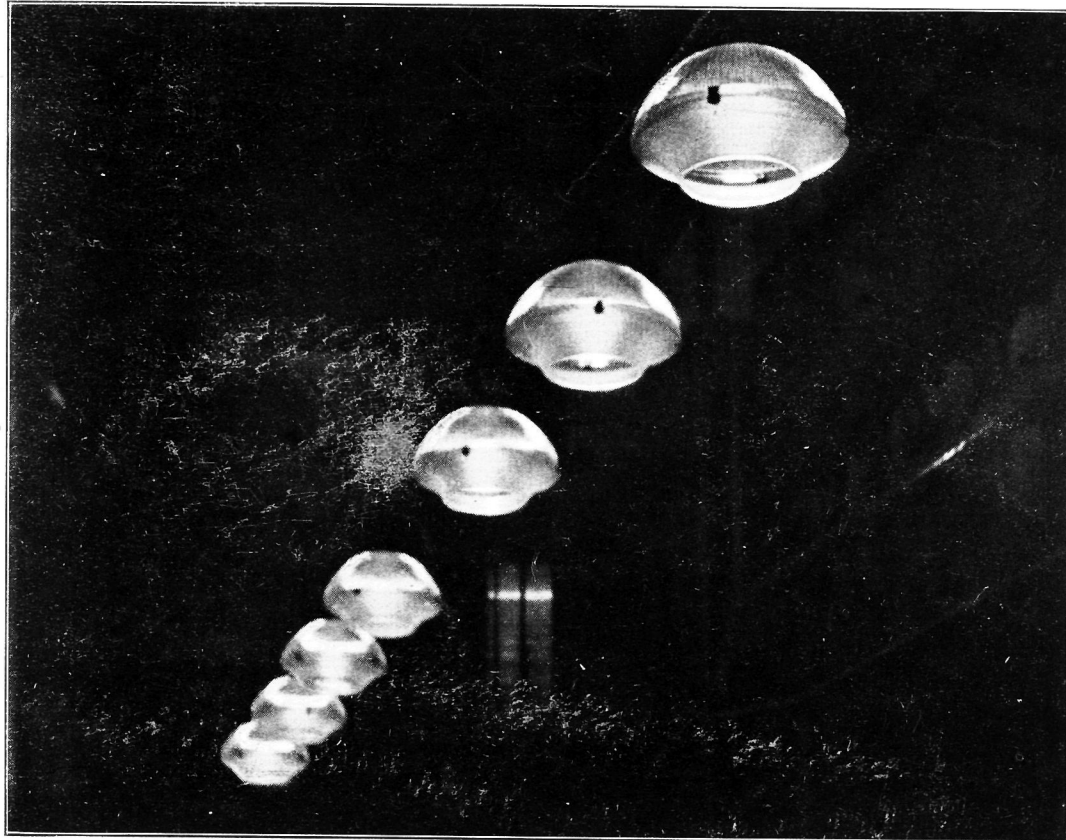
F
I
L
M
T
H
E
A
T
R
E



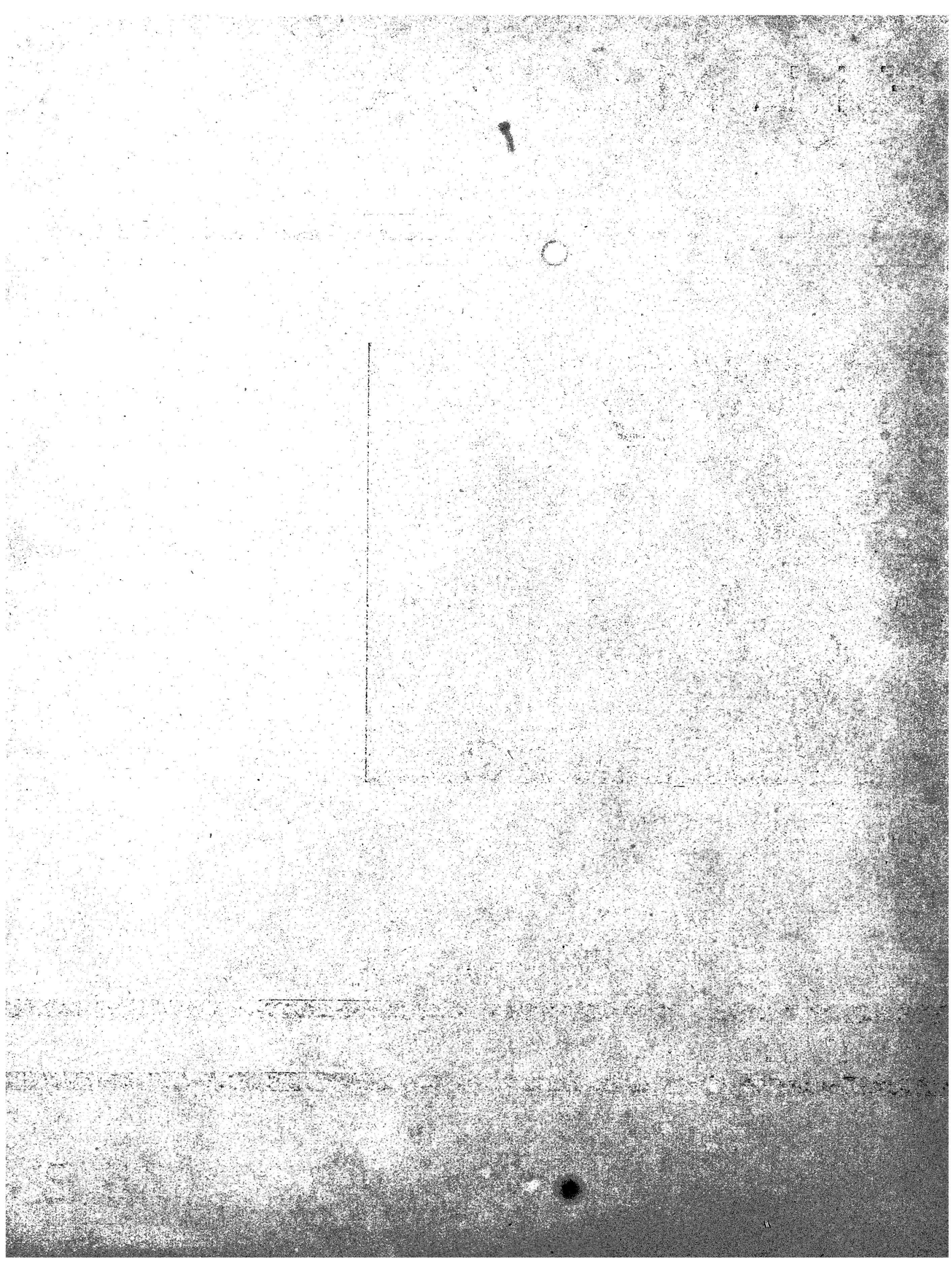
DAGELIJKS MIDDAGVOOR-
STELLING VAN 2.30-4.30
E AVONDVOORSTELLINGEN
R VAN 7.30-9.30 EN 9.30-11.30

de uitkijk
prinsengracht 452
telefoon 37460

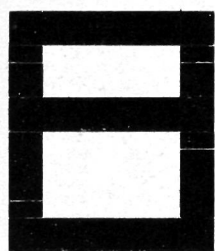
F I L M L I G A



von bàrsy: hoogstraat



DERDE
JAARGANG



M E I 1930

FILMLIGA

ONDER REDACTIE VAN: WILLEM BON, DR. MENNOTER BRAAK,
JORIS IVENS, L. J. JORDAAN, MR. HENRIK SCHOLTE EN CONST.
VAN WESSEM - EEN JAARGANG (10 NUMMERS) KOST F 2.50

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

MEN LEZE VOORAF HET PROGRAMMA!

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

INHOUD: Mr. Henrik Scholte: Eisenstein's Generallinie — Wse-
wolod Pudowkin: Joris Ivens — A. E. Young: Avantgarde in England
— Dr. Menno ter Braak: Indrukken uit het Noorden — Victor
Heimann: Der Kulturfilm in der USSR — Filmcritiek: Alexander
Room: Menschenarsenaal — Tuschinsky-films — Erich von Stroheim:
Wedding March, door Dr. Mennoter Braak — Kleinman c.s.: Zeemans-
vrouwen, door Mr. Henrik Scholte — Onder de Peristyle: De
Criticus en de Slet, door Jef Last — Journaal: Kooien en Lichte-
kooien — Theologische Filmcritiek op de Arke Noachs — Eisenstein
in Parijs — Deutsche Filmliga's, door H. S. — Nederlandsche
Filmliga: Officieele Mededeelingen — Programma en Toelichtingen

HENRIK SCHOLTE:

EISENSTEIN'S GENERALLINIE

Het is een geluk, dat wij zijn film zoo spoedig konden krijgen na zijn demagogische „debat-avond”, want stilliger bewijs voor wat hij daar verkondigde is nauwelijks denkbaar.

Met groote, grove handen kneedt hij film. Met stekende, doch tegelijk zoo onfeilbare klare oogen ziet hij land, vee, boeren, boerenmacht en boerenkleinheid. Hij speelt met zijn materie en de groote bezieling van „Potemkin”, waarin kunstenaar en agitator nog één waren, schijnt wel voorgoed verbroken. Eenerzijds is hij in deze eerste positieve film een octaaf grooter dan in al zijn vroeger werk, anderzijds verknoeit en herhaalt hij opzettelijk. Hij monteert in het wilde weg, zijn linkerhand weet soms niet wat zijn rechter doet, en hij speelt. Zooals boeren spelen, grof en met een bulderend lachen.

Boersch is deze film van het begin tot het einde, en in zijn opzet, dat boerenooogen deze film zouden kunnen zien alsof zij door de boeren zelf gemaakt was, is hij dan ook volledig geslaagd.

Dit eerste constructieve werk is met het negatief-revolutionaire niet meer te vergelijken, het is in een anderen sleutel gecomponeerd. Het schreeuwt U toe in deze overweldigende reeks van aardse vizioenen, waarvan het eene U meesleept, onfeilbaar en als uit reuzehanden ontstaan, en het andere U koud laat als een plat grimas. Doch wie geeft U de zekerheid, dat juist om die of die gezochte truc de boerenschuur, waar Eisenstein deze film laat zien om het dorp te dwingen méér tractoren te koopen, niet daveren zal van een lach, die Eisenstein wilde dat komen zou. Omdat boeren lachen, en dan betalen.

Betalen, betalen, betalen!

Eisenstein is in deze film terroristischer dan ooit. Combinatie van een Amerikaansch zakenman, een Jezuiet, een handelsreiziger en volks-tribuun, — ziedaar de eerlijkste afgezant der Sovjets.

Het begrip kunstenaar bestaat voor hem niet, vandaar dat hij ook Poedowkin veracht. „Transitionsfigur”. Dat de Russische film in het buitenland gewaardeerd wordt, stemt hem alleen dankbaar uit een oogpunt van propaganda. Voor de rest verlangt hij geen waardeering. De Russische film is er om het arme Russische volk op te heffen. Na de vertooning van „General Linie”, dat beter „General Motors” kon heeten, kan hij lijsten klaarleggen in de Russische dorpen en zich meer verheugen over het feit, dat er weer een machine geplaatst, weer een coöperatie gevormd is, dan dat hij een film gemaakt heeft. Wanneer hij goede films maakt, gebeurt dat slechts omdat een goed



HET KALF UIT „GENERALLINIE“

doel goede middelen eischt. Overigens is het voor hem ingenieursarbeid, gelijkwaardig met bruggenbouw of met een goed kanon. „Ein Film muss wie eine Kanone auch schiessen können“.

Zijn grootheid ligt in het absolute. Hij kent geen twijfel, geen toegeven, slechts worsteling met de stof. „In anderthalb Jahren wird das Aesthetische auch schon in Ordnung sein“. In een vijfjarig „wirtschaftliches“ programma zullen alleen die films gemaakt worden, die beslist noodzakelijk zijn. „Stoff ist was nötig ist“.

Eisenstein behoort tot die uiterst bevoorrechtten, die een sterk negatieve tendenz even sterk positief konden hervormen, omdat de opgave steeds groter is dan de prestatie. Deze man schreeuwt om werk, om getuigenis, om onvoorwaardelijkheid, om resultaat. Als Poedowkin als contrarevolutionair uit Rusland gesmeten is, zal deze man de handen pas vrij hebben.

Uit het Westen zal hij terugkeeren, gesterkt door zijn geloof aan eigen, alleen-zaligmakende doctrine, waaraan wij geen deel hebben. „Was behaupten Sie dann, Sie die keine Revolution durchgemacht haben“? Uit Amerika zal hij weg-

stelen wat hem te pas komt, met een geïntigueerde belangstelling voor belangrijke, gelijkwaardige tegenstanders, die maar toevallig anti-Marxist zijn.

Deze man is een wonderlijke mengeling van Middeleeuwen en techniek. Hij zou de eerste geweest zijn om het ongedisciplineerde individu Jeanne d'Arc levend te verbranden. (En de film ook).

Hij is te benijden, te vreezen en te aanvaarden met een voorbehoud, waaraan wij niet veel reden kunnen geven. Als alle constructieven, eenzijdigen en onverzoenlijken heeft hij gelijk. Zijn „Generallinie“ is meer dan een gaaf meesterwerk. Het opent een toekomst daar, waar de Russische film vast geloopt scheen. Een groot manifest, dat in waarheid met koeienletters begint: „Wij willen....“

WSEWOLOD PUDOWKIN:

JORIS IVENS

Met het werk van Joris Ivens maakte ik voor het eerst kennis tijdens mijn kort verblijf in Amsterdam.

Wat ik te zien kreeg, waren de nog niet gemonteerde en zelfs niet uitgezochte stukken van de toekomstige „Regen“, een film van Ivens en Franken, en alleen zijn eersteling „De Brug“ was schetsmatig gemonteerd. Maar reeds op grond van het ruwe materiaal, dat ik zag, kon ik Ivens beschouwen als een toekomstigen serieusen cineast.

Die oplettenheid en zorgvuldigheid, waarmee hij aan de voltooiing van zijn arbeidsplan werkte, die duidelijkheid waarmee hij de nog niet opgenomen beelden in zijn hoofd had, ze tekenend in het schema van zijn „Drehbuch“, die hardnekkigheid waarmee hij ideeën wist te realiseren, alleen gebruik makend van een primitieve „kinamo“, toonden duidelijk aan, dat in Ivens veel eigenschappen aanwezig waren om een meester te worden.

Slechts één ding was voor mij niet volkomen duidelijk: de persoonlijkheid van den kunstenaar, dat conglomeraat van principes en ideeën, welke over de ontwikkelingsgang van een meester beslissen. „Regen“ en „De Brug“ zijn zelfs in gemonteerden, volkomen klaren vorm (zooals ik ze thans hier in Rusland zag) volgens mijn meening niet karakteristiek voor

Ivens. Zij zijn brokkelig en onbepaald. Bij haar merkt men een zekeren invloed van Ruttmann en de Fransche avantgarde. De vrije opnamen, prachtig gevonden en goed op de lens gebracht (de droppels, de natte ruiten, het natte asphalt, de glanzende parapluïen enz.), hebben hun bijzondere zuivere vormwaarde, maar zijn niet opgenomen in het organisch geheel van het beeld. Het beeld heeft geen ruggegraat, heeft geen innerlijke algemeene bepaling, alleen een eng-subjectieve bespiegelende „stemming”. Dit alles is zonder twijfel een tekort, maar een zeer begrijpelijk tekort. Ik beschouw „De Brug” en „Regen” als eerste leerstukken, die natuurlijk aan vreemde invloeden onderworpen zijn, en alleen dat vertoonen wat iemand, die zich van de camera en de montage weet te bedienen, presteeren kan. Het zijn de eerste werken van een mensch, die schrijven leert, en die enkele lettergrepen en letters (geen woorden) opschrijft, welke zich slechts nu en dan tot woorden vormen. Ik was buitengewoon verrast en verblijd, toen na de twee reeds genoemde films, op het doek de „Zuiderzee” verscheen. Wat was er gebeurd? Alle belangrijke gebreken, die zoo in het oog vielen bij de eerste werken van Ivens, waren als door een wonder verdwenen. Hij heeft geen stap, maar een geheele sprong vooruit gedaan. De onzeker, onrustige montage van „De Brug” en „Regen” was vervangen door een rustig, duidelijk en zeker rythme. Het toevallige, vormelijk-aesthetische kader, waarin men de parapluïen kon verwisselen met paddestoelen en de menschen met hun weerspiegelingen in de plassen, was veranderd in van bloed en leven doortrokken beelden. Meer dan dit, in het beeld van Ivens was oprechte „dynamiek” gekomen. Niet de dynamiek van een zich-oplossen in een zeer verbrokkeld kader, maar de dynamiek van de werkelijke voortgang, de ontwikkeling van het beeld. In „Regen” wisselen de op straat loopende menschen af met de op het water neervallende droppels en verdwijnen spoorloos; inplaats van de droppels verschijnt op het doek een door regen overgoten ruit met daarachter zich bewegende silhouetten van voorbijgangers, en de droppels verdwijnen eveneens spoorloos. Het beeld, niet-tegenstaande de beweging in ieder van zijn aspecten, staat eigenlijk stil. Geheel anders bij de „Zuiderzee”. Hier beweegt alles. Het

eene kader, overgaande in het andere, ontwikkelt het eenige, organische weefsel van het beeld. Deze gang is duidelijk en overtuigend. Hier schrijft Ivens geen afzonderlijke, niets-zeggende lettergrepen. Hij beperkt zich zelfs niet tot woorden. Hij spreekt met duidelijke zinnen.

Ik schreef boven, dat ik verrast was, toen ik de „Zuiderzee” gezien had; dit is geen leege beleefdheidsphrase. Ik was inderdaad geemotiveerd, zooals ik iederen keer geemotiveerd ben wanneer ik werkelijk goed gemaakt werk zie, dat bewijst dat aan den horizon der film een nieuwe, sterke en talentvolle voorvechter verschenen is.



JORIS IVENS MET DEN SCENARIO-SCHRIJVER VAN PUDOWKIN, RCHESKY EN DEN REGISSEUR MACHAROW (MIDDEN)

Waardoor is dan zoo'n „record”-sprong van Ivens te verklaren? Ik denk dat de oorzaak hier een dubbele is. Ten eerste heeft Ivens zich losgerukt van zijn vroegere onbepaalde, aesthetische beginselen en is hij bewust overgegaan tot een werk van levende realiteit. Hij heeft zelf nieuw materiaal uitgekozen, dat diep en belangrijk is en in het geheel niet lijkt op het vroegere oppervlakkige glijden over levensverschijnselen. Dit bevrijdde hem ineens van vorm-invloeden van Ruttmann en de Franschen. Dat Ivens als thema voor zijn werk het grandioze indijken en droogleggen van den bodem, die tot nu toe door de zee bedekt was, een geweldig werk, dat het kunnen van den mensch en de arbeid bevestigt, gekozen heeft, toont volgens mij, zonder eenigen twijfel de groei van den meester aan. Hier vertoont hij zich niet als de operateur-regisseur, die door het leven dwaalt, jagend op toevallige lichteffecten, maar als een zuiver en konkreet denkend mensch. Volgens mijn diepe overtuiging is dit zuivere 103

denken een van de voornaamste waarborgen voor een toekomstige, voorspoedige arbeid in onze kunst. En zoo moet als eerste oorzaak van het slagen van „Zuiderzee” de innerlijke groei van den auteur beschouwd worden, die zich reeds bepaalde bij het uitkiezen van het thema van het werk.

Thans over de tweede oorzaak. Niet alleen de kunstenaar werkt met zijn materiaal en onderwerpt het aan zijn program, maar ook het materiaal zelf werkt in het proces van den arbeid onvermijdelijk op den kunstenaar, organiseert zijn bewustzijn en onderwerpt hem in vele opzichten aan zijn innerlijke wetten. Zoo gebeurde het ook in „Zuiderzee”. Ivens koos als thema de arbeid van den mensch. Hij ging met zijn camera tot vlak op het werk zelf en het werk onderwierp hem aan zijn wetten. Het dicteerde hem zijn duidelijke en overtuigende rythmen. Het gaf de helderheid en de volgorde aan de montage. Het schiep datgene, wat „artistieke waarheid” genoemd wordt, d.w.z. die organische, innerlijke logika, die de eenheid en de overtuigende kracht van het kunstwerk doet ontstaan, en het afhankelijk maakt van de levende realiteit.

Het is interessant, dat Ivens in de „Zuiderzee” voor het eerst op den levenden mensch komt. In „De Brug” komen geen menschen voor. In „Regen” zijn het geen menschen, maar schaduwen of de omtrekken van menschen. Natte jassen, parapluieën, schoenen, die „in beweging gebracht” zijn door in hun verborgen motoren, die verder niemand interesseeren. „Regen” is geheel uitgedacht en lijdt aan alle gebreken en aan alle armoede van een uitgedacht iets, dat losgerukt is van de werkelijkheid. Daarom is „Regen” niet organisch, daarom is het op sommige plaatsen begrijpelijk alleen voor den acteur zelf, daarom emotioneert het niet, daarom is het ten slotte zóó verward in zijn eigen vorm, dat het iedere dynamiek verloren heeft. In „Zuiderzee” is het geheel anders, Ivens komt hier in aanraking met het ijzer van de machine (even als in „De Brug”), met menschen en water (als in „Regen”), maar het resultaat bleek ganschelijk nieuw te zijn. In de georganiseerde dynamiek van de levende arbeid, gezien en begrepen door Ivens, werd alles eensklaps levend. De transportkranen zweven niet meer los in de ruimte, (als in „De Brug”), maar zijn met hun geweldige vormen organisch gegoten in het

zuivere rythme van de montage. De menschen hebben opgehouden hun kleeding „in beweging te brengen” (als in „Regen”), maar zijn hardnekkig en al hun krachten inspannend aan de moeilijke arbeid begonnen, een dijk te bouwen en uit de diepte van de zee een stuk nieuwe wereld op te heffen. „De Zuiderzee” is een geweldige stap vooruit in het werk van Ivens. Volgens mij heeft iedere kunstenaar niet alleen het talent gekregen, maar is hem ook de mogelijkheid tot groei gegeven. In zijn eersten arbeid was Ivens niet meer dan talentvolle beginnende cineast. „Zuiderzee” heeft echter de richting en de kwaliteit van zijn groei duidelijk bewezen. En daarom beschouw ik het als mijn plicht Joris Ivens thans te begroeten als een nieuw waarachtig kunstenaar met groote toekomst.

(Vert. Mevr. K. SCHUMACHER)

A. E. YOUNG:

AVANTGARDE IN ENGLAND

The system of political censorship prevalent in England and Scotland places those countries in the worst possible position to secure films of any value other than a purely commercial one. Recently new provincial Societies have been formed, but they have to contend with what, in Scotland at any rate, has literally amounted to virulent persecution through the stupidity and provincialism of a certain section of the press.

Recent developments in connection with the Masses Stage and Film Guild show that the whole question of censorship must be revised from its very core, otherwise the question evolves more and more round a political axis. Only one Soviet production has been shown publicly in London („The End of St. Petersburg”) and advertisements of its performances at the Scala Theatre have not appeared in the main sections of the press.

Apart from the Manchester Society several new ones have been formed in England. Dundee and Glasgow each have societies in Scotland. The former has shown „St. Petersburg” „Turk-Sib” „Two Days” and „Finis Terrae”. The Glasgow society hopes to show Pudovkin's „Storm over Asia” and has shown other important films. The membership of these Societies

is small, Dundee has two hundred members and Glasgow one hundred. The London Society has a membership of two thousand and includes a certain number of celebrated people.

Unfortunately the task of provincial societies is not always helped as it ought to be, but this may conceivably be because they are not yet of a sufficient number to enable the London Film Society to work in satisfactory conjunction with them. Several well known films such as „Mother” and „Potemkin” are in private hands and the owners are unwilling to lend them at reasonable prices to small societies for one performance. Indeed one such owner had the temerity to ask £ 70 for one of the most famous Russian films (for one private performance). The high import duties on foreign films (£ 200) do not enable the smaller societies to import and re-import their programmes from abroad and facilities for doing so seem impossible to secure. The importers of good films (with one exception) are either unwilling to risk the possibility of being prosecuted for contravening London or provincial censorship laws, or they are uninterested in the small amount a local society can pay.

Regarding production in England, the only film that would appear to have any individuality at all is „Drifters” bij John Guerson, shown with commercial success.

Eisenstein's new film („General Line”) will be eagerly anticipated but it is questionable whether the country, that produced it, will show it extensively.

The most obvious remedy would appear to be the recognition of the smaller societies by the bigger which would enable a certain number of films to be imported each year regardless of the censorship and the mutual working of which would cover the cost of the import duties. It is obviously most desirable that better films should be shown to the largest numbers in all countries and the only possibility of this is an increasingly large number of small societies (with a minimum membership of one hundred). Until then, in England at any rate, one can only wait and congratulate those members of other countries, as in Holland the Filmliga, who have, in the face of many difficulties, achieved the fortunate position in which they are at present situated.

London, May 30

MENNO TER BRAAK:

INDRUKKEN UIT HET NOORDEN

Het was mij, toen ik onlangs de gast was der „Forsögsscenen” te Kopenhagen, niet mogelijk in enkele dagen een gedocumenteerde studie te maken van het Deensche filmleven. Niettemin kunnen enkele vluchtige notities den lezer misschien interesseeren, omdat het hier een land betreft, dat in zeer veel opzichten aan het onze verwant is, zonder daarom echter algemeene bekendheid te genieten. De reis van Nederland naar Kopenhagen duurt altijd nog een kleine 24 uur, als men niet vliegt....

Denemarken is een land zonder een filmproductie van beteekenis. Men fabriceert er Watt en Half-Watt (aldaar bijgenaamd Vuurtoren en Bijwagen); maar sinds de Nordisk-Film verdween, doet Scandinavië op de wereldmarkt nauwelijks mee. Het is dus in dit opzicht ongeveer gelijk aan Nederland, dat met Theo Frenkel Sr. c.s. niet veel beters heeft gepresteerd. In Kopenhagen zijn de groote bioscopen vervuld van het gerucht der talkies, zoogoed als hier: Richard Tauber kweelt er, en Maurice Chevalier demonstreert er zijn getapten grijns. De programma's zijn georiënteerd naar de Duitsche theaters; m.a.w. geen variété en nauwelijks bijprogramma.

Kopenhagen is de eenige groote stad van Denemarken en daarom ook volkomen het centrum van alle stroomingen en belangen. De beweging voor de moderne filmkunst, die hier is ontstaan, verschilt dan ook in zooverre van de Ligabeweging, dat zij geheel op de hoofdstad is geconcentreerd. De „Forsögsscenen” (Experimentalbühne) is voorts opgericht met een veelzijdiger doel; zij beoogt, behalve het geven van filmvoorstellingen, het opvoeren van tooneelstukken en marionettenspel, die buiten de lijn van het gewone publiek vallen. De vereeniging telt c.a. 1200 leden, die 1 Kroon contributie betalen en voor iedere voorstelling afzonderlijk kaarten moeten koopen. Dit systeem biedt natuurlijk eenig risico, maar schijnt uitstekend te voldoen; althans, de „Forsögsscenen” is een bloeiende vereeniging, die in den korten tijd van haar bestaan een vaste plaats in het Kopenhaagsche kunstleven is gaan innemen. Zij heeft een eigen tijdschrift, dat uiterlijk op „Filmliga” is geïnspireerd; men herkent de verwantschap onmiddellijk aan de

voorpagina. (Vermakelijk is, dat andere organen op hun beurt deze versiering weer van de „Forsögsscenen” hebben overgenomen, zoodat b.v. een blad van geheelonthouders met de insignes van „Filmliga” prijkt!)

Sinds den datum der oprichting heeft „Forsögsscenen” een respectabel programma afgevoerd. Op filmgebied vermeld ik: „Berlin”, „De Man met het Filmapparaat” (Wertoff), „Shanghai” (Blum), „Turksib”, „Emak Bakia”, „Marche des Machines” en „Montparnasse” van Deslav, „Markt in Berlin” van Basse, „Entr’acte” van René Clair, „Generallinie”, „Die Hose” (met Krauss). Daarbij komen thans de nederlandse films „De Brug”, „Regen”, „Handelsbladfilm” en „Zuiderzee”. Er is veel overeenkomst met de Filmliga, zooals men ziet. Ook het publiek is ongeveer van hetzelfde gehalte.

„Forsögsscenen” geeft haar filmvoorstellingen in een volksbioscoop „Röde Mölle” (Moulin Rouge), onder welke verdacht-lichtzinnige naam een theater met Nieuwendijkcachet verstaan wordt. Voor de Nederlandsche filmkunst waren twee voorstellingen op één avond georganiseerd. Er was zeer veel belangstelling, die zich op hartelijke, maar critische wijze uitte. Applaus beteekende hier werkelijk goedkeuring; men is echter in Kopenhagen, naar men mij meedeelde, te beleefd om te fluiten. Dit is dan ook het eenige, wat men op het publiek van „Forsögsscenen” zou kunnen aanmerken...

De leiding van „Forsögsscenen” berust bij Oluf Rosenkrantz. De filmafdeling staat onder bijzondere hoede van Ebbe Neergaard, lector in de Deensche taal aan de Universiteit te Berlijn. Een eigen filmkunst (wel te onderscheiden dus van industrieele productie) bezit „Forsögsscenen” niet; zij heeft tot op heden zuiver als organisatie van toeschouwers gefunctioneerd. Of er voor de toekomst een Deensche film geboren zal worden, durf ik niet uit te maken. Er bestaan plannen....

Van de pers ondervindt men te Kopenhagen een bijna beangstigende medewerking; met interviews en foto's staat men onmiddellijk klaar. Ik moet helaas vermelden, dat „Morgenbladet” een interview met mij heeft gepubliceerd van een zeer emotioneel karakter, dat... echter niet had plaats gehad! In het algemeen is de deskundigheid der dagbladen niet evenredig aan de belangstelling. Noch de zeer enthousiaste, noch de tamelijk gereserveerde critiek

resp. van „Berlingske Tidende” en „Politiken” getuigde van oorspronkelijken kijk. De Deensche couranten zijn trouwens zeer verknocht aan headlines en foto's, mitsgaders de naweeën van dien.

Kopenhagen bezit echter in „Forsögsscenen” een sterke en doelbewuste groep van actieve toeschouwers voor een nieuwe filmkunst, waarmee de Filmliga in de toekomst ongetwijfeld herhaaldelijk contact zal zoeken.

De tijd ontbrak mij helaas, om naar Stockholm door te reizen, waarheen de Nederlandsche films hun tournee hebben voortgezet. De Zweedsche avantgardebeweging is geconcentreerd in filmclubs, die onderling zijn verbonden. De clubs te Upsala, Lund, Göteborg en Stockholm hebben in het begin der maand „Regen”, „Brug”, „Jardin du Luxembourg” en „Handelsbladfilm” voor hun leden vertoond. „Zuiderzee” moest terug naar Antwerpen. Bij het afdrukken van dit nummer hebben wij over deze voorstellingen nog geen nadere berichten ontvangen.

In Noorwegen ontbreekt, naar men mij te Kopenhagen zeide, alle interesse voor de avantgarde-film, hetgeen de vorming van een soort Scandinavische Filmliga, waartoe pogingen zijn aangewend, ten zeerste bemoeilijkt. Men bepaalt zich daar bij den houthandel en bij Hollywood.

VIKTOR HEIMANN:

DER KULTURFILM IN DER USSR

In der Sowjetunion hat natürlich der Begriff „Kulturfilm” eine umfassendere Bedeutung als in anderen Ländern. Zu dieser Kategorie gehören eigentlich fast alle bessere Filme. Mit den Methoden des „Kulturfilms” arbeiten die besten Regisseure: Eisenstein, Wertow, Turin u.a.

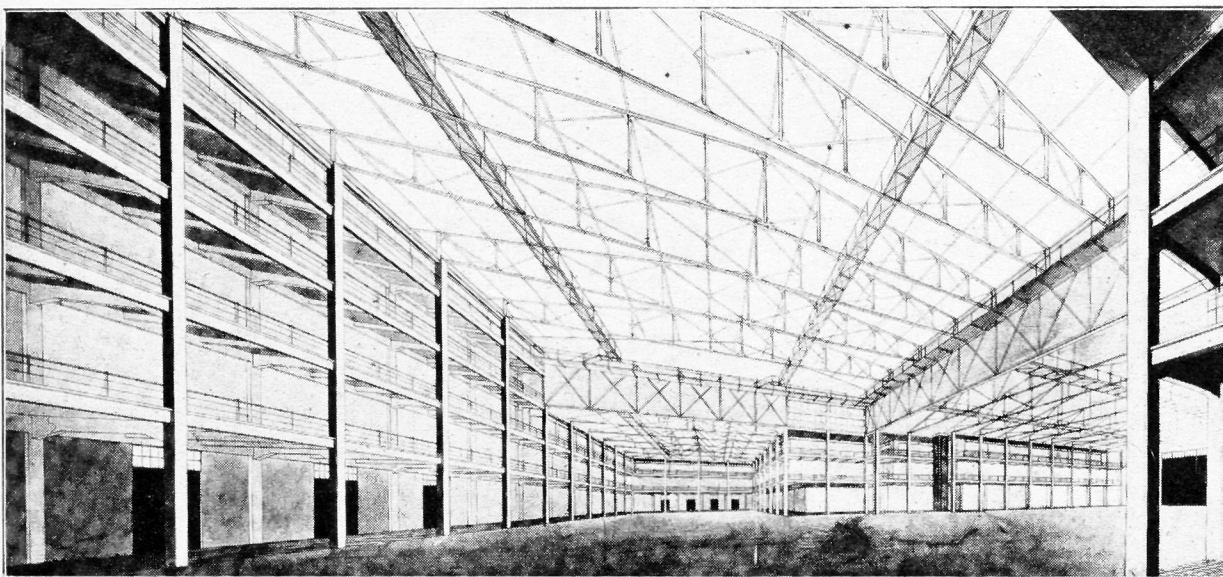
Das charakteristische Merkmal dieser Filme ist ihre konkrete, instruktive, beinahe pädagogische Aufgabe. Diese Filme sollen nicht nur emotionell auf den Zuschauer einwirken, sondern ihm auch die Fragen klar machen, die im Filme aufgeworfen sind. Diese Einstellung ist das charakteristischste Merkmal des Sowjetfilms. Denn jede Form der Sowjetkunst, darunter auch der Film, ist nicht nur Unterhaltung, sondern auch Erziehungsmittel.

Der Film ist ein grossartiges Lehrmittel. Durch

ihn kann man den zurückgebliebensten Zuschauerkreisen Wissen beibringen. Deswegen haben in den letzten Jahren der Kulturfilm und der wissenschaftliche Film einen bedeutenden Platz in der Filmproduktion der USSR eingenommen. Vor kurzem haben die Regierungsorgane festgestellt, dass die Kinoproduktion 30 % ihrer Mittel für Kulturfilme verwendet. Man muss in Betracht ziehen, dass ein Kulturfilm 3—4 mal billiger kostet, als ein „Theater“-film. Ihre Zahl in diesem Jahr wird grösser als die ganze übrige Produktion sein. Mit der Produktion von Kulturfilmen befassen

Völker der USSR. Es werden z.B. solche Kulturfilme, wie „Die Juden auf dem Lande“ (Spielleiter V. Turin), „Die Krimrepublik“, „Baschkirien“, „Kasakstan“ u.a. vorbereitet. Ernste Arbeit auf dem Gebiet des Kulturfilms führt auch der Meshrapom-Film.

Als zentrale Produktionsbasis des Kulturfilms muss auch die spezielle Fabrik Sowkino in Moskau genannt werden. Diese Fabrik beschäftigt sich ausschliesslich mit der Produktion von Kulturfilmen. Hier arbeiten 40 Regiegruppen. D. h. es werden zu gleicher Zeit etwa 40 Filme gedreht.



EEN DER ATELIERS VAN SOVKINO (MOSKOU)

sich z. Zt 13 Filmorganisationen. Alle nationalen Republiken sind jetzt von dieser Arbeit ergriffen. Die grösste Produktion der nationalen Organisationen ist die Ukrainische, die eine bedeutende Abteilung für Kulturfilme hat. In diesem Jahre entwickelt sich auch die Arbeit in Weissrussland, Georgien, Sibirien und Usbekistan.

Die Arbeit am Kulturfilm in den nationalen Republiken und in den Republiken an den Peripherien muss gute Ergebnisse auf dem Gebiete ethnographischen Films zeitigen. Jede nationale Republik dreht mehrere Filme, die speziell ihrem Aufbau und die Lebensverhältnisse des betreffenden Landes widerspiegeln.

Ausser den nationalen Organisationen führt auch die Moskauer Filmorganisation „Wostokino“ (Ostkino) eine grosse Arbeit zur Schaffung spezieller Filme über die verschiedenen

Der gesamte thematische Plan dieser Fabrik umfasst für das nächste Jahr 261 Themen, von welchen 208 als Beifilme in 1 oder 2 Teilen und 53 Filme zu je 1500—2000 Meter realisiert werden. Die Produktion dieser Fabrik wird ungefähr 50 % der gesamten Kulturfilme liefern. Die Hauptthemen in der Produktion von Kulturfilmen des Sowkino werden folgende sein: 1. „Der grosse Aufbau“ (Der Fünfjahresplan des Aufbaus der USSR), 2. „Religion und Lebensart“, 3. „Zwei Welten“ (Krieg und Abrüstung), 4. „M. O.“ (Das Moskauer Industriegebiet). 5. „Die Elektrischen Ressourcen der USSR“. 6. Die Schöpfungsgeschichte“. 7. „Die Frau und die Religion“. 8. „Der Gewohnheit zum Trotz“ (die unendliche Werkwoche) und eine Reihe anderer Filme von sozialer und wissenschaftlicher Bedeutung. Ausserdem bereitet die Fabrik eine ganze Reihe ethnographi-

scher Filme vor. Zu diesem Zwecke sind einige Filmerexpeditionen nach Kamtschatka, Tadshikistan, Sachalin und andere Orte an den Peripherien der Union abkommandiert worden.

Wie gross die Produktion dieser Fabrik angelegt ist, kann man schon daraus ersehen, dass ihr Budget für das laufende Jahr 3 Mill. Rbl. übersteigt, was bei dem verhältnismässig niedrigen Kostenpreis der Kulturfilme eine sehr grosse Summe darstellt. Zu Ende des Produktionsjahres hat die Fabrik Aussicht, eine Reihe von Filmen internationaler Bedeutung fertiggestellt zu haben. Es wird z. Zt. eilig an der Organisation eines „Tonfilmateliers“ an dieser Fabrik gearbeitet. Es ist also zu erwarten, dass in den nächsten Monaten die ersten Tonfilme herauskommen werden.

In rein wissenschaftlichen Filmen, die auch häufig Kulturfilme genannt werden, ist das Problem der künstlerischen Gestaltung nicht kompliziert. In solchen Filmen z.B., wie „Das Betragen des Menschen“ „Alkohol“ u.a. spielt die Regie und die Montage eine Nebenrolle. Bei wissenschaftlicher Einstellung sind der Regisseur und der Autor des Filmmanuskripts durch die „Lehr“-forderungen begrenzt und sie dürfen sich nicht durch äussere Formen des Films verlocken lassen, welche die rein pädagogische Bedeutung des Films verdunkeln könnten.

Anders ist es bei der Gestaltung von Filmen, welche irgend welche sozial-ökonomische Probleme zum Stoff haben. Hier haben Regisseur und Filmmanuskriptautor unbegrenzte Möglichkeit ihre schöpferische Phantasie spielen zu lassen. In solchen Kulturfilmen, wie „Der Elfte“ von Dsiga Wertow, „Schanghai-Dokumenten“ von J. Blioch oder, endlich, im besten Film dieses Jahres „Turksib“ von Viktor Turin, haben wir die grössten Errungenschaften in Bezug auf die Filmform. Die emotionell-künstlerische Wirkung dieser Filme übersteigt ein beliebiges Bild, das auf Intrigen mit individuellen Helden aufgebaut ist. Das formelle Verfahren dieser Meister und die Gesamtkonstruktion ist denen von Eisenstein, Pudowkin und Dowshenko sehr ähnlich. Das Hauptprinzip dieser Künstler ist sich nicht durch den Rahmen einer engbegrenzten Intrige und einer bestimmten Schauspielergruppe leiten zu lassen. Die Handlung wird in diesen Filmen häufig sehr vielseitig.

108 Sie „springt“ oft nach verschiedenen Rich-

tungen um, und nur durch die Kraft und Meisterschaft des Künstlers und die Zielbestrebtheit unterwirft sie sich der Grundidee des ganzen Films.

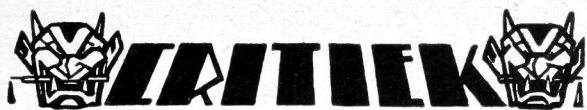
In den Filmen dieser Meister stossen wir auf eine ganz neue Form der dichterischen Filmgestaltung. Das System der chronologischer Konsequenz der Sprache ist abhanden gekommen. Hier ist mehr Denken als Handeln. Das Gehirn hat hier das Gesicht besiegt.

Diese Filme sind gar nicht dem gewöhnlichen Schauspielerfilm ähnlich. Es werden hier die alltäglichen literarisch-dramatischen Konzepte ignoriert, auf welchen Millionen früherer Filme aufgebaut waren. Jetzt erst wurde erst klar, dass die ganze frühere Filmarbeit auf alten Theatertraditionen begründet war, welche störten, Film zu einer neuen und starken Kunst zu entwickeln.

Das beste Beispiel, das diesen Grundsatz bekräftigt, ist der Film „Turksib“, der vor das europäische und amerikanische Publikum eben läuft.

Diese Filmdichtung des Regisseurs V. Turin überzeugt endgültig, welche ungeheure Möglichkeiten sich dem Kulturfilm eröffnen. Nach „Turksib“ wird es klar, wie hinreissend und überzeugend man auf der Leinwand die ernstesten Erscheinungen der Wirklichkeit zeigen kann, ohne sich den allgemein üblichen Verfahrens der theatralen Filmproduktion zu bedienen. Im „Turksib“ gibt es keine persönlichen Intrigen, überhaupt keinen Schauspieler. Eine „Schauspieler“ sind die sozial-ökonomischen Kollisionen. Wenn der Zuschauer diesen Film sieht, erlebt er nicht den Filmhelden, sondern die Idee, die das Leitmotiv dieses Werkes ist. Diese Idee ist der Bau einer Eisenbahnlinie. Ein seltsamer künstlerischer Gegenwert für einen beliebigen Filmstar. Und trotzdem halt dieser „Schauspieler“ jeder Kritik stand und ruft das Entzücken des Zuschauers hervor.

Der Kulturfilm hat für die Sowjetunion eine ungeheure Bedeutung, da man durch den Film umfassend die grosse wissenschaftlich-kulturelle Arbeit beleuchten kann, welche in einem Lande geschaffen wird, das eine Bevölkerung von 150 Millionen hat. Und überdies können Dutzende von Völkern zeigen, über welche Millionen Zuschauer noch nichts gehört haben.



ALEXANDER ROOM: MENSCHENARSENAAL
(CINEMA CORSO, ROTTERDAM)

„Menschenarsenaal” is minder spontaan en minder zuiver gevoeld dan „Bed en Sofa”. Alexander Room heeft thans een technische perfectie bereikt, die zijn vroeger werk slaat; maar hij is daardoor tevens berekender en nuchterder geworden, zelfs in een dergelijke mate, dat men den man van „Bed en Sofa” nauwelijks herkent. Voor de gedurfde eerlijkheid is een fraai gestyleerde knapheid in de plaats gekomen. Het ruwe, maar kostelijke materiaal Bataloff is vervangen door een acteur met verdienstelijke, maar niet volkomen oprechte allures. Het naturalistisch aspect is geweken voor een betere fotografie, maar niet zonder schade voor de film; de gevangenis in „Menschenarsenaal” riekt eenigszins naar Metropolis in zijn koude regelmatigheid, de boortorens van het petroleumgebied zijn niet filmisch geëxploiteerd, de beeldende kracht faalt herhaaldelijk. Wat erger is: de psychologische raakheid, die Room vroeger kenmerkte, heeft geleden; vooral in het begin is er veel theatraal gebaar, dat wel het onaangenaamst spreekt in den caricaturalen gevangenisdirecteur. De chargeering van den kapitalist in „Staking” van Eisenstein, in „Petersburg” van Poedowkin is mij altijd aannemelijk voorgekomen, niet omdat ik de kapitalisten met hetzelfde oog zie, maar omdat ik achter hun enorme spekkeken de bezieling voel van een idee. In Room’s gevangenisdirectuur ontbreekt deze ideële aanklacht ten eenemale; men zou hem, kleine aap in een gestyleerden clubfauteuil, ook zoo kunnen verwachten in een film van Fritz Lang. En deze figuur is niet maar toevallige vergissing. Overal is de spontane waarachtigheid geslonken, zelfs waar Room verdienstelijke dingen doet. Er zijn veel leege plekken en er is veel stil tooneel, dat niet overtuigt; om deze film zal men Room niet onder de grootmeesters rangschikken. De beste qualificatie is misschien: verdienstelijk. „Menschenarsenaal” is een zeer verdienstelijke film. Het oproer in de gevangenis heeft eenige sterke momenten, ook al doet het geheel weer te berekend aan en is de fraai gemon-

teerde scène met de waterstralen niet te vergelijken met hetzelfde motief in zijn grof-naturalistische opvatting bij Eisenstein. Knap gedaan is het afwachten van den gevangene, die zijn verlofdag zal krijgen, intusschen met hetzelfde voorbehoud. Men ziet een scherpe karakteristiek van den rechercheur, die den verlofganger moet controleeren en een goed fragment, als de vrouw het bericht ontvangt van den terugkeer van haar man; hier is trouwens ook een ontbreken van de „nieuwe knapheid” te waardeeren en in deze twee figuren vindt men Room uit „Bed en Sofa” even onveranderd weer. Het zou onbillijk zijn, deze kanten van „Menschenarsenaal” te verzwijgen; zij zijn er, zij maken de film tot een opmerkelijk verschijnsel, maar zij verheffen het geheel niet boven een compromis tusschen speelfilm (in den antieken zin) en montagefilm. De hoofdpersoon, de gevangene José Rell, is daarbij geen acteur als de commandant uit die andere gevangenis van Raismann, die spelen mag zonder de compositie te storen; en Room is geen Poedowkin, die de montage tot een zelfstandig idioom opvoert.

„Menschenarsenaal” speelt in Amerika. Misschien heeft het gegeven den stijl van Room meer beïnvloed, dan hij zelf wist?

LOVE PARADE (MAURICE CHEVALIER)
ICH GLAUBE NIE MEHR AN EINE FRAU
(RICHARD TAUBER)

(THEATER TUSCHINSKI, AMSTERDAM)

Het is een stilzwijgende afspraak geworden in dit blad, dat wij over dit soort films, afgezien van bijzondere gevallen, niet meer schrijven. Wij willen dat met deze regels nog even accentueeren. De operette, die hier op het doek herleeft, wenschen wij evenmin met een aesthetischen of anderen zwaarwichtigen maatstaf te meten als welke driedimensionale operette ook; niet, omdat wij haar daarvoor te leuk of te frisch of te gezond vinden, maar eenvoudig, omdat onze critiek dan geen grenzen meer zou vinden en in een algemeene polemiek tegen den „geest des tijds” of iets dergelijks zou overgaan. Daarvoor nu is deze rubriek niet bestemd. Filmproducenten, als Lubitsch b.v. in zijn „Love Parade”, die er geen doekjes om winden, dat zij amusement willen fabricceeren en niets anders, gaan den filmcriticus in het

geheel niet meer aan; zij komen meer onder het bereik van den Heilsoldaat, die deze levenshouding aanklaagt, of van den wijsgeer, die haar gelaten bemediteert. Onder dit hoofd dus: Vale, Lubitsch, ... en tot weerziens op andere slagvelden! B.v. dat van de sexueele symboliek (wat is de Prins-Gemaal in de erotiek der massa?) of eventueel van de rotte eieren, als het weer eens te bar wordt.

Over de kwaliteitsverschillen tusschen den „toffen” Chevalier en den poenigen Tauber hebben wij hier dus niet meer te handelen. In margine: bij den eersten heb ik mij uitstekend vermaakt, bij den tweeden heb ik mij ontzettend geërgd. Maar alles in een ander gebied dan dat des films.

ERICH VON STROHEIM: WEDDING MARCH
(GRAND THEATRE, ROTTERDAM)

Erich von Stroheim is hier te lande betrekkelijk weinig bekend. Dat zulks voor ons een aanzienlijke lacune beteekent in onze filmkennis, bewijst de bijna geniaal te noemen film „Wedding March”, die dezer dagen in Rotterdam zijn première beleefde. Geniaal: want is het niet karakteristiek voor het genie, dat men het onmiddellijk als belangrijk aanvoelt en toch niet terstond definieeren kan waarom precies, dat men weet, het nooit te zullen vergeten en toch de details pas bij een herzien opmerkt, zooals het den nauwgezeten criticus past? Daarom, over von Stroheim kan hier het laatste woord nog niet gezegd worden; „Wedding March” doet ons in de eerste plaats verlangen naar „Greed”, dat zijn meest persoonlijke werk heet te zijn. En men zie vooral de scherpe studie, die Elisabeth de Roos in dit blad aan hem gewijd heeft.

De welbekende leveranciers Zukor en Lasky kondigen in den even welbekenden voortitel aan, dat zij deze film presenteren. Een zonderling present, deze huwelijksmarsch, die von Stroheim hun door den neus heeft geboord! Er moet onder deze Amerikanen toch wel een zeldzame naïeviteit heerschen, dat zij zich door von Stroheim geld laten afzetten voor iets, dat aan hun mentaliteit ten eenenmale ontsnapt! Want er is geen twijfel mogelijk; met deze film heeft de verbitterde Europeaan zijn opdrachtgevers weer een poets gebakken, die niet van gisteren is. Wedding March: dat belooft wat,

110 niet waar, mijnheer de exploitant? Wien, neer-

vallende bloesems op hoofden van wazige geliefden, processie met Habsburgers in levenden lijve, Militär en koraalgezang: ... kassa! Zoo heeft Erich von Stroheim dit werk dan ook gemaakt; er ontbreekt geen enkel nummertje van de gebruikelijke uitrusting, de elegante officier is er, en de liefelijke juffrouw is er ook. Franz Joseph is er in eigen persoon, ook is er parade, men hoort het heerlijke Brautchor aus Lohengrin etc. etc. Maar één ding is er extra: en dat is von Stroheim, de cynische zoon van Strindberg en Wedekind, die met deze zoete bakvischidealen een wreed spel speelt, zòd, dat het beklemt tot het bittere einde toe: een huwelijksmarsch, zoo giftig en zoo vol haat, dat zelfs een Amerikaan toch even nattigheid zal moeten voelen, als het „uit” is

De huwelijksmarsch van von Stroheim, dat is de marsch der doode zielen naar het doode huwelijk. Het Weenen van von Stroheim, dat is een berg geurende bloemen over een afgrond van verderf. De menschen van von Stroheim, dat zijn belachelijke poppen van een blind noodlot, dat als de ontbinding door geld en betaalbare lust op aarde verschijnt. Von Stroheim zelf, dat is de kunstenaar, die als motieven van menschenlijke actie slechts kent hebzucht en den lokroep van mannetje en wijfje. Alle teedere sluiers heeft deze man van het leven afgetrokken, en wat overblijft is slechts een marionettentheater van stompzinnigen en ploerten. Het zachte, coquette meisje, dat van nature met den knappen luitenant flirt (waarschijnlijk alleen, omdat hij zijn monocle zoo goed draagt) is nog slechts stompzinnig: de ploertigheid moet nog komen, als het leven haar geknauwd heeft. De anderen zijn al ploerten, sjacheraars, zielsverkoopers, drankschuiten, en stompzinnig zijn zij evengoed gebleven, de oude prins met zijn sigarenrookende gemalinne, de fabrikant van likdoornpleisters, die zijn manke dochter met 20 miljoen voor een titel verhandelt, de slager, die een liefdesverklaring afsteekt met een spartelend zwijn in zijn rechterhand. Temidden van deze onnoozelen en schurken speelt von Stroheim zelf zijn rol, als de doordraaier Nicki, die bij zijn ontwaken na een fuif zijn kamerkatjes traag afzoent, een vice-versa-oogenduel met een burgermeisje begint, maar voor alle gevoel te laks of te verveeld is geworden en dus de dochter van den likdoornpleistermagnaat met geld als

levensgezellin aanvaardt. Deze zwartgallige thema's heeft de cineast hier in zijn onnavolgbaren, troosteloozen stijl verwerkt.

De stijl van von Stroheim is zeer persoonlijk; hij is met niemand volkomen rechtvaardig te vergelijken. Misschien mag men hem den Eisenstein der erotiek noemen. Met den Rus heeft hij het eerlijke cynisme tegenover alle geijkte idealen en gevoelswaarden gemeen; hij is even hard, even zakelijk, op zijn tijd even pathetisch en caricaturaal hevig. Daar staat tegenover, dat Eisenstein een boersch en primitief optimisme belijdt, terwijl von Stroheim zich vermeit in een infernale wereldvisie, dat Eisenstein hard is uit propagandistische bezieling, terwijl Stroheim's hardheid voorkomt uit een algemeene begeerte, om illusies te vernietigen. Eisenstein versmaadt het persoonlijk erotisch conflict dan ook als een verouderd probleem der bourgeois-cultuur, terwijl Stroheim juist alles herleidt tot een sexueel gevecht. Zoo naderen twee contrasten elkaar in den cinegrafischen vorm, omdat zij beide hun oprechtheid zoeken in een afkeer van wat zij als sentimentaliteit leugenachtig over het leven zien uitgebreid. Zoo reiken zij elkaar de hand in een op zeer verschillende gronden gebaseerde verheerlijking van het zwijn als het ware instinct. Beide hebben zij dien onguren humor, die naar sarcasme zweemt en voor milde ironie te hoonend en onwijsgeerig klinkt.

„Wedding March” ademt haat en spot en hoon. Haat tegen de bigotte konijnenzielen der Habsburgers, ijdele en domme individuen, die alleen bij openbare vertooningen een dragelijk figuur slaan, omdat zij dan zoo ver van den beschouwer zijn verwijderd. Haat tegen de ploerten, niet omdat zij ploertig zijn (dat is het noodlot), maar omdat zij te dom of te bang zijn, om hun ploertigheid als zoodanig te erkennen. Spot met de massa, die zich vergaapt aan mooie optochten. Hoon aan het adres van den biechtvader, die belijdenissen aanhoort, terwijl de koster met een strijkijzer de vetvlekken der gewijde kaarsen delgt. En hoe houdt dit wrakke mechaniek zich in stand? Doordat de Dood den Lohengrinmarsch op het kerkorgel speelt, ter eere van den sprookjesprins, die met het likdoornkapitaal trouwt. Dat is von Stroheim's moraal, en hij verzet zich daartegen niet meer. Hij heeft er genoeg aan, het mechaniekje in zijn armzaligheid te vertoonen, armzalig vooral

onder zijn schoonen schijn, in contrast met zijn gewichtig voorkomen.

Als film is Stroheim's werk niet overal even sterk. De inzet is prachtig, in het midden komt een inzinking, tegen het slot verheft de film zich weer tot een magistrale hoogte. Niet overal waagt Stroheim het, geheel op het beeld te vertrouwen; hij maakt soms teveel gebruik van teksten, die eveneens zooveel documenten zijn van zijn harde mentaliteit. Zijn geliefde middel is het contrast van de amerikaansche materiaalcode en de daarachter verborgen ijzige realiteit. De luitenant-minnaar onder de neerregenende bloesems schudt na afloop van zijn amoureuze séance zijn fraaie pet leeg; zoo vernietigt Stroheim Wiener illusies. Voor pathetiek deinst hij nooit terug, waarschijnlijk, omdat zijn sarcasme is voortgekomen uit ontvonden sentimentaliteit; hij heeft een wreed genoegen in de blasphemie en bespot het crucifix zonder eenige piëteit, in die weergalooze scène van den vader, die zijn dochter à raison van eenige millioenen heeft verkocht en haar nu bezweert, dat de liefde in het huwelijk wel komt. Deze manke dochter is trouwens één van Stroheim's kostbaarste vondsten...

Deze geniale persoonlijkheid, Erich von Stroheim, heeft nog één verdienste. Hij kan n.l. ook bij hen, die geen oogen hebben, doorgaan voor een snugger constructeur van een mooie operettefilm, met zelfs een gekleurde inlage! En als zoodanig zal de keuringscommissie zijn heiligschennis dan ook wel hebben laten passeeren. Ditmaal was het eens een voordeel, dat zij geen verstand van kunst had...

MENNO TER BRAAK

KLEINMAN C.S.: ZEEMANSVROUWEN
(CORSO CINEMA, AMSTERDAM)

Zij is geen haar beter dan onze nationale lorren uit den voortijd, en het beetje quasi-moderne allure, dat haar staat als een balmasqué-hoedje een armenhuisjuffrouw, maakt haar nog maar onoogelijker. De critiek van hoog en laag, tot Telegraaf en de Cetem toe, hebben haar met huid en haar verslonden.

Dat laatste is niet prettig. Want waarom durft men wel de waarheid zeggen over een film, die niet een der groote concerns op haar visitekaartje heeft staan en waarom laat men Hollywood-vullis, dat qua mentaliteit toch zoovaak

even laag staat, op „neutrale” wijze door de mazen glijpen?

Het is jammer, dat het product kwam op een tijdstip, dat men van andere zijde resultaten had bereikt van nationale en internationale betekenis. Want dat het „avantgardewerk” tot nu toe gefaald heeft in het maken van een speelfilm, weet ieder en juist nu, na een tijd van de alleenzaligheid der speelfilm in zekere kringen een onderschatting van dezelve ingang dreigt te vinden, ware ook een maar half-geslaagde poging zoo welkom geweest.

Doch van de heeren en jongeheeren Kleinman en Klein en alle operette-schmiere eromheen kon dat niet komen en met dit jongste bewijs van totale onmacht is de Nederlandsche speelfilm weer eens een goed eind achterop, en de risée van allen, die er in binnen- en buitenland misschien toch nog verwachtingen op gebouwd hadden.

HENRIK SCHOLTE



DE CRITICUS EN DE SLET

Het artikel van Hans Richter in Filmliga III, 6 zou mij feitelijk van de taak kunnen ontheffen een antwoord te leveren op het naschrift van Dr. ter Braak bij mijn artikel. Immers wanneer het juist is wat hij schrijft, n.l. dat „im russischen Film der Begriff der Kunst, wie er in Europa gilt, überwunden ist und der russische Film praktisch die Aufgabe gelöst hat, den Film zu einem Instrument der Auseinandersetzung in der Frage grosser menschlicher Probleme zu machen”, — dan* volgt hieruit consequent, dat voor die films ook alleen waarde kan hebben een beoordeeling, waarbij „der Begriff der Kritik wie er in Europa gilt, überwunden wird”, en de criticus inderdaad in de vraag der gestelde groote menschelijke problemen stelling durft te nemen. Dan wordt de vraag naar de „schoonheid” van een film niet een quaestie van knappe montage en juiste belichting, maar een onderzoek naar de moreele schoonheid, die gelegen is in de zuiverheid, waarmee een probleem, uit innerlijke noodzaak gesteld, tot eenheid van vorm, bezieling en gedachte is geworden. Dan blijkt inderdaad dat er ook Russische films zijn, zoo-

als de „Commune van Parijs”, die dezen toets niet kunnen doorstaan juist omdat de regisseur, minder bezielde door zijn revolutionnair gegeven dan door zijn verlangen om „kunst” te maken, zich tot een artistieke kunstenaar verlaagd heeft. Maar dan zou tevens duidelijk worden dat ik een film als „Atlantic” niet ten onrechte een slet genoemd heb. Op het gevaar af hier opnieuw van sensueele terminologie beticht te worden zou ik dit iets nader willen precisereen, door als het karakteristieke van een slet te noemen het voor geldelijk gewin leveren van voorgewende hartstocht en liefde. Nemen wij nu een oogenblik aan dat bij „Atlantic” het object, dat liefde en hartstocht moet verwekken, het gegeven is, dat den kunstenaar tot uiting dwong, n.l. de tragiek die in het zinken van een machtig zeekasteel is gelegen. Dan zou men toch verwachten mogen, dat de kunstenaar zich geruimen tijd in zijn stof verdiept had, opdat zijn verbeelding tot die versterking en verdieping van de werkelijkheid zou kunnen komen, welke de typische opgave van de film is. Doch dan zou een enkele blik op een willekeurige stoomboot van af een willekeurige kade hem reeds geleerd hebben, dat bij het zinken van een schip kapitein en marconist op de brug, 50 Meter boven de waterspiegel, onmogelijk reeds tot aan hun knieën in het water kunnen staan en zitten, terwijl men beneden hun op het sloependek de booten nog uitzet en de passagiers in de rooksalon nog droog in hun clubzetels zitten. Dan zou het eerste gesprek met een zeeman voldoende geweest zijn om hem duidelijk te maken dat een, ver boven het water, gelegen verblijf als de rooksalon nooit centimeter voor centimeter vol kan loopen omdat het heele schip plotseling in de diepte verdwijnt, wanneer het casco zich tot een zekere hoogte met water gevuld heeft. En wanneer hij zich inderdaad van de psychologie der slachtoffers een beeld gevormd had, dan zou hij het nooit kunnen voorstellen alsof deze zich bij het zinken rustig in een kajuit zouden opsluiten in plaats van, aan dek, tot het laatste oogenblik hun verwanten in de booten na te staren, over boord te springen of, als waanzinnig naar het hoogste plekje van het schip op te klauteren. Om nog af te zien van de fysieke onmogelijkheid, dat men kalmpjes wacht tot het, hier ijskoude, water tot boven de kin is gestegen. Uit liefde tot zijn onderwerp, uit innerlijke aan-

schouwing kunnen deze beelden nooit geboren zijn. Wat schonk hun het aanzijn? De lust tot winst, die door sensatie het best gediend wordt. Ziedaar de slet, die dan verder haar waren aard toont wanneer zij, op bestelling, haar meester vleit door de eerste klas passagiers als ster-vende Romeinen, de proletariërs als beesten en den kleurling als lafaard te vertoonen. Hier is niet de geidealiseerde en gestyleerde werke-lijkheid van Racine, (nog afgezien van de vraag of men hier theater en film kan vergelijken), hier is de versierde en op bestelling geleverde bewuste onwaarheid. Zooals in de „Dokken van New-York” de imposante werkelijkheid der smerige gevels wordt vervangen door een Hollywood-décor-tje omdat hun, door de film versterkte, noodlottige nuchterheid, van te voren alle Eldorado-romantiek zou dooden van een zeemansleven, waarin het wonder vertoont kan worden van den kerel, die zich door de omstandigheden niet laat beïnvloeden maar on-danks alles de oermenschelijke held blijft van jonge meisjes en studenten, zoo wordt in „At-lantic” het historische kunstwerk van de men-schelijke opstandigheid tegen zijn noodlot, dat in de revolutie zoo goed als in de strijd van zijn matrozen-vakvereeniging tot uiting kan komen, geloofchend, en vervangen door het Hollywoodsch-liefelijke „Nearer my God to Thee” ter bevrediging van de gespekte beurzen. En dat de criticus dit niet opmerkt, komt voort uit de zelfde, door klassebewustzijn bepaalde, be-wustzijnsverenging, die de schepper van „diese Göttermontage in zehn Tagen” of van de Gene-rallinie met „diese Scenen die dichterisch frei, weder beschreibend noch symbolisch, sondern ganz einfach Poesie sind”, (om met dien ande-ren sentimenteelen bewonderaar van de Rus-sische film, Hans Richter, te spreken), slechts „een boer” doet noemen. En ik blijf betwijfelen of deze critiek richtinggevend zijn kan voor een nieuwe Hollandsche filmkunst.

JEF LAST

Mijn standpunt heb ik in het geciteerde nummer reeds bepaald, ik vind geen reden, het te herzien.

M. t. B.



THEOLOGISCHE FILMCRIEIEK OP DE ARKE NOACHS

Jaren geleden struikelden wij al over „De Tien Geboden”. Dat wij nu over een nog onzedelijker reprise niet meer struikelen, komt een-voudig, omdat wij sinds lang in deze religieuze zwendel geen bedreiging meer behoeven te zien. Het raakt ons niet meer, deze „Arke Noachs”.

Opmerkelijk is echter het volgende ingezonden stuk in de N. R. Cf., dat wij bij deze gelegenheid gaarne willen citeeren:

Hooggeachte Redactie,

Mag ik u een plaatsje verzoeken voor het onderstaande? Bij voorbaat mijn hartelijken dank. Dezer dagen in Rotterdam zijnde, viel mijn oog op de aankondiging van de film „De Ark van Noach”. In de wetenschap dat er een Bioscoopcommissie bestaat, die met vaderlijke zorg en moederlijke teederheid moet waken, dat geen ongerechtigheden op het witte doek verschijnen, besloot ik die film te gaan zien. Wie weet of er niet iets uit te leeren viel voor de praktijk van mijn ambt.

Wat ik echter te zien kreeg, tart elke be-schrijving. Zulk een walgelijk product van Ame-rikaansche millioenen-speculatie, zal, denk ik, nog zelden in eenig bioscoop theater vertoond zijn. Al wat voor menschen, die nog eenig godsdienstig gevoel hebben overgehouden in dezen ontkerstenden tijd, heilig is, ja wat voor een vrijdenker nog eerbiedwaardig zou zijn, wordt in die film ontheiligd en door 't slijk gehaald. Welken maatstaf de commissie aan-legt, weet ik niet, maar het toelaten van de film spreekt wel een vernietigend oordeel uit over de mentaliteit van genoemde commissie. In plaats dat meegewerkt wordt het zedelijk peil van ons volk te verhoogen, laat zij toe, wel-bewust, dat deze rollende en brullende gods-lastering iederen dag opnieuw honderden, be-wust of onbewust, in haar vaart meesleurt naar beneden, in de richting van het geest- en gees-teloze. Geeft die commissie zich wel reken-schap van haar verantwoordelijkheid? Te oor-deelen naar deze enkele droeve ervaring al heel slecht!

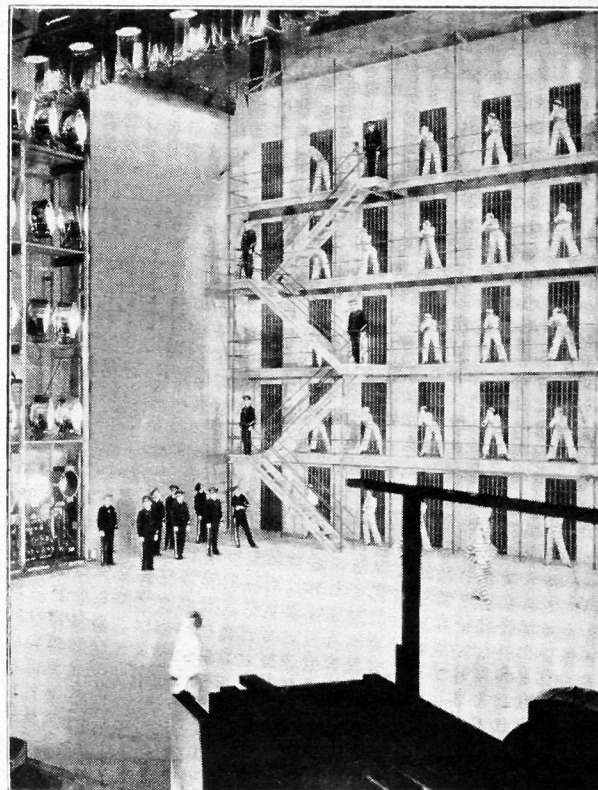
G.

EEN PREDIKANT 113

KOOIEN EN LICHTE KOOIEN



De tragische wijze, waarop de Amerikaansche gevangenen vooral in den laatsten tijd weer van zich doen spreken en die onder meer in Alexander Room's „Menschenarsenaal” zoo treffend tot uiting komen, hebben de Hollywoodsche operette-industrie aanleiding gegeven om het geval ook eens van den anderen kant



te bezien. Op deze beide foto's links de gevangenen uit „Menschenarsenaal” op het moment der ontsnapping, rechts... hoogstgrappige revuegirls (een leuk gevangenen-dansduo op den voorgrond!) en hun mannelijke staf tijdens het vervaardigen van een gevangenis-parodie, die men voor werkelijke gevangenen wel niet zal vertoonen!

EISENSTEIN IN PARIJS

In aansluiting van de vorige berichten kunnen wij nog mededeelen, dat Eisenstein tenslotte in Parijs géén voorstellingen gegeven heeft, doch slechts voor de Sorbonne een lezing hield. Vermoedelijk zal men zijn „Generallinie” daar ook niet voor de filmkeuring brengen, ten einde voorstellingen in besloten gezelschappen mogelijk te maken, die bij eventueele afkeuring in Frankrijk niet mogelijk zouden zijn.

Met de Paramount heeft Eisenstein daarop een contract afgesloten voor het maken van (voorloopig) drie groote films te Hollywood, waarheen hij en zijn operator Tisse reeds vertrokken zijn. Zijn medewerker Alexandrof blijft nog eenigen tijd te Parijs, om de kleine film „Romance” af te maken, waaraan Eisenstein

zijn visum werd van week tot week verlengd — begonnen was.

De film „Das Kapital” blijft gedurende zijn Amerikaansch verblijf rusten. Ten opzichte van de drie films, die hij intusschen hoopt te vervaardigen, heeft hij volledige vrijheid van opzet en werken bedongen. Tegelijk met Eisenstein is Lasky er in geslaagd o.m. Pirandello, die in Europa niet veel plezier van zijn, betrekkelijke, filmaspiraties beleefde, naar Hollywood over te hevelen.

DUITSCH FILMLIGA's

De stichting eener Filmliga Berlijn, op den grondslag en met organisatorische hulp der Nederlandsche Filmliga, is thans een feit geworden. In het bestuur hebben o.m. Asta Nielsen en Hans Richter zitting genomen.

NEDERLANDSCHE FILMLIGA

OFFICIEELE MEDEDEELINGEN

VOORZITTER VAN HET HOOFDBESTUUR:
Mr. Henrik Scholte

SECRETARIS-PENNINGM. VAN HET HOOFDBESTUUR:
(SECRETAIRE-TRESORIER GENERAL)

Dr. Menno ter Braak, 's Gravendijkwal 142b
ROTTERDAM, Postgiro 131747, Tel. 33385

ALGEMEENE TECHNISCHE LEIDING:
(CONSEIL TECHNIQUE)

Joris Ivens en Ed. Pelster, Theater De Uitkijk
Prinsengracht 452, AMSTERDAM-C., Tel. 37460

MUZIKAAL ADVISEUR:

Lou Lichtveld, Marg. van Cleveaan 9,
BUITENVELDERT (Nw. Amstel)

JURIDISCH ADVISEUR:

Mr. J. H. Polenaar

AFDEELINGSSECRETARISSEN:

Amsterdam: W. F. Bon, Oosterpark 73, Tel. 51762

Rotterdam: Dr. J. F. Otten, Willem Buytewechstr. 203b

's-Gravenhage: Mevr. M. Visser, Stadhouderslaan 23

Utrecht: Jhr. Dr. R. M. Rademacher Schorer, Wilh.p. 12

Arnhem: Ir. J. H. J. de Jong, De Wetstraat

Hilversum (Gooi): Mej. O. Mühlenfeld, Heerenstr. 39

Eindhoven: Mr. G. Verryn Stuart, Hoogstraat 118a

Leiden: D. P. M. Gratama, Oude Vest 85a

BUITENGEWONE AFDEELING:

Delft „Vrije Studie”: v. Mourik Broekman, Noordeinde 11

N.B. OPGAVEN NIEUWE LEDEN EN BETALING CONTRIBUTIE UITSLUITEND AAN DE AFDEELINGS-SECRETARISSEN!
ALLEEN CORRESPONDENTIE DE NEDERLANDSCHE FILMLIGA BETREFFENDE AAN DEN SECRETARIS V. H. HOOFDBESTUUR

HET KOMENDE SEIZOEN DER LIGA

Nu de reeks programma's voor het derde jaar Filmliga is afgesloten, kan het Hoofdbestuur mededeelen, dat op een onlangs gehouden vergadering met algemeene stemmen tot een reeks programma's voor het vierde seizoen werd besloten.

De ervaringen, in het bijzonder van het laatste jaar, zoowel als de steeds meer geconsolideerde en uitgesproken vorm, die de zich voortdurend uitbreidende Filmliga begint aan te nemen, maken ingrijpende veranderingen in haar organisatie noodzakelijk. Te dien einde zal de Nederlandsche Filmliga in twee algemeene ledenvergaderingen — een te houden zeer vermoedelijk op Zaterdagmiddag 28 Juni a.s. in een der zalen van het American Hotel te Amsterdam, de tweede in begin September, — de plannen voor het komende jaar bespreken, voorbereiden en in stemming brengen.

Nadere convocatie en agenda volgen en zullen althans twee weken voor den 28sten Juni bij de Afdeulingssecretarissen ter visie liggen. Eenige dagen voor de eerste Algemeene Vergadering verschijnt bovendien Nummer 9 van het Tijdschrift Filmliga. Het ligt voorts in de bedoeling van het Hoofdbestuur om evenals twee jaar geleden in dit blad een enquête

over de artistieke resultaten uit te schrijven, en voorts ter propaganda voor het komende jaar een uitvoerige brochure in het licht te geven.

HET ACHTSTE PROGRAMMA

Aan de afdeelingen Utrecht en Eindhoven werd de Chineesche film „La Rose de Pu-Chui” reeds vóór de Amsterdamsche première ter vertoonning gegeven, daar deze afdeelingen verplichtingen tegenover de leden hadden aangegaan om het seizoen voor een bepaalden datum te eindigen. In andere afdeelingen kan het achtste programma derhalve desgewenscht vlugger circuleeren.

RECTIFICATIE

De directie der Fim-film verzoekt ons, het in het vorige nummer geplaatste communiqué van het Hoofdbestuur in zooverre te willen rectificeren, dat de film „Turksib” door haar aan het Theater „De Uitkijk” niet is verkocht, doch gelijk dat in dergelijke gevallen gebruikelijk is, verhuurd. Hetgeen wij, die dit onkundig van de zakelijke relaties, die tusschen deze beide groepen bestonden, geschreven hadden, hiermede gaarne doen.

PROGRAMMA LAATSTE VOORSTELLING

MARCEL CARNÉ: NOGENT

LA ROSE DE PU CHUI

E
X
T
R
A

W. BON: MONTAGE JOURNAAL

VON BARSY: HOOGSTRAAT

(AUTHENT. CHIN. FILM)

5 FRAGM. NIEUWE RUSS. FILMS

MARCEL CARNÉ: NOGENT SUR MARNE

Deze kleine film van een debutant behoeft nauwelijks eenige toelichting. Zij behoort tot het zelfde soort „études” als E. Deslaw's „Nuits Electriques” en Franken's „Jardin du Luxembourg”. Zelfs aan Richter's kleine films denkt men meermalen bij het zien van deze eenvoudige bespiegeling van den „Zondag” met al zijn mesquine genoegens en zonder de „poging tot conflict”.

Op het armoedige beeld, dat de Fransche avantgarde het laatste jaar te zien gaf, maakt deze film een verheugende uitzondering, omdat zij getuigt van zuivere liefde voor het werk en meermalen ook van oorspronkelijke vondsten in de cinegrafische compositie. Haar mentaliteit biedt voorts een interessant pendant van het Duitsch-Hollandsche „Hoogstraat” van von Barsy.

A. VON BARSY: HOOGSTRAAT

Von Barsy is een Hongaar en heeft zijn film in Nederland gemaakt. Daarbij in de buurt van De Brug van Ivens. Wij kunnen zijn film dus met eenige reserve als nederlandsch werk aankondigen. Maar gaat men af op de school, waaruit „Hoogstraat” voorkomt, dan doet men beter naar Ruttman te kijken.

„Hoogstraat” is geïnspireerd op „Berlin”. Het is een uitmuntende korte film, een absolute film, zooals von Barsy het noemt. M.a.w. de absolute beweging is de grondslag van deze studie. Er is geen momentjournaal in, de compositie is overal verantwoord.

Wij zijn er temeer verheugd over, „Hoogstraat” thans te kunnen vertoonen, omdat de naam van von Barsy in één adem genoemd moest worden met het mislukte „Zeemansvrouwen”, waarbij hij als operateur optrad. Von Barsy bewijst met deze film van hemzelf, dat hij ook tot echt avantgarde-werk in staat is.

DE ROOS VAN PU-CHUI, CHINEESCHE FILM

Men maakt hier kennis met een authentieke chineesche film, wier qualiteiten niet in de eerste plaats cinegrafisch zijn. Het verhaal van deze schoone roos is eigenlijk een Tom Mix in kimono, niets meer en niets minder. De uitvoering is vaak kinderlijk naïef, de enscèneering vermakelijk simpel, het spel tooneelmatig en weinig expressief. Maar er gaat van dit werk zulk een primitieve bekoring uit, dat men over die dingen heen ziet en in de beelden allereerst een stuk China zoekt. Een China, dat nog geheel buiten de amerikaansche studio's staat, dat onmiddellijk van zijn tradities in de film is overgestapt, dat geen amerikaansche techniek veinst en zich aan dramatische tradities houdt. Dit is het interessante van deze film, dat er geen „blanke” import aan is te bekennen, dat de romantiek zuiver inheemsch is gestyled en elke opzettelijkheid ontbreekt. Daarom is de vergelijking met de japansche „kunstfilm”, onlangs in de bioscoop vertoond, leerzaam; deze

„Yoshiwara” was een product der amerikaansche studioteknik, amerikaansch van spel en regie, japansch slechts in de requisieten en de gelaten der acteurs. „La Rose de Pu-Chui” heeft niets van dit alles; de verhouding van den chinees tot de film is hier nog zuiver oorspronkelijk. Er wordt hier een wereld van tempels, priesters en roovers gegeven, die verstaat van alle europeesche gedachtenleven.

De wijze, waarop de acteurs hun gebaren expressief maken, is eveneens geheel on-wester-sch. De regisseur typeert meer dan hij individuen geeft. Ook in dit opzicht is hij volkomen primitief. Booze roovers staan tegenover witte regeeringstroepen. Hun aanvoerders gaan rustig op zij van den slag een partijtje duelleeren. Hun aantal en gevaarlijkheid wordt aangeduid door lange rijen en hard loopen.

Dat is de zuivere chineesche film. Zuivere film is het zeker niet. Maar als uiting van een volk in filmtaal ongetwijfeld belangrijk, en als curiosum de eerste chineesche film, die tot Europa doordrong.

TWEE EXTRA'S

Op het gevaar van een te lang programma af hebben wij aan het slot van dit wisselvallig seizoen gemeend, nog eenige extra films te mogen vertoonen.

In de eerste plaats een zéér kort filmpje, waarin Willem Bon oude journalen in nieuwen vorm gemonteerd heeft. En voorts een verzameling van 5 verschillende fragmenten van nieuwe Russische films, die de verschillende regisseurs aan Joris Ivens op zijn reis ten geschenke hebben gedaan. (De volledige films zullen ter zijner tijd door de FIM-Film Mij. worden geïmporteerd).

Het zijn (in volgorde): 1. twee fragmenten van Dousjenko's „Zvenyhora”, n.l. het optrekken der boeren in den oorlog en de rebellie aan het slot daarvan (Ukraine, Wufku Prod.) 2. een merkwaardig stuk trucquage uit den Russischen documentaire in voorbereiding: „De Stuwdam te Dnepostroj”. 3. een fragment primitieve Armeensche film, waarvan vooral de vergadering en het besluit der vrouwen om hun sluiers voor-goed af te leggen, uit ethnologisch oogpunt merkwaardig is. 4. een fragment, primitief en geraffineerd tegelijk, uit de groote Kaukasische speelfilm „Eliso”, o.m. een prachtige montage van de dansen, die bij het bouwen van een huis worden uitgevoerd. 5. en tenslotte, twee fragmenten uit het werk van den duivelskunstenaar Dousjenko, uit zijn film „Arsenal” (niet te verwarren met Room's „Menschenarsenal”), te weten het fusilleeren van eenige arbeiders en daarna een lachgas-aanval uit den oorlog. Juist deze fragmenten van den Ukraïner, die na „Zvenyhora” en „Arsenal” het (naar verluidt nog aangrijpende) „Die Erde” schiep, beschouwen wij als een climax in deze reeks programma's, en een belofte voor de volgende tevens.

de gemeenschap uitgevers utrecht menno ter braak cinema militans

het moderne boek
over de moderne film!

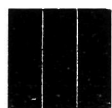
over deze uitgave schreef l. j. jordan in de „groene amsterdammer” o.a.:
veeleer provoceert dit boek — soms bewust en met zooveel woorden, maar altijd en overal door taal en houding — een scheiding. een scheiding naar de steile formule: „wie niet met ons is, die is tegen ons!” en het object van deze antithese is de film — niet het variété-amusement, niet het technisch curiosum, niet het platonische onderwerp voor gelegenheids-mooischrijverij, maar de film, die men lief heeft, zooals men muziek lief heeft, zonder reserve en zonder voorzichtig te retireeren achter enkele standaardwerken.... om deze zuiverings-tendenz — om deze krachtige poging, de film tot kunst op te heffen, in stede van het begrip „kunst” pasklaar te maken voor het bioscoopproduct — om deze algemeene eigenschap alzoo is het werk ons in de allereerste plaats welkom.

prijs ing. f 2.90; geb. f 3.90, rijk geïllustreerd

de uitkijk

VERZENDBUREAU
VOOR FILMVERHUUR AAN
OLKS UNIVERSITEITEN
EREENIGINGEN ENZ.

F
I
L
M
T
H
E



A
T
E
R
DAGELIJKS MIDDAGVOOR-
STELLING VAN 2.30-4.30
AVONDVOORSTELLINGEN
VAN 7.30-9.30 EN 9.30-11.30

prinsengracht bij
de leidschestraat
telefoon 37460

de uitkijk
prinsengracht 452
telefoon 37460



FILMLIGA



glasblazer uit de philips-film
van joris ivens en lou lichtveld

III, 9-10

HET TIJDSCHRIFT „FILMLIGA” WORDT VOORTGEZET ALS
ONAFHANKELIJK MAANDBLAD VOOR FILMKUNST DOOR

NIJGH EN VAN DITMAR'S UITGEVERS MIJ
WIJNHAVEN 111 ROTTERDAM

DE REDACTIE ZAL WORDEN GEVORMD DOOR
MR. HENRIK SCHOLTE, L. J. JORDAAN, DR. MENNO TER
BRAAK EN DR. J. F. OTTEN, TEVENS RED.-SECRETARIS

HET EERSTE NUMMER ZAL VERSCHIJNEN OP 15 NOVEMBER A.S.
DE ABONNEMENTSPRIJS IS VASTGESTELD OP F 1.25 PER KWARTAAL

ABONNEERT U REEDS THANS!

DERDE
JAARGANG

9

10

SEPT. 1931

FILMLIGA

ONDER REDACTIE VAN: WILLEM BON, DR. MENNOTER BRAAK,
JORIS IVENS, L. J. JORDAAN, MR. HENRIK SCHOLTE EN CONST.
VAN WESSEM - EEN JAARGANG (10 NUMMERS) KOST F 2.50

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: Epiloog — Mr. Henrik Scholte: De
Stand van Zaken — Dr. Menno ter Braak: Het Vierde Ligajaar —
L. J. Jordaan: De Vergaderingen

EPILOOG

Afhankelijk als dit blad tot dusverre geweest is van het wel en wee der organisatie Nederlandsche Filmliga, bestond er geen reden tot het uitgeven van een nummer voor niet de langdurige reorganisatie der vereeniging haar beslag gekregen zou hebben. Vele omstandigheden hebben verleden jaar het verloop dier reorganisatie vertraagd, in de eerste plaats het aanbod van Tuschinski aan Rotterdam, zonder dat wij — althans de H.B.-leden in de redactie — ons in de gelegenheid geplaatst zagen om daarover in dit blad de beloofde nadere mededeelingen te doen; voorts de verhouding tegenover het Centraal Bureau voor Liga-films en het Amsterdamsche theater De Uitkijk; en tenslotte de onzekerheid omtrent het voortbestaan der Filmliga Amsterdam en der Nederlandsche Filmliga. Deze kwesties zijn thans eindelijk, en in hoofdzaak door de laatste Algemeene Ledenvergadering van 12 Sept. j.l., opgelost. Het leek de redactie derhalve wenschelijk, in dit blad — voor de laatste maal dat het tevens vereenigingsorgaan der Nederlandsche Filmliga zou zijn — schriftelijk en objectief vast te leggen hetgeen daar besproken en besloten is en zij heeft dan ook niet geaarzeld, dit nummer geheel aan organisatorische zaken op te offeren.

De lezer vindt in de hierna volgende verslagen echter tevens de redenen omschreven, welke de oprichters en afgetreden leden van het Dagelijksch Bestuur der Nederlandsche Filmliga, in hun dubbele kwaliteit van redacteurs van dit blad, er toe brachten om thans de idee „Filmliga“, die voor hun in geen opzicht veranderd is en voor wier verdediging zij opnieuw het initiatief willen nemen, voort te zetten in een regelmatig te verschijnen maandschrift, dat

voortaan zal worden genoemd „Filmliga, Onafhankelijk Maandschrift voor Filmkunst“.

De overige leden van de redactie, niet-leden van het Dagelijksch Bestuur der organisatie, hebben zich volkomen bij dit standpunt aangesloten. Zij hebben de politiek van dit blad mee helpen voeren, zij deelen de motieven, welke tot het uittreden van drie hunner uit het Hoofdbestuur der Neder. Filmliga hebben geleid. Zij stemmen in met de voortzetting van het blad in den gewijzigden vorm. Ook zij wenschen echter te betoogen, dat hiermede geen verandering van politiek, geen „oppositie-orgaan“ tegen de Nederlandsche Filmliga bedoeld is, hetgeen ten overvloede moge blijken uit het afstaan, ook in het wederop te richten, zelfstandige maandblad Filmliga, van een pagina officieele mededeelingen aan de organisatie en uit het vragen van den secretaris dier organisatie als vierden redacteur.

Voor het blad Filmliga in zijn ouden vorm is echter thans eveneens een periode van vier jaar afgesloten, een periode die zich gekenmerkt heeft door de grootst mogelijke harmonie in den boezem der redactie en een vruchtbare samenwerking, waar het erom ging, de idee der Filmliga in geschrift te verdedigen.

Ofschoon wij ook op deze plaats van onnoodige formaliteiten wenschen af te zien, zijn wij toch een woord van hartelijken dank verschuldigd aan de abonné's, die de uitgave van dit blad mogelijk gemaakt en de onregelmatigheden in zijn verschijnen met lankmoedigheid gedragen hebben, aan alle medewerkers in binnen- en buitenland, die dit blad zijn eigen markante plaats te midden van andere organen hebben gegeven, en aan den uitgever Clausen en het personeel der firma voor de wijze, waarop zij hun kundigheid en ijver in dienst hebben gesteld van de soms geenszins zoo eenvoudig op te lossen, redactioneele wenschen omtrent wijze van uitgave en typographie.

DE REDACTEUREN 113

NEDERLANDSCHE FILMLIGA

DE ALGEMEENE LEDENVERGADERING VAN 12 SEPT. J.L. IN DE
OUDE HOTELZAAL VAN HET AMERICAN HOTEL TE AMSTERDAM

HENRIK SCHOLTE:

DE STAND VAN ZAKEN

UITEENZETTING GEGEVEN BIJ HET
AFTREDEN VAN HET HOOFDBESTUUR

Voor de laatste maal, Dames en Heeren, rust op mij de taak om namens het Hoofdbestuur der Nederlandsche Filmliga die mededeelingen te doen, die volgens dit bestuur, op grond van de ervaringen van het afgelopen jaar en op grond van de verwachtingen voor de toekomst, van belang kunnen zijn voor het lot van deze organisatie. Wij hebben thans eindelijk die veranderingen onder oogen te zien, die wij de laatste twee, drie jaar reeds geleidelijk-aan hebben zien opkomen: veranderingen in de kunst, die wij thans vier jaar lang in de praktijk en de theorie met het instrument onzer organisatie hebben verdedigd en met onze gebrekkige middelen naar beste weten hebben geholpen; veranderingen ook in den geest, zoowel als in de praktijk der Filmliga, welke thans zullen leiden tot veranderingen in bestuur en organisatie, tot het uittreden van hen, personen en afdelingen, die meenen, dat hun taak volbracht is en de voortzetting van het werk, waarmee zij niet kunnen instemmen, wenschen over te laten aan hen, die zich daartoe bereid verklaard hebben.

De meeningen der afdelingen hoop ik in de loop der discussies van dezen middag te mogen hooren. Thans spreek ik echter namens de grootstmogelijke meerderheid van het zittende Hoofdbestuur, d.w.z. namens het volledige Dagelijksche Bestuur, dat bestaat uit de drie oprichters der Filmliga Amsterdam, later der Nederlandsche Filmliga, en namens den afgevaardigde van Utrecht. De voor de afdeling Rotterdam in het Hoofdbestuur zitting hebbende afgevaardigde neemt ten dezen een ander standpunt in, waarvan ik de argumenten, met instemming van dezen afgevaardigde en met machtiging van de z.g. „uitgebreide H.B.-vergadering” van 29 Aug. j.l., in den loop dezer uiteenzetting naar voren zal brengen, waarna ik mij veroorloven zal, namens het zittende H.B., de leiding der zaken aan den nieuwen

114 Voorzitter over te dragen.

De meerderheid van het H.B. vraagt mij dan het volgende te zeggen: Toen, in Mei 1927, het woord „Filmliga” voor het eerst gebruikt werd, hadden de oprichters reden om zich af te scheiden van het lijdzame bioskooppubliek, dat hetzij het kermisamusement van de toenmalige film critiekloos aanvaardde, hetzij schouderophalend of geërgerd de broedplaatsen dezer volksverdomming verliet. Er was reden om zich te beklagen over de ergerlijke misstanden in bioskoop, publiciteit en pers. Er was, meer nog, reden om zich te beklagen over de miskenning van de film als een nieuwe en autonome kunst en over de opzettelijke verwaarloozing van het werk der tegen deze miskenning met hunne eigen experimenten vechtende kunstenaars: werk, waarvan de vertooning, hetzij op grond van de vadsige calculaties der bioskoop-exploitanten, hetzij op grond van een kleinzielig verbod der overheid, in ons land op dat tijdstip onmogelijk was.

De oprichters hadden voor oogen een kleine strijdorganisatie in corporatief verband, een actief publiek van verontwaardigde bioskoopbezoekers zooals zij, die als laatste en eenige middel grepen naar een „nood-exploitatie” door leeken. De opzet dezer organisatie was echter tegennatuurlijk: tegennatuurlijk zoowel uit het oogpunt van een reëel bioskoop-bedrijf door vaklieden, als uit het oogpunt van de oprichters zelf, die slechts in uiterste noodzaak hun tijd, werkkracht en niet te vergeten: hun humeur in dienst wilden stellen van een werkelijke filmkunst, die vrije critiek, vrije aanschouwing en vrijen doortocht wenschte. Wij wilden, en wij schreven dit met dezelfde woorden in ons eerste artikel, onze „nood-exploitatie” zoo kort (maar dan ook zoo effectief) mogelijk maken, wij wilden „in de zaal terug”, waaruit wij slechts wegliepen op een oogenblik, dat het woord van ons eerste manifest: film en bioskoop zijn elkaars natuurlijke vijanden voor ons volle overtuigingskracht bezat.

Zonder in details te treden, wil ik resumeeren, dat wij in den loop dezer vier jaren hebben

bereikt: een algemeen reveil van het publiek ten opzichte van een jonge kunst, een vrijwel algemeen onafhankelijke bioskoopcritiek, die thans zelfs in de provincie niet meer wordt waargenomen door de verslaggevers van uit-slaande brandjes en lunaparken, in pijnlijke harmonie met de advertentie-pagina, een tegen-werking aanvankelijk, een verandering van koers later, van de zijde der groot-industrie: bioskoop-exploitanten zoowel als produceerende concerns. Wij hebben bereikt de stichting van een zoogen. „avantgarde-theater” in Amsterdam, in de hoop dat andere steden zullen volgen. Wij hebben in een eigen orgaan negatieve critiek op de Schund geleverd naast opbouwende essays over filmkunst, wij hebben vaak onverkwikkelijke conflicten over wat wij als wantoestanden zagen, uitgevochten tot het even vaak onverkwikkelijke einde. Wij hebben een Nederlandsche filmkunst gestimuleerd en in vier jaar tijds vele programma's, uitsluitend bestaand uit eigen werk, zoowel van de leden der Liga als daarbuiten, vertoond. Wij hebben in het buitenland soortgelijke organisaties in het leven geroepen of helpen roepen. Wij meenen thans, dat de atmosfeer in zooverre is opgehelderd, dat wij die bemoeiingen, die niet met onze natuur van leeken en nood-ex-ploitanten overeenkomen, kunnen stopzetten, willen wij niet het (thans eerst gerechtvaardigde) verwijt op ons laden, schoolmeesters te zijn voor een publiek, dat zelf kan oordeelen en een exclusieve groep afgescheidenen te worden, wier exclusiviteit niet meer bepaald wordt door het grootst mogelijke aantal van hen, die in een positieve filmkunst gelooven, maar door een gevaarlijke voorkeur van hen, die in het jagen naar premières en het misschien onbewust belijden van een geestelijk-arm snobisme, dat een nieuwe kunst altijd bedreigt, een oude strijd-organisatie, die haar strijd wel gestreden heeft, willen doen voort-bestaan.

Want het is onze overtuiging, dat thans vrijwel geen film van waarde ons land, onze betere bioskopen, meer zal passeeren; dat voor de mogelijke uitzonderingen de sindsdien opge-worpen bolwerken van pers en publieke opinie ruimschoots voldoende zijn; dat voor de weinige experimenten, die wellicht een bizon-dere introductie zouden behoeven, het avant-garde-theater te Amsterdam — doch zeker dit

niet alleen! — openstaat; en tenslotte, dat de publieke opinie, zonder voos nationalisme, het bestaan van een jonge, actieve Nederlandsche filmkunst erkent en dat voor deze filmkunst thans zoowel de weg tot productie als tot ver-tooning geëffend is. Nu film en bioskoop niet langer elkaars natuurlijke vijanden zijn, zonder daarom nu dadelijk een ideaal huwelijk te vormen, willen wij tot den natuurlijken stand van zaken terugkeeren: een onafhankelijk oor-deelend publiek in de bioskoopzalen, een onaf-hankelijke critiek in de dagbladpers, en onder dezen dubbelen stimulans een actieve bios-koopexploitatie van vaklieden, die zelfs uit puur zakenoogpunt de veranderingen, die zich in de loop dezer vier jaren voltrokken, voor het volle honderd zullen moeten erkennen.

Des te gemakkelijker zal dit kunnen gebeuren, omdat de toestanden in de produceerende film-kunst zich voor een groot deel parallel aan de ontwikkeling onzer landelijke organisatie hebben gewijzigd.

Het experimenteele materiaal, dat grootendeels in de jaren vóór het bestaan onzer organisatie in het buitenland werd geproduceerd, doch dat de toestand destijds ons verhinderde om zelf te aanschouwen, hebben wij in vier dozijn besloten programma's radicaal opgebruikt. En zelfs waar deze experimenten sindsdien in het publiek werden vertoond — om een voorbeeld te noemen: het openbare Theater De Uitkijk — bleek er voldoende publiek voor te zijn om ons te doen inzien, dat het principe van een be-sloten vereeniging van „bevoorrechten” (een epitheton, dat wij trouwens altijd hebben ge-weigerd) overbodig geworden is. Waar — onder de vigueur der geluidsfilm — nieuwe experi-menten vervaardigd werden, bleken zij zoozeer van stonde af aan gemeengoed geworden te zijn, dat wij niet meer het voorrecht hoeven op te eischen om ze te introduceeren. Liep, om voorbeelden te noemen, Ruttman's „Melo-die der Welt”, niet terstond en onder applaus van het publiek, in de UFA-Theaters? Waren niet Fischinger's abstracte geluidsfilms (ex-perimenteel werk bij uitnemendheid, inderdaad!) niet terstond geaccepteerd, waren zij niet op een nachtvoorstelling in het Theater Tu-schinski, in een auditorium van duizenden niet-Liga-leden, de eenigen, die, nog wel in concu-rentie met Chaplin's laatste film, een spontaan applaus oogstten?

Maar het zijn vooral de kunstenaars der avantgarde zelf, die door de kracht van hun eigen werk, door hunne volharding, door den steun der critiek en — waar noodig — door den actieven steun van soortgelijke vereenigingen als de onze in het buitenland stuk voor stuk hun kansen hebben gekregen bij de groot-industrie. Zij hebben — stellig! — aanvankelijk compromissen moeten maken, maar zij hebben die ook weten te breken. Wij durven thans op grond van de ervaringen der laatste jaren de stelling uit te spreken, dat een filmkunstenaar van werkelijke beteekenis de deur niet meer gesloten vindt, niet bij de Paramount en niet bij Tuschinski. En waarom moeten wij thans de realiteit en de uiteraard toch steeds delicate verhouding van kunstenaar en producent nog verder vertroebelen door de fictie te scheppen alsof zijn werk slechts in besloten kring wordt gewaardeerd? Laten wij in de zaal een menigte, die (godzijdank) grooter geworden is dan de Filmliga, helpen versterken en aanbod en vraag helpen reguleeren tot een evengroote en natuurlijke zuiverheid, als deze verhouding onzuiver was op het oogenblik, dat wij naar de instrumenten van „eigenrichting” en „burgeroorlog” grepen!

Op dezelfde gronden gelooven wij niet, dat wij tegenover het buitenland het recht hebben, een misleidende voorstelling van zaken te geven door het instrument eener nood-exploitatie nog langer te hanteeren en — daar het materiaal ons immers ontbreekt en gelukkigerwijze ontbreekt (want het is het algemeene filmniveau ten goede gekomen!) — een vorm zonder inhoud te worden, een overleefd ideaal, een overjarige vereeniging die slechts om redenen van internationale solidariteit in stand zou worden gehouden. Al deze buitenlandsche Filmliga's — en zij bestaan inderdaad op het oogenblik in zeer vele landen — werden later opgericht dan de onze. Indien zij de (o.i. juiste) gedachte van strijd- en avantgarde-organisatie belichamen, dan zullen zij mettertijd onvermijdelijk op hetzelfde punt komen als wij: een voltooide taak, een bereikt doel. Wat is nu beter: dat wij eerlijk zeggen, dat wij thans in groote trekken in Nederland ons doel hebben bereikt en op het juiste oogenblik wisten te beginnen, maar ook op het juiste oogenblik op te houden, wat

116 wellicht nog belangrijker is?

Of moeten wij, na een eerlijk, moeilijk, maar onafhankelijk bestaan van vier jaren eigen exploitatie, voortaan tot voorbeeld dienen van een afhankelijke organisatie, die zijn leden slechts premières kan geven, die toch later in de bioskoop komen, van noodelooze „kustcensuur”, terwijl de reden daartoe vervallen is, van een „luxe-organisatie” in plaats van een nood-exploitatie? Waarom zullen wij het buitenland langer tot voorbeeld dienen van wat zij, als hun taak volbracht is, juist niet zouden moeten worden?

Want — en dit is het laatste en het krachtigste argument van het tegenwoordige Hoofdbestuur — wij willen niet na vier jaar op onze achterste beenen gestaan te hebben, nu opzitten en pootjes geven naar de zijde van het bioskoopbedrijf. Wij willen niet, wat men thans van de oude, vechtlustige Filmliga wil maken en in eenige afdeelingen reeds gemaakt heeft, een vereeniging van „voorvoorstellingen”, die bijzondere voorlichting van bijzonder bevoegden behoeven of in het andere geval o.i. slechts beteekenen kan, dat men een film een week of een dag eerder kan zien dan Uw buurman.

Toen men films niet kon zien, hebben wij ze hiernaartoe gehaald. Voor films, die — mede dank zij onze bemoeiingen — nu toch komen, weigeren wij een onredelijk recht van voorkeur. Hoe goed bedoeld deze voorvoorstellingen ook zijn, zij schijnen ons den onmiddellijken weg te openen voor onverdedigbare exclusiviteit en onduldbaar snobisme. Iemand een film eerder te laten zien, strookt niet met onzen oorspronkelijken opzet: iemand — en zooveel als wilden — een film te laten zien, die men anders niet zag.

Wil men voorvoorstellingen verdedigen met het argument, dat dit „laten zien” beteekent het duidelijk maken en instrueeren van het publiek, dan moeten wij opnieuw constateeren hoe wij vier jaar lang gevochten hebben tegen dit etiket van schoolmeesterij op de Filmliga. Wij zijn geen bevoorrechten, die de dingen beter weten dan anderen. Wij zien niet in, dat wij een film tot een publiek succes kunnen maken, omdat zij door de Filmliga (Nieuwen Stijl) in hoogste instantie is gecensureerd. Wij zijn blij als de film, die vertoond wordt, het succes krijgt dat zij verdient; wij zijn teleurgesteld als men haar niet waardeert. Maar wij zijn vooral

blij, dat de toestand eindelijk in zooverre veranderd is, dat zulk een film vertoond wordt. Daarmede — en meer nog met het feit, dat zulk een film überhaupt gemaakt werd — is onze taak afgelopen. Bijzitter te zijn van bioskoop-exploitanten en bewijzen van goed gedrag afgeven...neen en duizendmaal neen!

Bovendien hebben wij reden genoeg om aan te nemen, dat die bewijzen van goed gedrag — niet door het publiek maar door den bioskoop-exploitant! — weliswaar glimlachend geïncasseerd zouden worden, maar dat eventueele bewijzen van slecht gedrag, die wij toch ook zouden moeten geven als wij niet van stonde af aan een verkochte organisatie zouden zijn, met nog wel iets meer dan zure gezichten aangenomen zouden worden. Waar blijft, bij deze voorstellingen, de vrijheid van het publiek, de vrijheid van de pers, de (na zeer vele moeilijkheden) eindelijk bevochten vrijheid tegenover de bioskoop-exploitanten? En zijn wij niet reeds afhankelijk, wanneer wij — zooals dat in het afgelopen jaar reeds in een der afdelingen gebeurd is, — geen voorstellingen meer „mogen” geven (want het is een gunst, gunsten van een soort als Filmliga in haar ouden tijd steeds zeer kritisch onderzocht heeft!) bij dit of dat concern en ons derhalve in de praktijk moeten bepalen tot het adverteeren van films van één bepaald concern? Elk ideaal, dat de Filmliga had, komt in de verdrukking als wij een propaganda-instituut van van het bedrijf worden! Wij zijn weliswaar zoover, dat de goede film in ons land te zien is, maar wij hebben niet bereikt, en ook niet willen bereiken, dat alle vroegere tegenstanders volbloed Ligaleden geworden zijn. Het is daarom, dat ik — en met de meeste klem — bij een voortbestaan der Liga moet waarschuwen, dat de absolute onafhankelijkheid van wie of wat dan ook, steeds hare eenige basis heeft gevormd. Wat ons betreft, wij wenschen voortaan weer in het publiek te zitten en te klappen en te fluiten, als wij willen. Wij willen ons geld aan de kassa betalen, met de belasting erbij, met het volle recht om te oordeelen, zooals wij dat willen. In geen geval willen wij deze vervroegde premières, waarvoor wij geen enkele gemotiveerde reden, wel alle (even gemotiveerde) gevaren zien.

Want om door dit middel de goede film, die mede door ons toedoen in de bioskoop ge-

bracht is, daarin dan ook te houden, lijkt ons bovendien Don Quichotterie. Het zou al van zeer weinig vertrouwen in de goede film getuigen om te meenen, dat zij — nu zij niet alleen gemaakt, maar ook vertoond wordt — niet haar eigen woordje zou kunnen doen. Evenmin als wij door kunstmatig interesse tot de goede film gekomen zijn, kunnen wij haar kunstmatig in stand houden. Men oordeele thans vrij en zonder gedwongen voorlichting. Opvoeden hebben wij niet gewild, wel wakkerstooten, publiek en bioskoopeigenaren. Dit is gebeurd. Het is niet aan ons of dat blijft bestaan. Ook al geven wij nog zoovele voorvoorstellingen, de smaak van het publiek zullen wij geen centimeter hooger opvoeren. Wij hebben alleen tot de mogelijkheden om zich een smaak, een oordeel te vormen, willen bijdragen. Wij hebben oorlogswerk verricht, wij wenschen thans geen bezettingstroepen. Wij hebben gevochten voor een vrije film in een vrij land. Wij mogen misschien persoonlijk, als criticus, den wensch in ons hart dragen om goed en slecht te scheiden. Als organisatie willen wij dat, nu eindelijk beide soorten — en niet meer alleen de slechte — aan de markt zijn, niet meer. Dit Leger des Heilswerk strookt niet met de Liga, die niet heeft te patroniseeren, maar — in den verleden tijd — had te initieeren en de deuren te openen voor wat nu op zijn eigen beenen kan staan. Waarom moeten wij het, na het te hebben geholpen om te leeren loopen ook nog leeren loopen in rij en gelid? Die individueele selectie, na de algemeene introductie, moge een taak zijn van het (trouwens weder op te richten) blad Filmliga, zij is niet en nimmer de taak van een organisatie, die n.b. voor dezelfde films iets anders wil zijn dan het bioskooppubliek!

Op al deze gronden had de meerderheid van het Hoofdbestuur aanvankelijk het plan om tot U te komen, Dames en Heeren, met een voorstel tot opheffing der Nederlandsche Filmliga, nadat haar doel volbracht, haar materiaal gebruikt, haar overbodigheid bewezen was. Wij hadden dat plan reeds anderhalf jaar geleden, toen het in een H.B. vergadering aan de orde is gesteld. Wij zijn toen doorgegaan met een vierde jaar exploitatie, een jaar, dat ons — door vertooningen buiten ons verband, in de bioskoop — nog maar meer van onze over-

bodigheid overtuigde en dat ons — door vertooningen in ons verband — nog stelliger de zekerheid gaf, dat wij inderdaad het „onderste uit de kan” bereikt hadden. Wij wilden het streeve, tegennatuurlijke verband der Nederlandsche Liga opheffen, in dien zin, dat in de groote steden geen dwang, geen cachet, geen privilege meer op een zeker deel van het publiek werd gelegd en dat afdeelingen, die meenden, dat in hun stad het bioskoopbedrijf inderdaad den verbeterden toestand in de film-industrie nog niet zuiver weerspiegelde, zouden kunnen doorgaan met het geven van voorstellingen, hetzij — indien zij pas waren op gericht — met de oude films der Liga, hetzij door het betrekken van programma's van een Centraal Bureau, of dat nu door het Theater De Uitkijk, waarmee de Liga overigens zeer onplezlerige ervaringen heeft opgedaan, zou geschieden, of een ander zou zijn. Wel heeft de meerderheid van het Hoofdbestuur zijn volle sanctie gehecht aan het plan om het tijdschrift „Filmliga” te maken tot een geregeld verschijnend maandblad, waarin het „geestelijk goed” der Filmliga, hare onafhankelijke critiek zoowel als het opbouwende essay, ten voordeele van de goede film, bewaard zou blijven.

Tegen dit voorstel van de meerderheid is echter verzet gerezen van den afgevaardigde van Rotterdam, Mr. Johan Huyts, als H.B.-lid op de vergadering van 9 Juli j.l., als afgevaardigde van Rotterdam (en met den steun achter zich van de in spoedvergadering bijeengekomen afdeelingen Rotterdam, Den Haag en Leiden) op de z.g. „uitgebreide H.B.-vergadering” van 29 Aug. j.l. Daar werden zijn argumenten voor het voortbestaan der Nederlandsche Filmliga als volgt schriftelijk gepreciseerd:

Mr. Huyts wenscht te scheiden de principieele argumenten voor opheffing van den feitelijken stand van zaken (i.c. de materiaalnoed, de verhouding met het Theater De Uitkijk, etc.). Deze laatsten zijn argumenten van toevalligen aard; de Filmliga ontmoet deze niet voor den eersten maal, zij kunnen met hetzelfde optimisme het hoofd geboden worden, waarmee de thans zoo zwartgallige meerderheid van het H.B. dat in vroeger jaren placht te doen.

De Filmliga werd opgericht zoowel voor het

118 vertoonen van films die ondanks artistieke ver-

diensten in de bioskoop onvertoond bleven en voor experimenteel werk, als om het publiek weer voor de bioskoop te interesseeren, naar gelang de filmkunst zich daar vasten voet verwierf.

De verandering in de avantgarde, aldus Mr. Huyts, beteekent niet haar overgang naar de groot-industrie. De kwestie is slechts, dat de industrie thans, minder dan vroeger, geen artistieke kruimeltjes meer onder tafel laat vallen, ten deele omdat zij die zelve niet meer zoo gauw versmaadt, ten deele omdat de geluidsfilm industrie en kunstenaar tesamen op nieuwe wegen drijft. Het „experiment” in de geluidsfilm zal onder andere voorwaarden genomen moeten worden dan dat der zwijgende film, maar niets wijst erop, dat het niet genomen zal worden. Het is niet zonder reden, dat men daarom juist in Amerika op het oogenblik aandringt op aan de Filmliga analoge organisaties. En Fischinger's films zijn er reeds om ons te overtuigen, dat het experiment in de geluidsfilm niet slechts theorie is. Ook als de Filmliga derhalve zuiver op het experiment was ingesteld, zou er nog geen reden zijn voor haar opheffing.

Haar andere taak ligt in de vertooning van films welke niet aan de beurt komen in de bioskoop, die zich tenslotte slechts door economische redenen kan laten leiden in de vraag, hoeverre zij de filmkunst kan en zal steunen. Op het oogenblik is het bijv. voor de bioskoop als regel niet mogelijk de Franschsprekende film te vertoonen. Ook in dit opzicht is de Filmliga derhalve geen bestaansreden ontvallen.

In de derde plaats de organisatie van het publiek. De drang van het publiek, voor een groot gedeelte reeds door de Filmliga georganiseerd, is juist sterk genoeg geworden om de vertooning van de filmkunst in de bioskoop te kunnen realiseeren. Zij is nog niet sterk genoeg om de daar onder dien drang vertoonde films ook werkelijk tot succes te helpen, neem als voorbeeld Siodmak's „Abschied”. Daar wij op ons genomen hebben, het publiek naar de bioskoop terug te brengen, ligt ook hier voor ons een taak. In artistieken zin moge de Filmliga inderdaad het meest bereikt hebben, in socialen zin daarentegen is er nog alles te doen. Onze taak is niet alleen, dat de kunstfilm in de bioskoop kwam, maar vooral dat zij er bleef.

Als een der middelen om dit te bereiken, noemt

Mr. Huyts het instituut der voorvoorstellingen, dat, mits met beleid gehanteerd, de Filmliga niet „verlaagt tot een gevaarlijk reclame-object en hare onafhankelijkheid in woord en geschrift in gevaar brengt” (woorden van Scholte). Immers, het begrip „voorvoorstelling” is niet een van de bioskoop verkregen voorrecht om een film aan het publiek bij wijze van première te laten zien. Maar het is een vorm van medewerking aan de bioskoop om films van hoog artistiek gehalte bij een publiek te introducereen, dat zich wel degelijk voor de filmkunst als zoodanig interesseert of kan interesseeren, maar den weg naar de bioskoop nog niet gevonden heeft. De Filmliga zou al een zeer poover vertrouwen in haar eigen kracht hebben, als zij op grond van inderdaad aanwezig reclamebelang van de bioskoop dit „patroniseeren” schuwde. Meer nog: juist op grond van het wederzijdsch belang, n.l. het reclamebelang der bioskopen en het sociale belang der Filmliga, krijgen de voorvoorstellingen niet het karakter van gunsten, maar van wederzijdsche samenwerking in volledige vrijheid van opinie.

Ook deze afgevaardigde juicht overigens wederoprichting van het tijdschrift Filmliga van harte toe, acht dit echter van minder zekerheid dan het continueeren in den door hem aangegeven vorm van een reeds bestaande vereeniging. Tenslotte ook meent Mr. Huyts, dat het opgeven der Filmliga in haar tegenwoordige organisatie gelijk staat met een stoot in den rug voor de verwante filmliga's in het buitenland.

CONCLUSIE

Ik concludeer thans uit deze beide reeksen argumenten, die ik naar ik hoop, beiden in hunne volle kracht heb laten gelden, dat er inderdaad geen mogelijkheid bestaat om deze tegenover elkaar gestelde meeningen te verbinden. Het kennismaken der argumenten heeft beide partijen in geen enkel opzicht overtuigd en het Hoofdbestuur heeft reden om aan te nemen, dat ook de afdeelingen over deze zaken verschillend oordeelen.

Op grond nu van het feit, dat enkele afdeelingen persé in de door Mr. Huyts aangegeven richting willen doorgaan en op grond van het feit, dat er in die afdeelingen personen ge-

vonden zijn, die zich willen belasten met het voortzetten van de Nederlandsche Filmliga in centraal verband, meent het Hoofdbestuur, dat het echter niet een voor het voortbestaan der Filmliga (zooals dat door enkele afdeelingen gewenscht wordt) schadelijke splitsing moet forceeren en het Hoofdbestuur ziet er derhalve van af om een voorstel van opheffing, zooals de grootst-mogelijke meerderheid van het Bestuur dat wenscht, in stemming te brengen. Het volstaat met af te treden en meent, indien geen andere voorstellen ter tafel gebracht worden en nadat de meeningen der afgevaardigden gehoord zijn, op de gebruikelijke wijze de leiding der zaken te moeten overdragen aan den voornaamsten opponent.

Het zittende Hoofdbestuur wenscht echter uitdrukkelijk te constateeren, dat daarmede het nieuwe Hoofdbestuur de uitdrukkelijke garantie op zich neemt om de Nederlandsche Filmliga voort te zetten in centraal verband, ergo met programma's voor alle afdeelingen, die haar bestaan willen voortzetten, welke programma's verkrijgbaar gesteld en in circulatie gebracht zullen moeten worden op in hoofdzaak dezelfde voorwaarden als tot dusverre voor de afdeelingen, die daarop hun bestaan dreven, gegolden hebben.

Het doet de meerderheid van het H. B. uiteraard leed, dat haar opinie, nadat zij in een formatie, die in deze vier jaar nauwelijks een verandering onderging, voor de zaak der Filmliga gevochten heeft, door anderen niet wordt gedeeld. Het spreekt echter vanzelf, dat het bereid is, dezen middag aan een loyale uitvoering der besluiten mee te werken. Geen van ons valt het makkelijk, een zaak, waarvoor men vier jaar lang zijn volle aandacht, zijn geloof, zijn werklust en zijn tijd beschikbaar heeft gehad, te verlaten. En in het bijzonder geloof ik, dat het niet makkelijk zal zijn voor het scheidende Dagelijksch Bestuur, dat in diezelfde formatie de Filmliga temidden van duizenden moeilijkheden oprichtte. Wel moet ik constateeren, dat wij de zaak hierbij overdragen zonder dat iets in organisatie of finantiën het voortbestaan der Filmliga in den weg staat, hetgeen de rapporten van Dr. ter Braak U straks zullen bewijzen.

Vier jaar lang hebben wij de Filmliga bestuurd. Zij begon met een Amsterdamsche afdeeling, die een uur geleden haar bestaan, na inderdaad eervolle jaren, beeindigd heeft. Zij werd tot een Nederlandsche Liga, met alle lusten en lasten, aan een zoodanige uitbreiding verbonden. Men heeft wel eens het plan geopperd, dat wij, over die eerste jaren vooral, niet alleen eens een boekje zouden opendoen, maar dat ook zouden schrijven, zoowel de komische als de tragische details, die de bestuursleden thans als persoonlijke herinneringen meedragen.

Wij zullen dat boekje niet, althans nog niet, schrijven. Wij zullen vooral ook dat critische slothoofdstuk, dat elk der leden, in het bijzonder van aangezicht tot aangezicht met de vergadering van vandaag, wel voor zich geschreven zal hebben, thans niet publiceeren.

Ik weet niet of hier op een dag als vandaag nog velen bijeen zijn uit dien eersten tijd der Liga, weerheen thans onze gedachten teruggaan. Ik vrees van niet, wetende dat velen uit dien tijd vlugger tot dezelfde beslissing gekomen zijn dan wij thans. Maar als zij er zijn, dan herinner ik hen aan dien tijd, dien zij bij ervaring of ten minste bij geruchte kennen, dien tijd, dat wij „De Moeder” 's nachts drie keer draaiden en de politie naar huis konden sturen, dien tijd, dat wij te vechten hadden tegen den onwil en de botheid waar wij die verwacht, en ook waar wij die niet verwacht hadden, dien tijd, dat wij, in het brave Centraal Theater, Ruttmann's absoluten leerden kennen en het eerste werk der Franschen. In dien tijd hebben wij de film leeren liefhebben, in zeer gebrekkige nood-voorstellingen, die met de gul-aangeboden premières van thans niets meer gemeen hebben. In dien tijd werd de Filmliga geboren en aan dien tijd ontleende zij haar kracht.

Dat de Filmliga op haar nieuwen weg krachtige, strijdbare idealen achter zich zou vinden, dat kunnen wij niet gelooven. Wij zien haar, integendeel, omdat in den grond niets haar bestaan meer motiveert, op den weg van een onmogelijk compromis. Wij deelen niet het optimisme van hen, die thans de Filmliga willen voortzetten, evenmin als hunne verwachtingen. Wij hopen slechts, dat zij de zaak eener voor ons gevoel principieel voltooide vereeniging loyaal, met hart en vooral met onafhankelijkheid zullen voortzetten en nimmer geheel af-

120 stand zullen doen van die motieven, welke

indertijd deze vereeniging maakten tot een actief verbond van vrienden, door eenzelfde ideaal, door eenzelfde wil bezielde, een verbond, dat niet alleen zijn kracht, maar voor ons ook zijn charme ontleende aan zijn principieel verschil, aan zijn hartgrondigen afschuw voor alles wat er ligt tusschen een toevallige vereeniging met knipkaarthouders-met-diverse-voordeelen en een besloten nachtclub. En als ons tenslotte een afscheidswensch vrijstaat, dan zij dit de wensch, dat er dan toch altijd nog genoeg leden uit die eerste oprichtingsjaren mogen overblijven, die zich weten te herinneren, en later-gekomenen zullen vertellen, waarom, waarvoor en waartegen destijds de Filmliga werd opgericht! Ik heb gezegd.

MENNO TER BRAAK:

HET VIERDE LIGAJAAR

JAARVERSLAG VAN DEN AFTREDENDEN SECRETARIS
DER NEDERLANDSCHE FILMLIGA OVER 1930-1931

Het laatste jaarverslag van ondergeteekende kan tamelijk kort zijn; het handelt niet over het vruchtbaarste seizoen. De overtuiging, die reeds eerder had postgevat en destijds (voorjaar 1930) in het Hoofdbestuur tot uitvoerige discussies aanleiding gaf, is thans, voor de overgrootste meerderheid van het zittende H.B., tot zekerheid geworden, mede door het moeilijke en weinig voldoening gevende praktijk van het vierde Ligajaar.

De geluidsfilm, waarin voor een groot gedeelte de experimenten der avantgarde werden opgenomen, plaatste ons niet alleen principieel voor de voortdurende vraag of het einde onzer „nood-exploitatie” niet was bereikt, zij plaatste ons bovendien voor technische complicaties, daar zelfs eventueele vertooning van deze films in alle afdeelingen niet mogelijk bleek. Wat wij nog aan zwijgend materiaal vertoonden, bleek niet alleen kennelijk het bijeen-schrapen van de „laatste loodjes”, die of van ouden datum waren, of herhalingen van reeds bekende experimenten en als zoodanig weinig nieuwe gezichtspunten openend. Maar bovendien werd zoowel de verkrijging als de vertooning van dit materiaal zeer bemoeilijkt door de verhouding van de Nederlandsche Filmliga en het Centraal Bureau voor Liga-Films, aan het Amsterdamsche theater De Uitkijk verbonden, welke verhouding verre van ideaal was en successievelijk tot conflicten met alle leden van het Dage-

lijksch Bestuur, dat de leidende zaken in handen genomen had, aanleiding gaf.

De besluiten, in de twee Algemeene Ledenvergaderingen van den zomer 1930 genomen, gaven de afdeelingen grootere zelfstandigheid, door de bepaling dat het H.B. slechts vier z.g. centrale programma's in circulatie zou brengen. Sommige dezer Afdeelingen meenden daarnaast een min of meer overvloedig gebruik te moeten maken van het instituut der „voorstellingen”, anderen leidden daarentegen een noodlijdend bestaan en de Afdeeling Het Gooi moest reeds aan het begin van het vereenigingsjaar haar leven beëindigen. De Nederlandsche Film Liga telde aan het slot van het jaar de volgende Afdeelingen: Amsterdam, Rotterdam, Utrecht, Den Haag, Leiden, Arnhem, Eindhoven, een nieuwe afdeeling Wageningen en twee Buitengewone Afdeelingen: Delft („Vrije Studie”) en Enschedé („Volksuniversiteit”). Eenige andere groepeerings, als de „Vereeniging tot Vertooning van Liga-films” te Groningen, konden moeilijk als afdeelingen beschouwd worden, daar zij hun programma's rechtstreeks van De Uitkijk ontvingen en zich op deze wijze aan den (geenszins als „weeldebelasting” beschouwden) finantiëlen band der Liga onttrokken.

De activiteit van het H.B., waarin ondergeteekende geruimen tijd zijn werkzaamheden aan zijn medebestuurders moest overlaten, bepaalde zich in de eerste plaats tot de verzorging der vier centrale programma's, waarvan de inhoud slechts zeer ten deele kon overeenkomen met de beloften, welke het Centraal Bureau voor Liga-films aan het begin van het vereenigingsjaar meende te kunnen geven. Russische films konden in het geheel niet worden vertoond, totdat vlak na het slotprogramma, De Uitkijk het bericht publiceerde, dat het voor zijn openbare vertooning een serie Russische films had weten te reserveeren. Tegelijkertijd publiceerde dit theater het bericht, dat in September a.s. de Heer Dziga Dwertoff voor de première van een zijner films in dat theater zou spreken, waardoor een aanbod, door den heer Dwertoff vele weken later aan de Nederlandsche Liga gedaan, waardeloos werd, hetgeen het H.B. betreurde, daar juist een dergelijke filmlezing in de lijn van hare vier jaren lang gevolgde exploitatie had gelegen en stellig het niveau der vertoonde programma's

had kunnen releveeren. Maar andermaal vraagt het H.B. zich daarvoor af, welke reden er aan het continueeren der Liga verbonden kan zijn, wanneer dergelijke aanbiedingen zooveel vroeger aan publieke theaters gedaan en door dezen (uiteraard) aanvaard worden?

Het H.B. organiseerde in dit jaar de vertooningen van de volgende vier programma's: 1. Robert Siodmak's „Menschen am Sonntag”; 2. Fernand Léger's „Ballet Mécanique” (1924) en de nieuwe film van den Voorzitter der Londensche Film-Society: Kenneth Mac Pherson's „Borderline”; 3. een z.g. Polygoon-programma met als voornaamste films: „Stalen Knuisten”, van J. de Haas en „Triomf” van Jan Jansen; 4. eenig overgebleven avantgarde-werk, o.a. Metzner's „Ueberfall” en Storck's „Images d'Ostende”. De „hoofdfilm” van dit programma was aanvankelijk Epstein's „La Chute de la Maison Usher” (1927), doch deze werd na het échec op de Amsterdamsche première (waarvoor het Centraal Bureau echter geen andere film beschikbaar wilde stellen) vervangen door Jean Vigo's „A Propos de Nice”.

Het H.B. meende voor het derde programma zich niet te moeten beperken tot het Centraal Bureau voor Ligafilms, hoewel dit na het Congres te Sarraz het eenige internationale bureau voor alle avantgardefilms geworden was. Dit derde programma, dat — der traditie getrouw — aan Nederlandsche filmkunst gewijd zou zijn, weigerde het Centraal Bureau namelijk om, zelfs puur administratief, te organiseren, zoodat dit in overleg met de N.V. Polygoon door het H.B. werd voorbereid en in circulatie gebracht. Opmerking verdient, dat het Centraal Bureau, ondanks de activiteit van de zijde der te Amsterdam woonachtige leden van het H.B. en ondanks hun herhaald aandringen en eigen initiatief in deze richting, geen andere keuze, dan deze drie programma's, voor de Nederlandsche Liga ter beschikking stelde, terwijl in de openbare voorstellingen van het Theater De Uitkijk eveneens — behoudens de gebruikelijke reprises — geen andere avantgardefilms draaiden dan reeds in de voorstellingen der Liga waren vertoond, waaruit het H.B. met des te meer reden haar conclusie mocht trekken, dat inderdaad het einde van het materiaal, en daarmee der eigen voorstellingen, was bereikt.

De betrekkingen met het buitenland waren, 121

deels om dezelfde redenen gering. Met genoeg werd mededeeling ontvangen van de stichting eener Duitsche Filmliga, na het bezoek van den Heer Hans Richter in het voorjaar van 1930 aan de Nederlandsche Liga, wier organisatievorm werd nagevolgd, en voorts van de stichting van Liga's in andere landen, waaronder ook Zuid-Afrika. De kas der Liga en de nieuwe gedecentraliseerde organisatie-vorm liet weinig gelegenheid tot het uitnoodigen van buitenlanders. Niettemin konden de heeren Jean Painlevé en Oscar Fischinger op extra-matinees in Amsterdam en enkele andere afdelingen, persoonlijk hun werk inleiden.

Het blad „Filmliga“ is — om ideële zoowel als praktische redenen — dit jaar niet verschenen. Het nummer 9/10 wacht echter nog slechts op het verloop van deze vergadering om ter perse gelegd te worden en de wederoprichting van een onafhankelijk maandblad „Filmliga“, waarin de ideële motieven verder weerklank zullen vinden, is sinds kort verzekerd. Helaas accentueerden eenige onderlinge conflicten zoowel tusschen afdelingen als in den boezem van het H.B., de twee zich steeds sterker afteekende stroomingen, welke heden dan ook het voornaamste punt van bespreking vormen.

Een aanbod van de firma Tuschinski, op een nachtvoorstelling in Rotterdam gedaan en principieel aanvaard, gaf aanleiding tot een Buitengewone Algemeene Ledenvergadering op 13 December, waar de houding van het Rotterdamsche bestuur werd afgekeurd en aan het H.B. verzocht werd, zijn standpunt nader op een Rotterdamsche ledenvergadering uiteen te zetten. Deze ledenvergadering vond plaats begin Januari daaropvolgende, alwaar, na een gemotiveerde uiteenzetting door den voorzitter der Nederlandsche Liga besloten werd, verdere onderhandelingen aan de Rotterdamsche afdeling over te laten, nadat het H.B. zijn algemeene wenschen zou hebben gepreciseerd, terwijl Rotterdam zich verbond om, vóór eenige beslissing, de goedkeuring van een tweede Algemeene Ledenvergadering te vragen. Op 14 Januari werd in een H.B.-vergadering het standpunt der Nederlandsche Liga gepreciseerd, doch daar de onderhandelingen tusschen Rotterdam en Tuschinski afsprongen, kon dit punt, dat bij goede uitvoering inderdaad de toekomst der Liga geheel veranderd en aan het aftreden van het tegenwoordige H.B. veel van zijn

scherpte ontnomen zou hebben, van de agenda worden afgevoerd.

Het principieele verschil over al dan niet voortbestaan en over het punt der „voorvoorstellingen“, dat aanvankelijk slechts tusschen de Afdeling Rotterdam en de meerderheid van het H.B. bestond, leidde na verschillende H.B.-vergaderingen tot een gemeenschappelijke bijeenkomst van de Afdelingen Rotterdam, Den Haag en Leiden en de daarop volgende zoogen. „uitgebreide H.B.-vergadering“ van 29 Aug., waarop alle afdelingen waren uitgenoodigd en waarvan de besprekingen van dezen middag het directe uitvloeisel zijn.

Met pers en binnenlandsche organisaties deden zich geen nova voor. Met belangstelling werd kennis genomen van de oprichting van de Vereeniging voor Cultureele Films, die op bredere basis dan destijds de V.O.O.F. en de Hollfu de film voor cultuur- en onderwijs-doeleinden wil centraliseeren en op de beide oprichtingsvergaderingen waarvan onze voorzitter tegenwoordig was; van de uitgave van een serie „Monografieën voor Filmkunst“ door de Firma Brusse, en van de stichting van de Nederlandsche Jury voor de filmprijsvraag van den Volkenbond („Prix C.I.D.A.L.C.“).

Ofschoon het H.B. bij zijn aftreden onnoodige formaliteiten achterwege wenscht te laten, meenen wij toch ook van deze plaats af een woord van hartelijke en oprechten dank te moeten brengen aan de adviseurs, die na vier jaar aangename samenwerking met ons heen gaan: aan den juridischen adviseur Mr. J. H. Polenaar, die de Statuten der Filmliga vervaardigde en ons in moeilijke jaren en bij vele conflicten met raad en daad terzijde stond; aan den technischen adviseur Joris Ivens, die ons als directeur van de firma Capi tevens ontelbare malen gastvrijheid verleende, en aan den muzikalen adviseur Lou Lichtveld.

Aan het eind van dit overzicht kan ondergeteekende moeilijk spreken van het tot dusverre in deze verslagen gebruikelijke slothoofdstuk „Perspectief“. Hij meent zich integendeel geheel te moeten aansluiten bij het zoojuist door den Voorzitter gegeven overzicht, waarbij hij de reden, dat het vereenigingsleven der Nederlandsche Filmliga als geheel in het afgelopen seizoen zeer is achteruitgegaan, ja bijna verdwenen, eveneens meent te moeten zoeken in

de motieven, in dat overzicht uiteengezet: reden waarom hij zich met het door de meerderheid van het H. B. aanvankelijk voorgestelde, doch op de vergadering van 29 Aug. niet gehandhaafde advies tot opheffing geheel kan vereenigen. Hij is er zich van bewust, dat een (voor hem beslissende) étape is afgesloten en dat een eventuele nieuwe richting nieuwe personen vraagt. Ondergeteekende legt zijn secretariaat neer met het gevoel, dat hij een post verlaat, waarop zijn aanwezigheid in het laatste jaar volkomen overbodig is geworden; de maatschappelijke aanpassing der Filmliga, zoo zij persé dezen weg wil bewandelen, zal het werk van anderen moeten zijn.

L. J. JORDAAN:

DE VERGADERINGEN

FILMLIGA AMSTERDAM

Na beëindiging van het laatste vereenigingsjaar, dat voor de leiders der afdeeling stellig rijker aan emoties, dan aan voldoening was, werd de Filmliga Amsterdam ten laatsten male door het zittende Bestuur bijeengeroepen, ten einde over het al of niet voortbestaan der vereeniging te beslissen.

Ten twee ure opende de Voorzitter, Mr. HENRIK SCHOLTE, de vergadering en bracht aanstonds het Bestuursvoorstel tot opheffing der afdeeling, aan de orde. Dit voorstel, met eenparigheid van stemmen door het Bestuur gedaan, werd door den Voorzitter uitvoerig toegelicht. Wat ieder der leden reeds voor zich zelf had kunnen constateeren, n.l.: het parallel loopende der Ligapractijk en het werk van het theater „De Uitkijk”, werd in deze rede nog eens zakelijk gememoreerd en aan de hand van ervaringen, vooral uit het laatste vereenigingsjaar, gedemonstreerd. Ook al zouden voor het overige de levensvoorwaarden voor de Filmliga's even gunstig zijn geweest als in den aanvang, dan nog zou Amsterdam door het avant-gardetheater in een moeilijke uitzonderingspositie verkeeren. Waar, volgens de ervaringen van een Bestuur, dat van den aanvang af de leiding der afdeeling in handen heeft gehad, die levensvoorwaarden aanmerkelijk verslechterd zijn, daar werd de voortzetting dezer oudste afdeeling niet alleen een overbodigheid, maar een onmogelijkheid.

„Het betreft hier niet” zeide Mr. Scholte „het opgeven van een ideëel standpunt, dat men hier gelijk in de andere afdeelingen, thans vier jaar verdedigd heeft, doch wel het beëindigen van een eigen nood-exploitatie, waardoor, bij den veranderden toestand in bioscoop en avant-garde, thans uitvoering kon worden gegeven aan het reeds bij de oprichting der Liga verkon-

digde voornemen om, zoo spoedig de omstandigheden het zouden toelaten, het eigen initiatief tot het organiseeren van voorstellingen op te geven en „weer in de zaal terug te keeren”. Mededeeling werd voorts gedaan, dat het ideëele standpunt der Filmliga zou worden verdedigd in het weder uit te geven tijdschrift „Filmliga”, welk tijdschrift — gelijk elders in dit blad zal blijken — later tot uitvoerige bespreking aanleiding zou geven.

Tenslotte kon het Bestuur met nadruk constateeren, dat — ondanks de groote exploitatiemoeilijkheden van het afgelopen jaar — financiële overwegingen in deze quaestie niet hadden gegolden. De Filmliga Amsterdam eindigde het vierde vereenigingsjaar met een volkomen schoone lei — zonder baten en zonder schulden.

Uit de discussies, welke zich na de rede van den Voorzitter ontsponnen, bleek dat zich stemmen verhieven, die voortzetting der organisatie bepleitten. Zoowel de heer van Putten, sprekende namens het theater „De Uitkijk”, als de heeren Boissevain, van der Heyde, e.a., toonden zich door de argumenten van het Bestuur niet overtuigd. Na re- en dupliek van de Bestuurstafel, meende de Voorzitter, dat de aanwezigen zich thans een voldoende duidelijk beeld, zoowel wat het vóór als tegen betreft, van den toestand konden vormen en stelde derhalve stemming voor over het Bestuursvoorstel: opheffing der afdeeling — resp. een tweede voorstel: instandhouding der vereeniging.

Bij eerste stemming bleek, dat het statutair vereischte aantal stemmen ($\frac{3}{4}$ der aanwezigen) zich voor het Bestuursvoorstel verklaarden, waardoor automatisch het tweede voorstel verviel en de Voorzitter de Filmliga Amsterdam in allen vorm voor ontbonden kon verklaren. Het Bestuur, bestaande uit Mevr. E. Franco Mendes-Boas, Mr. Henrik Scholte, Willem Bon, Joris Ivens en L. J. Jordaan, trad daarop af. Bij de afwikkeling der zaken werd nog zonder hoofdelijke stemming de Bestuursmotie aangenomen, dat het theater „De Uitkijk”, hoe sympathiek men daar in beginsel tegenover mocht staan, niet zou kunnen gelden als een formeele voortzetting der Filmliga Amsterdam. Aldus eindigde, met deze simpele formaliteiten, de oudste kerngroep der Nederlandsche Filmliga haar bewogen en actief bestaan.

NEDERLANDSCHE FILMLIGA

Reeds aanstonds kenmerkte zich deze beslissende bijeenkomst door een buitengewone belangstelling en een onmiskenbare spanning. Extra-stoelen moesten worden aangedragen, om al de opgekomen leden geestelijk en fysiek op hun gemak te zetten, terwijl de onofficieele voor-vergaderingen van verschillende groepen, van een zekere bewogenheid der gemoederen duidelijk blijk gaven.

Temidden van een gespannen stilte viel de Voorzittershamer en verklaarde Mr. HENRIK SCHOLTE de vergadering voor geopend. Allereerst werd geconstateerd dat, behalve de noodige belangstellenden, officieel ter bijeenkomst vertegenwoordigd waren de volgende afdeelingen: Amsterdam, Rotterdam (2 afgev.), Den Haag (2 afgev.), Utrecht, Arnhem (2 afgev.), Delft en Leiden. Niet vertegenwoordigd waren: Eindhoven, Wageningen en Enschedé (Volks-Universiteit).

Allereerst behandelde de Voorzitter enkele zaken van orde. Achtereenvolgens wordt voorlezing gedaan van agenda met toelichting en de statutenbepaling inzake stemrecht, volgens welke de afdeelingen boven de 300 leden 2 stemmen kunnen uitbrengen, terwijl elk der aanwezige leden recht heeft van initiatief en interpellatie. Vervolgens wordt aan de verschillende afgevaardigden gevraagd in hoeverre aan het verzoek, namens de uitgebreide H.B.-vergadering van 29 Aug. gedaan betreffende het houden van ledenvergaderingen der afdeelingen om de argumenten pro- en contra het voornaamste agenda-punt te bespreken — was gehoor gegeven. Een klein incident doet zich daarbij voor, hetwelk men gevoegelijk „Het Mysterie van Leiden” zou kunnen noemen. Er blijkt n.l. uit, dat de heer Alvarez Correa zoowel voor Delft als Leiden zal spreken, welk voornemen eenigszins wordt bemoeilijkt door het feit, dat achtereenvolgens de heeren Albarda en Scheltema zich van hun zetels verheffen en verklaren respectievelijk voor Delft en Leiden het woord te zullen voeren. De onvermijdelijke conclusie, dat de heer Correa derhalve voor geen dezer beide afdeelingen zal optreden, verwekt een algemeene en heilzame vroolijkheid, die in haar ontspannend effect wellicht tot het rustig en gemoedelijk verloop der vergadering het hare heeft bijgedragen.

Deze rondvraag brengt aan het licht, dat de meeste afdeelingen inderdaad ledenvergaderingen hebben gehouden, waarop de Voorzitter concludeert, dat deze algemeene ledenvergadering gevoegelijk kan geacht worden, de gevoelens van alle afdeelingen en individuele leden te weerspiegelen, daar iedereen van de details betreffende de H.B.-vergadering van 29 Aug. heeft kunnen kennisnemen. Op grond hiervan vraagt Mr. Scholte verlof de agenda-punten 1—4, in één behandeling te vereenigen en eerst na de aldus gegeven volledige informatie van het Bestuur de discussies te openen. Waartoe zonder hoofdelijke stemming besloten wordt.

Alsnu staat de heer SCHOLTE op en geeft in een uitvoerige rede, elders in dit blad afgedrukt en door een blijkbaar sterk meelevend auditorium aangehoord, een exposé van de standpunten, in het H.B. naar voren gekomen. Deze rede, die volgens het besluit der verg. van 29

Aug. zoowel de argumenten der meerderheid als die van de minderheid in het college diende weer te geven, was te voren aan alle H.B. leden toegezonden en door allen goedgekeurd. De vergadering, welke ook haar gevoelens mogen zijn ten aanzien van den zakelijken inhoud dezer speech, geeft door herhaald gelach en door een luid applaus aan het einde, eenigen grond te vermoeden, dat het met de slaapverwekkendheid van den betoogtrant althans, nogal losloopt.

Naar aanleiding van deze rede, vraagt Mr. HUYTS (minderheid H.B.), hoezeer dankbaar voor de objectieve weergave zijner argumenten, nochtans verlof zijn meening, welke uiteraard in een minder sterken, polemiseerenden vorm werd voorgedragen dan die der meerderheid, nader toe te lichten wanneer de discussies daartoe aanleiding mochten geven. Het kan den VOORZITTER, blijkens zijn antwoord, slechts aangenaam zijn, wanneer de heer Huyts de minderheidsargumenten, door hem (Scholte) inderdaad slechts zakelijk weergegeven, echter woordelijk volgens de op schrift gestelde speech van Mr. Huyts in de verg. van 29 Aug., nader wenscht te commentarieren.

Hierna krijgt de Secretaris-Penningmeester Dr. MENNO TER BRAAK het woord tot voorlezing van het jaarverslag, welk jaarverslag men eveneens in dit nummer van „Filmliga” gepubliceerd vindt. Vervolgens brengt de heer ter Braak het gewone jaarlijksche finantieel verslag uit, waarbij te constateeren valt, dat het debetsaldo, ondanks de débacle der Afd. Gooi (een belangrijke tegenvaller) en de in de practijk moeilijk gebleken heffingen volgens de z.g. „sliding-scale” — beperkt bleef tot een kleine 200 gulden — d.i. minder dan in een der vorige jaren. Hierbij dient opgemerkt, dat dit debetsaldo tenslotte zijn oorsprong vindt in de quaestie der eigendomsrechten op de Ligafilms van het eerste jaar, welke films de heer Pelster, bij de oprichting van het Centraal Bureau voor Ligafilms, zonder vergoeding tot zich getrokken heeft en verder exploiteerde.

Nadat een kascommissie is gekozen, bestaande uit de heeren Furnée (Den Haag), Dr. J. E. van der Pot (Rotterdam) en van Broekhuizen (Arnhem), vraagt Mr. E. MATHON (Den Haag) een aparte vergadering aan van kascommissie en penningmeester — zulks, waar het de definitieve décharge der tegenwoordige leiding betreft. Mr. SCHOLTE, overwegende dat het nieuwe Hoofdbestuur bij de overname der schuld volledig kennis dient te dragen van de solvabiliteit der uitstaande vorderingen, sluit zich bij het voorstel-Mathon aan en zegt tevens publicatie van het verslag der Kascommissie in het nummer 9/10 van „Filmliga” toe¹⁾.

Vervolgens komt de VOORZITTER tot punt 4 der

¹⁾ Tot ons leedwezen bij het afdrukken (28 Sept.) nog niet ontvangen. Red.

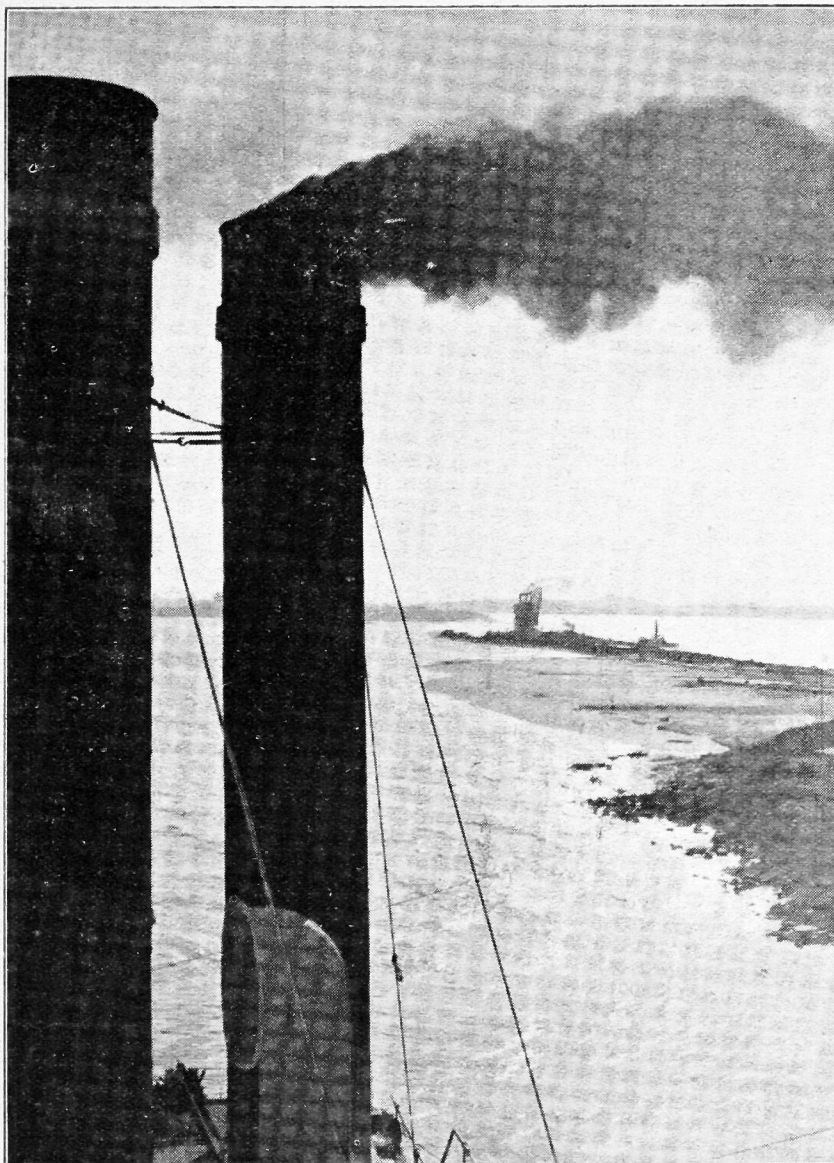


FOTO JORIS IVENS
NIEUWE GRONDEN

UIT DE TWEEDE
ZUIDERZEE-FILM

agenda, zijnde mededeelingen betreffende de voortzetting van het tijdschrift „Filmliga”. Uit tal van uitlatingen in de verschillende afdelingen der Liga, mag geconstateerd worden, dat de wederoprichting van dit orgaan algemeen op prijs gesteld wordt. Het heeft vier jaar lang op zijn wijze en met zijn middelen de idee, geformuleerd in het slagwoord: „Filmliga”, helpen bevorderen. Waar het blad zijn materiele bestaan, zoowel als zijn redactioneële leiding, geheel zelfstandig en onafhankelijk van de organisatie der Filmliga gevoerd heeft, daar mocht geacht worden geen enkel bezwaar te bestaan tegen een voortzetting der uitgave. Het was derhalve den Voorzitter een genoegen te kunnen mededeelen, dat het maandblad — te beginnen in de komende herfst — opnieuw zal verschijnen, bij een groote Rotterdamsche uitgeversmaatschappij, onder redactie van de

heeren Ter Braak, Jordaan en Scholte — welke redactie op haar beurt den heer Dr. J. F. Otten uitnoodigde, als Redacteur-Secretaris toe te treden. De abonnementsprijs, loopende over 12 nummers, zal — verklaarde de Voorzitter verder — uiteraard een weinig duurder worden, terwijl de inhoud evenals vroeger in hoofdzaak zal bestaan uit onafhankelijke filmcritiek, essays en kleine commentaren („Journaal”). Het blad, waarin de redactie bereid is, een pagina voor Officieele Mededeelingen (van feitelijken aard) aan de organisatie der Filmliga af te staan, zal thans heeten: „Filmliga, onafhankelijk maandblad voor filmkunst”. Ingevolge de afspraak, overeengekomen ter H. B.-vergadering van 29 Aug., zullen eventueele conflicten tusschen organisatie en blad in onderling overleg — in laatste instantie door arbitrage — geregeld worden.

Na deze uiteenzetting vangen de discussies over het ter tafel gebrachte aan en verleent de Voorzitter allereerst het woord aan

Mevr. FRANCO MENDES—BOAS, die namens de Afdeeling Amsterdam de volgende verklaring aflegt: De Afdeeling Amsterdam der Nederl. Filmliga heeft dezen middag, op grond van eenparig Bestuursvoorstel, besloten tot opheffing der afdeeling. De vereischte meerderheid van $\frac{3}{4}$ der aanwezige leden stemde voor dit voorstel. De afdeeling eindigde haar bestaan zonder baten of schulden. Een motie werd aangenomen, waarbij werd vastgesteld, dat het theater „De Uitkijk” niet kan worden beschouwd als te zijn de voortzetting der Filmliga Amsterdam. Spr., die met deze verklaring de laatste geste der afdeeling tot uiting brengt, zal zich als afgevaardigde voor den loop dezer vergadering van stemming en discussie onthouden.

Dr. MENNO TER BRAAK wenscht na deze verklaring der verscheiden Filmliga Amsterdam nog iets in het midden te brengen. „Ik heb” zegt Spr. „als toehoorder de Amsterdamsche vergadering bijgewoond en het is mij gebleken, dat de afdeeling in feite eindigt met een schuld van f 63.— ontstaan door overmatige vorderingen van „De Uitkijk”. Deze schuld nu wordt particulier gedragen, ofschoon Amsterdam aanvankelijk, op de verg. van 29 Aug. aan de kandidaten voor het nieuwe H.B. verzocht had, dit debetsaldo door de Nederl. Filmliga te doen overnemen. Op grond van de toen, door het vermoedelijke nieuwe H.B. aangenomen houding, hebben de Amsterdamsche Bestuursleden deze schuld echter liever persoonlijk willen dragen. Ziedaar een feit — vervolgt de heer Ter Braak, — dat mij in hooge mate onjuist en onbillijk toeschijnt, gezien de omstandigheid, dat Amsterdam vroeger steeds de Nederl. Filmliga en in het nauw zittende afdeelingen is bijgesprongen. Ik vraag op grond van dit alles met klem, dat de schuld der Afd. Amsterdam alsnog door de Nederl. Filmliga worde overgenomen”.

Mr. HENRIK SCHOLTE antwoordende, verzoekt den heer Ter Braak, met alle erkentelijkheid voor zijn intenties, de zaak niet tragischer te nemen, dan de Amsterdamsche Bestuursleden zelf hebben gedaan. De schuld is voldaan — eindigde Spr. — en wij wenschen op de zaak niet weer terug te komen.

De heer ENGERS (Afd. Utrecht) deelt vervolgens mede, dat zijn afdeeling nog geen besluit over haar al- of niet voortbestaan heeft genomen. Men heeft daartoe den loop dezer discussies willen afwachten en op grond daarvan zou Spr. gaarne vernemen

welk nader commentaar de heer Huyts, blijkens zijn verzoek van zooeven, nog aan het door den Voorzitter gegeven exposé van zijn argumenten heeft toe te voegen.

De Heer HUYTS antwoordt hierop, dat hij op het oogenblik nog geen reden heeft, daarover het woord te nemen.

De Heer GERRITSEN (Afd. Arnhem) wil voortzetting van zijn afdeeling laten afhangen van de feitelijke toezeggingen, op dezen middag te doen.

De Voorzitter Mr. HENRIK SCHOLTE, merkt hierbij het volgende op: Wij, het oude H. B., hebben dergelijke vragen zien aankomen. Uitgaande van de meening, dat de nieuwe leiding der organisatie dezelfde plichten en dezelfde verantwoordelijkheid op zich neemt als de oude — heeft het aftredend H. B. den vermoedelijken a.s. Secretaris, Dr. J. F. Otten, bij voorbaat verzocht, een rapport op te maken van het plan-de-champagne waarop het toekomstige H. B. zijn werkzaamheden voor het komende jaar denkt te baseeren — welk rapport, zonder tot eenige verplichting tegenover een bepaald bureau aanleiding te geven, nochtans een overzicht dient te verschaffen van materiaal, systeem van organisatie enz. Dit rapport zal straks, onder leiding van het nieuwe H. B. worden voorgelezen.

Mr. E. MATHON (Den Haag) vraagt vervolgens het woord over de quaestie van het blad „Filmliga”. Spr. acht de mededeelingen desbetreffende in zooverre onvolledig, als naar zijn meening niet voldoende is toegelicht, welke de verhouding van blad en vereeniging zal zijn en wenscht de noodige reserve te maken t.a.v. den ouden naam in den kop. Na eenige discussie is de heer Mathon bereid de verklaring door het nieuwe H. B. te dezer zake af te leggen — te willen afwachten.

Hierna wordt overgegaan tot de Bestuursverkiezing. Naar aanleiding van de voorgestelde en in de convocatie opgenomen kandidatenlijst voor het nieuwe H. B., deelt de Afd. Rotterdam mede, dat de heer Jacob Mees P.R.zn., zich niet beschikbaar heeft gesteld voor het Penningmeesterschap. Zij stelt in die plaats voor: de heer G. J. Teunissen.

Vervolgens verklaart de Afd. Arnhem, dat van den candidaat-Assessor Ir. I. H. E. de Jong, nog niet bekend is, of hij in een benoeming zal bewilligen. Hierop stelt de Voorzitter voor, de plaats van Assessor voor Arnhem open te laten, opdat deze afdeeling over den persoon nader kan decideeren. Dit voorstel, evenals een ander, naar aanleiding van een vraag der Afd. Utrecht gedaan en luidende, dat Utrecht bij eventueel voortbestaan de openblijvende zevende plaats in het H. B. zal toegewezen krijgen, — wordt door de vergadering aangenomen.

Bij de nu aan de orde zijnde steniging vertoont de heer Huyts neiging tot vluchten. Hij laat zich echter door den Voorzitter overhalen om te blijven, wanneer deze opmerkt, dat, geen op-gave van tegencandidaten ingekomen zijnde, de operatie bij enkele candidaatsstelling, alzo volkomen pijnloos, kan verlopen.

Tenslotte is dan het plechtig oogenblik der Bestuursverkiezing daar en worden bij acclamatie gekozen verklaard als Hoofdbestuur der Nederlandsche Filmliga: Mr. JOHAN HUYTS (Rotterdam), Voorzitter; Dr. J. F. OTTEN (Rotterdam), Secretaris; G. J. TEUNISSEN (Den Haag), Penningmeester; Mejuffr. Mr. H. J. D. REVERS (Den Haag), Assessor; W. ALVAREZ CORREA (Leiden), Assessor. De zesde plaats door Arnhem nader te doen bezetten. De zevende voor Utrecht opengelaten.

Hierop verklaart het oude H.B.: Mr. Henrik Scholte, Dr. Menno ter Braak, L. J. Jordaan, Ir. S. van Ravesteyn (met uitzondering van Mr. Huyts, die in het nieuwe H.B. is overgegaan) zich voor gedéchargeerd. Na de formeele installatie van het nieuwe H.B. verzamelt het dies, voorzoover aanwezig, onder de zwijgende belangstelling der vergadering zijn paperassen en maakt zich gereed metterdaad in de veelbesproken „zaai” terug te keeren. Niet echter, zonder zich door den nieuwen Voorzitter in een woord van afscheid te zien toegesproken. Met eenige gevoelige en erkentelijke woorden brengt Mr. Huyts den dank over van de Nederl. Filmliga aan Mr. Scholte en het met hem aftredend bestuur, op grond van aan de vereeniging en aan de Liga-beweging be-wezen diensten.

„De ernst”, zegt Mr. HUYTS vervolgens, „dien gij en onder uw aanvoering ook wij, van zin en strekking der Filmliga gemaakt hebben, beheerscht thans het oogenblik, waarin de leiding van de Nederl. Filmliga van u op mij en mijn medebestuurders is overgegaan. In de jaren, die achter ons liggen, heeft het belang van de Filmliga-beweging meer dan eens een heftige discussie tusschen ons uitgelokt. En nog dezen middag hebt gij verslag gedaan van een controverse, die op het oogenblik tusschen ons bestaat in een zoo wezenlijke quaestie als de vraag, of de Filmliga haar bestaan moet vervolgen of niet.... Tegenover u stonden degenen, die van meening zijn, dat de strijd voor de aesthetische rechtvaardiging van de filmkunst wellicht kan worden beperkt, maar dat de sociale verdediging van de filmkunst nog onze volle aandacht vraagt”. „Er is” gaat Spr. voort „in de Bestuurswijziging, welke zich thans voltrokken heeft, geen aanwijzing van eenige kentering in zin en strekking, welke gij, mijnheer de Voorzitter, haar hebt gegeven. Het is slechts de over-

gang naar een ander front, welke erin wordt uitgesproken. Daar, waar wij geroepen zijn het werk voort te zetten, dat gij begonnen zijt, zullen wij gedreven worden door dezelfde beginselen, waarnaar gij de Filmliga vier jaar achtereen leiding gegeven hebt... Wil u tenslotte geëerd voelen — besluit Spreker — door het gevoel van leedwezen, het gevoel van een groot afscheid, waarvan ik in den beginne sprak — een gevoel, dat ongetwijfeld dieper steekt, dan welk uiterlijk eerbewijs wij u ook vermochten te bieden!”

Mr. HENRIK SCHOLTE, mede namens het aftredende H.B. antwoordende, zegt daarop o.m.:

„op dit oogenblik niet veel woorden te willen uiten. Slechts een enkel woord van hartelijken dank aan zijn medeleden, die met hem vier jaar lang in de Liga hebben samengewerkt. Ieder dezer leden, — meent Spr. — die, zoo zij het al niet reeds waren, mijn persoonlijke vrienden geworden zijn, zullen voor zichzelf weten, wat die vier jaar gemeenschappelijken arbeid beteekenen. Maar ik zou die woorden ook willen uitstrekken tot het vijfde H.B.-lid, den heer Huyts zelve, die het in den boezem van ons college door zijn verschillend standpunt lang niet altijd even makkelijk heeft gehad. Ik weet echter, dat hij zich daarbij steeds heeft laten leiden door hetgeen voor zijn gevoel in het belang der Ned. Filmliga was. Nu ik aan hem het Voorzitterschap overdraag, kan ik dan ook slechts de hoop uitspreken, dat hij de Filmliga op haar nieuwen weg zal weten te leiden in de richting, die bij alle meeningsverschillen toch steeds dezelfde gebleven is: verdediging der filmkunst en absolute onafhankelijkheid!”

Na deze beide redevoeringen, beide door de vergadering met een hartelijk applaus onderstreept, wordt de vergadering geschorst. Waar-na de mededeelingen van het nieuwe H.B. aan de orde komen.

Alsnu geeft de VOORZITTER, Mr. HUYTS, het woord aan den Secretaris, Dr. J. F. OTTEN, tot het uitbrengen van het hiervoor genoemde rapport inzake het werkplan voor het komende jaar.

Dr. OTTEN deelt hierop mede, dat de Filmliga in het nieuwe seizoen het centrale verband zal handhaven door de samenstelling van vier programma's en een contract zal sluiten met het Centraal Bureau voor Ligafilms, dat belangrijke toezeggingen heeft gedaan. Voorts legt Spr. den nadruk op de mogelijkheid tot intensievere samenwerking met het bedrijf, dan tot nu toe geschiedde — een samenwerking, die slechts onder de strengste waarborgen voor het prestige en de onafhankelijkheid der Liga zal mogen plaats vinden. Behalve de handhaving van het reeds aangevangen instituut der voorvoorstel-

lingen biedt dit contact met het bedrijf de mogelijkheid, dat de afdelingen zich rechtstreeks in verbinding kunnen stellen met de filmverhuurders, waardoor zij naast de centraal geregelde programma's, een aantal zelfstandige voorstellingen zullen kunnen organiseeren.

Naar aanleiding van dit rapport, spreekt de heer VILMOZ HUSZAR (Den Haag) de vrees uit, dat de werkzaamheid der Filmliga zal overgaan in die van een gewoon bioscooptheater — terwijl de heer ENGERS (Utrecht) twijfel uitspreekt over de mogelijkheid om op basis van dit rapport een behoorlijke propaganda te voeren. Ook de heer VAN BROEKHUIZEN (Arnhem) acht het rapport met zijn onvoldoende garanties en groote vaagheid ontoereikend, om als motief tot begin van een nieuw afdeelingjaar te kunnen dienen.

De verschillende sprekers beantwoordend, zegt de VOORZITTER toe, binnen veertien dagen met uitgewerkte plannen te zullen komen, daar de tijd van voorbereiding tusschen 29 Aug. en 12 Sept. rijkelijk krap toegemeten was.

Voorts doet de Voorzitter mededeeling van een inmiddels ingekomen bericht, dat eenige leden een nieuwe Filmliga Amsterdam willen oprichten, onder het voorloopig Bestuur van de heeren: Drs. Th. B. Hoyer, L. E. van Putten, Jhr. F. den Tex en K. H. van der Heyde. Alsmede van plannen tot wederoprichting eener afdeling Het Gooi.

De heer SCHOLTE verzoekt thans, met het oog op de nieuwe plannen te Amsterdam, de door de Filmliga Amsterdam gedane mededeelingen inzake opheffing, woordelijk te willen opnemen in de notulen der vergadering, zoowel als in het pers-communiqué — hetgeen door den Voorzitter wordt toegezegd.

Dr. MENNO TER BRAAK vraagt alsnu het nieuwe H. B. zijn verklaring omtrent het tijdschrift „Filmliga” te willen afleggen.

De VOORZITTER deelt hierop mede, dat de moreele garantie, dat de redactie zich niet tegen de Filmliga zal keeren, het H. B. voldoende voorkomt. Het is dan ook niet voornemens andere garanties te vragen en geeft hierbij de Redactie ver lof het blad „Filmliga” te blijven noemen. „Waar het blad zich blijkbaar niet gecompromitteerd acht door het voeren van den naam „Filmliga”, besluit de heer Huyts, „bestaat voor ons geenerlei reden, den vriendschappelijken opzet van het orgaan in twijfel te trekken”. Welke onschuldige opmerking een eenigszins malicieus grinnik der vergadering uitlokt.

De heer SCHOLTE, bestrijdt de noodzakelijkheid van dit ver lof. „Het is” meent Spr. „nuttig en noodzakelijk”, hier aanstonds de onderlinge verhouding van Vereeniging en

Tijdschrift, klaar en duidelijk vast te stellen. Alleen op zulk een basis van nauwkeurig omschreven gebied, zal in de toekomst de verhouding van gemeenschappelijk ideaal en sympathieke samenwerking, welke wij toch beiderzijds wenschen na te streven, mogelijk blijken. Conflicten zullen natuurlijk door de redactie niet worden gezocht. Men dient echter goed te begrijpen, dat de aard van het blad, zooals die altijd geweest is en door alle lezers, ook de Ligaleden, ongetwijfeld gewenscht wordt: n.l. volkomen onafhankelijkheid, geenerlei garantie of contrôle ten opzichte van de gestie van het tijdschrift toelaat. Bovendien is het blad thans geen vereenigingsorgaan meer, derhalve is de politiek der Ned. Filmliga voor de lezers van ondergeschikt belang geworden. Dat het blad ooit een bewust „oppositie-orgaan” zou willen zijn, welke term zooeven door den Voorzitter werd gebruikt, is een absurde veronderstelling. Het tijdschrift „Filmliga”, geheel overeenkomstig de idee, welke in den loop der jaren zich met den naam vereenzelvigd heeft, zal zich uitsluitend bezig houden met alles, wat van belang is voor de situatie op filmgebied en dit — evenals vroeger — tot uiting brengen in essays en critiek. Hoezeer de redactie hoopt en verwacht, dat in hoofdlijnen de belangen van blad en organisatie parallel zullen loopen, moge blijken uit haar bereidheid een pagina af te staan voor officieele mededeelingen der Nederl. Filmliga — alsmede uit het feit, dat de Secretaris der Vereeniging in de redactie werd opgenomen”.

De VOORZITTER stelt na deze verklaring voor, een nader overleg vast te stellen tusschen redactie en H. B.

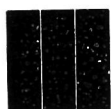
De heer SCHOLTE wenscht echter, onder nadrukkelijke verwijzing naar de reeds aangehaalde motieven, de zaak alsnog te dezer plaatse tot klaarheid te brengen en resumeert het standpunt der redactie nogmaals in dezen zin: „Een vrij plan van drie redactieleden, om in het blad de idee der Filmliga te verdedigen, geeft deze redactie naar haar meening het recht om dit blad „Filmliga” te blijven noemen — met uitsluiting van welke contrôle dan ook”. Spr. is echter, tevens sprekende namens zijn mede-redacteuren, bereid, de uitgave te beginnen op een basis van wederzijdsch vertrouwen, dat de ideële belangen parallel zullen blijven loopen en eindigt, met slechts eenzelfde vertrouwen van het H. B. te vragen.

Na ruggespraak met de H. B. leden zegt de VOORZITTER, onder goedkeuring der vergadering, tenslotte dit vertrouwen toe en sluit te zes ure de lange, maar vruchtbare bijeenkomst.

DE UITKIJK

AVANTGARDE-FILMTHEATER

L
I
G
A
F
I
L
M
S



U kijkt uit naar de goede film
Kijkt DAN uit naar „de uitkijk”,
Want zij kijkt uit voor U! ■

PRINSENGRACHT BIJ
DE LEIDSCHESTRAAT
TELEFOON 37460

DAGELIJKS VOORSTELLINGEN TE 2.30 7.30 EN 9.30

DRUKWERK VAN
J. CLAUSEN
ST. JANSSTRAAT
AMSTERDAM



