

DE FILM ALS EXPRESSIE VAN DE MODERNE TIJD HET CULTUUROPTIMISME VAN L.J. JORDAAN

Joost Vermoolen¹

Pro of contra... men ontkomt niet aan het besef dat de toekomst onze beschaving onverbiddelijk is samengeweven met die der film. Wanneer men aanneemt dat de zegelaar der Westersche cultuur met moderne snelheid naar den afgrond rolt, dan fungeeren de filmspoelen als wielen. Geloofd men daarentegen (onverhoopt!) dat zij zich naar den hemel van betere tijden verheft, dan geschiedt dit (men vergeve ons de beeldspraak) op vleugelen van celluloid.²

De eerste jaren na de introductie van de film in Nederland in 1896, bleef het 'bewegende beeld' een curieuze kermisattractie en beperkten de films zich tot de weergave van alledaagse taferelen. Al snel ging echter het amusement in de filmproducties domineren. Het medium voldeed hiermee aan de behoefte van de stedelijke arbeidersklasse die over meer geld en vrije tijd ging beschikken. De snel groeiende populariteit van de film wordt geïllustreerd door de opkomst van de vaste bioscooptheaters. In 1918 telde Nederland al meer dan tweehonderd bioscopen, die met elkaar naar schatting negentien miljoen bezoekers trokken.³

Het ontwikkelde publiek reageerde overwegend afwijzend op de komst van deze nieuwe cultuuruiting. De bioscoopambiance contrasteerde dan ook sterk met de gewijde atmosfeer die heerste in de plaatsen waar de 'verfijnde cultuur' -als toneel, muziek en beeldende kunst- werd genoten. In de rokerige en bedompte filmzalen leek voor het 'verhevene van de kunst' geen plaats. De film zelf zag men vooral als een reproductie-techniek. Het filmdrama -de speelfilm- was volgens de intellectuele opinie gedoemd een banale toneelimitatie te blijven.

De gedachte dat de film vanuit zijn aard tot de 'slechte cultuur' gerekend moest worden, werd bestreden door de Filmliga.⁴ De leidende figuren van deze organisatie, die in 1927 werd opgericht, waren Menno ter Braak, Henrik

1 Met dank aan J. Moerman en F. Westra.

2 L.J. Jordaan, 'Kunst in windselen', *Elsevier's geïllustreerd maandschrift* 45 (1935) 390-398, aldaar 390.

3 Karel Dibbitts, 'Het bioscoopbedrijf tussen twee wereldoorlogen' in: Karel Dibbitts en Frank van der Maden ed., *Geschiedenis van de Nederlandse film en bioscoop tot 1940* (Weesp 1986) 229-270, aldaar 245. Zie voor de opkomst van het bioscoopbedrijf ook het artikel van Frank van der Maden in deze bundel.

4 Zie over de Filmliga: Jan Heijs, 'Inleiding' in: *Filmliga 1927-1931* (Nijmegen 1982; reprint) 9-24; en Nico Brederoo, 'De invloed van de Filmliga' in: *Geschiedenis van de Nederlandse film en bioscoop*, 183-224. Verschillende denkbeelden over film(kunst) van voor de oprichting van de Filmliga komen aan bod in: Ansje van Beusekom, 'Film als kunst? Opvattingen over film en filmkunst in Nederland (1918-1927)' in: *Jaarboek Mediageschiedenis I* (Amsterdam 1989) 73-97.

Scholte, Mannus Franken, Joris Ivens en L.J. Jordaen. Zij waren ervan overtuigd dat de film zich kon ontwikkelen tot een nieuwe, autonome kunstvorm. De Filmliga trachtte het klimaat voor de filmkunst te verbeteren door de uitgave van een tijdschrift -dat onder dezelfde naam verscheen- en door vertoning van artistieke films in besloten kring.

Leo Jurriaan Jordaen (1885-1980) wordt algemeen beschouwd als de geestelijk vader van de Filmliga, en als nestor van de Nederlandse filmkritiek.⁵ In 1923 startte hij zijn filmrubriek 'Bioscopy' in het weekblad *Het Leven*. De eerste jaren van Jordaens rubriek zijn met name interessant door de felle strijd die hij voerde voor de intellectuele acceptatie van de film. Het uitgangspunt van Jordaen was dat de film een belangwekkende 'cultuurfactor' was. Waarom hij aan het medium film veel waarde hechtte en hoe zijn ideeën zich verhielden tot de intellectuele kritiek op film en bioscoop, is het onderwerp van dit artikel.

Jordaen begon zijn carrière als politiek-tekenaar voor diverse bladen als *De Notenkraker*, *Het Volk*, *De Wereld* en *De Amsterdammer*, vanaf maart 1925 *De Groene Amsterdammer* geheten.⁶ Hij wordt gerekend tot de belangrijkste tekenaars van het Interbellum. Zijn politieke overtuiging is het best te omschrijven als links-liberaal. Jordaen had zijn opleiding gevolgd aan de Rijksacademie van Beeldende Kunsten. In september 1923 verscheen zijn eerste 'Bioscopy' in het populaire, geïllustreerde weekblad *Het Leven*, waaraan hij ook als tekenaar en muziekrecensent verbonden was. Jordaen had zelf enige tijd als cellist in een bioscooporkest gespeeld. Het was gedurende deze periode dat hij overtuigd raakte van het belang van het 'filmvraagstuk'. In juni 1924 verhuisde de filmrubriek naar het weekblad *De Amsterdammer*, waarin 'Bioscopy' tot 1936 bleef verschijnen. Vervolgens werden zijn filmkritieken tot en met augustus 1941 in *De Haagsche Post* gepubliceerd. Na de oorlog pakte hij zijn werk als filmcriticus en tekenaar weer op. In 1961, op 75-jarige leeftijd, beëindigde Jordaen al zijn werkzaamheden.

In diverse commentaren, die naar aanleiding van Jordaens afscheid als filmcriticus en zijn overlijden in 1980 verschenen, werd Jordaen vooral geroemd om zijn bezonnen oordeel. De filmcriticus Charles Boost schreef bijvoorbeeld dat hij zich niet kon herinneren ooit van de hand van Jordaen een "felle, zweepslag-achtige, niets en niemand sparende filmrecensie" te hebben gelezen. De agressiviteit had hij nooit als wapen gekozen.⁷ Een dergelijke karakterisering is terecht voor wat betreft zijn kritieken uit de jaren dertig en later, en zijn 'filmpraatje' dat hij vanaf 1930 wekelijks voor de A.V.R.O.-radio hield, maar voor de beginjaren van zijn rubriek geldt een geheel ander verhaal. In de jaren 1923-1927 haalde Jordaen fel uit naar dat,

5 Zie behalve de in de vorige noot genoemde literatuur eveneens: Egbert Barten, 'De eerste jaren van de Nederlandse filmkritiek (1923-1930)', *De Groene Amsterdammer* 1988 (afl. 11) 20-21.

6 Een kort overzicht van zijn leven en werkzaamheden geeft, J.J. van Herpen, 'Jordaen, Leendert Jurriaan (leo)' in: *Biografisch Woordenboek van Nederland II* (Amsterdam 1985) 265-266. Bevat een overzicht van de publikaties van Jordaen en reacties op zijn werk.

7 Charles Boost, 'Pionier Filmkritiek in Nederland L.J. Jordaen overleden', *Skoop* 1980 (afl. 4) 5.

wat in zijn ogen, de ontwikkeling van de filmkunst belemmerde. De film werd volgens hem verkracht door de commercie, genuilkorfd door de censuur en miskend door het ontwikkelde publiek. Volgens Jordaan had vrijwel niemand oog voor de maatschappelijke en culturele waarde van het medium film.

Film en volksontwikkeling

In zijn memoires schreef Jordaan dat toen hij met zijn rubriek begon "de heersende begrippen omtrent cultuur en volksontwikkeling hadden uitgemaakt, dat de film een onwaardige en schadelijke uitwas van de moderne civilisatie betekende".⁸ Het was deze "absurde houding van het intellect tegenover de film", zoals Jordaan het in de jaren twintig noemde, waarin hij verandering trachtte te brengen.

Aan het eind van de vorige eeuw ontstond onder de links-liberale elite de behoefte om de volksmassa te laten delen in hun verworvenheden op cultureel gebied. Het contact met 'de schone en goede dingen des levens' -waaronder men de literatuur, muziek, toneel en beeldende kunsten verstonde- zou de mens tot een hoger beschavingsniveau brengen. Dit streven van de elite maakte dan ook deel uit van de volksontwikkeling. Men veronderstelde dat van de kunsten een zedenverheffende werking uitging. Cultuurspreiding had dus ook zijn nut voor de algemene beschaving. Daarnaast brachten de kunsten meer 'vreugde en geluk' in het leven van de arbeider, wiens werk door de mechanisering van het productieproces tot een geestdodende activiteit was gereduceerd.⁹

Direct na de Eerste Wereldoorlog leek er een bloeiperiode aangebroken voor de volksontwikkeling. De arbeider beschikte over meer geld, was politiek geëmancipeerd en had meer vrije tijd als gevolg van de invoering van de achturige werkdag in 1919.¹⁰ Van cultuurspreiding zoals de elite het zich gewent had, kwam echter weinig terecht. Het was de 'vermaaksindustrie' die hiervan profiteerde. Hieronder verstond men met name het variété, de geïllustreerde bladen, de populaire muziek en de film. Deze vormen van vermaak werden gezien als een wezenlijke bedreiging voor het streven de volksmassa te verheffen naar een hoger intellectueel, moreel en esthetisch niveau. Men zag het als 'passief amusement', terwijl voor geestelijke ontwikkeling de 'zelfwerkzaamheid' de eerste vereiste was. De populariteit van de produkten van deze 'vermaaksindustrie' leidde tevens tot de gedachte dat er sprake was van een algehele zedenverwildering.¹¹ In 1918 werd bijvoorbeeld door de regering een staatscommissie benoemd, belast met de voorbereiding van de wet "ter bestrijding van het zedelijke en maatschappelijke gevaar aan

8 L.J. Jordaan *50 jaar bioscoopfauteuil* (Amsterdam 1958) 124.

9 Zie onder andere de artikelen van M. Adang en A.M. Bevers in: M.G. Westen ed., *Met den tooverstaf van ware kunst: Cultuurspreiding en cultuuroverdracht in historisch perspectief* (Leiden 1990).

10 Herman Nijenhuis, *Volksopvoeding tussen elite en massa. Een geschiedenis van volwassen-educatie in Nederland* (Meppel 1981) 60.

11 W.P. Knulst, 'Populaire cultuur en verfijnde cultuur. Opvattingen over kwaliteitsstandaarden en hun invloed op de Nederlandse cultuurpolitiek', *Neerlands Volksleven* 33 (1983) 331-346, met name 337-341.

bioscoopvoorstellingen verbonden". Over de noodzaak van de filmkeuring verschenen veel artikelen onder de noemer van het 'bioscoopvraagstuk'.¹²

Jordaan koesterde eveneens hooggestemde idealen over de verheffing van het volk. Voor het zedelijkheidsoffensief had hij echter weinig waardering. Volgens Jordaan werd Nederland sinds de oorlog in een zedelijk keurslijf gedwongen; hij sprak over "ons grotesk uitgegroeid zedelijkheidsgevoel", waartegen hij vooral ageerde omdat de film hiervan het slachtoffer dreigde te worden.¹³

De vermeende noodzaak van de filmkeuring werd daarentegen verwoord door Ph. Kohnstamm, die in 1919 werd benoemd tot buitengewoon hoogleraar in de pedagogiek. In 1922 verscheen van Kohnstamm een brochure over de betekenis van de bioscoop voor de volksontwikkeling. In zijn betoog maakte hij duidelijk dat de film op generlei wijze een bijdrage kon leveren aan de "aesthetische, intellectuele of ethische verheffing van het volk". Zijn aandacht ging vooral uit naar de speelfilm, die door "bioscoopbelanghebbenden" gepropageerd werd als een vorm van 'kunst aan het volk'. Kohnstamm stelde dat het wezen van de film -de "natuurgetrouwe reproductie van bewegingsindrukken"- verhinderde dat de film een kunstuiting zou worden. Daarnaast miste de film het gesproken woord, het verhaal werd door middel van gebaren vertolkt. Dit verklaarde volgens hem het "ontzettend vergroevende, vulgariserende waartoe de film zoo gemakkelijk vervalt".¹⁴

Het publiek ging volgens Kohnstamm ook niet naar de bioscoop voor het kunstgenot. Kunst vereiste inspanning en het bioscooppubliek verlangde juist naar "emotie zonder inspanning". Het grauwe stadsleven en de gemechaniseerde arbeid kweekten een verveling die de mensen naar de bioscoop dreef. Het verlangen naar ontspanning werd door de filmindustrie echter opgezweept tot "sensatie-zucht". De bioscoop werkte zodoende als een "geestelijke volksvergiftiging op groote schaal". Een strenge censuur was volgens Kohnstamm dan ook onontbeerlijk.¹⁵ Voor een daadwerkelijke oplossing van het bioscoopvraagstuk was de filmkeuring echter niet voldoende. Hiervoor was een juiste opvoeding van de jeugd noodzakelijk: "Zij kan nog gebracht worden tot de vreugde van den arbeid op intellectueel of aesthetisch gebied". De volwassen generatie diende men als verloren te beschouwen.¹⁶

Kohnstamm betoogde dat men zich niet neer moest leggen bij de heerschappij van de film als ontspanningsmiddel. De volksontwikkeling diende er uiteindelijk toe te leiden dat de film zijn populariteit zou verliezen. Jordaan was een geheel andere mening toegedaan. Volgens hem zou juist in de bioscoop de "volksziel" veredeld kunnen worden. De film was namelijk een artistiek medium dat beschikte over eigen expressiemiddelen, het zou zich ontwikkelen tot een waarachtige kunstvorm. De film kon volgens Jordaan de drager worden van 'verheven gevoelens' en van 'nobeles gedachten'. Door een

12 Zie hiervoor de in noot 3 genoemde artikelen van Dibbits en Van der Maden.

13 L.J. Jordaan, 'Bioscopy', *Het Leven* 1923 (afl. 46). (Verdere verwijzingen naar zijn rubriek worden aangegeven door de naam van het desbetreffende weekblad: *Het Leven*, *De Amsterdammer* of *De Groene Amsterdammer*.) Zie ook: *De Groene Amsterdammer* 1925 (afl. 2522).

14 Ph. Kohnstamm, *Bioscoop en volksontwikkeling* (Amsterdam 1922) 8-11.

15 Ibidem, 16-21.

16 Ibidem, 39-40.

nauw contact met de "massa-psyche" kon het medium een belangrijke bijdrage leveren aan de democratisering van de cultuur. Ook voor de kunst zelf zou deze toenadering tussen de wereld van het volk en de wereld van het intellect heilzaam kunnen werken. De grote cultuurperiodes uit het verleden toonden aan dat kunstenaars en "massa-psyche" elkaar voortdurend voedden.¹⁷

Het was vanwege de mogelijkheden die de film bood voor de volksonwikkeling, dat Jordaan zich ergerde aan de filmvijandige houding van de "volksverbeteraars". De film diende niet bestreden te worden, maar gestimuleerd in zijn groeiproces tot kunst. De filmkeuring had volgens hem alleen maar oog voor "kleine branderige, sexuele kwestietjes". Het gaf geen leiding aan het nieuwe volksvermaak ter verbetering van het produkt, en daarmee aan de geestelijke ontwikkeling van de massa. Zijn opvatting stond hierdoor lijnrecht tegenover die van Kohnstamm. Hij schreef in zijn brochure dat de keuringscommissies ervan doordrongen dienden te zijn dat de film geen kunst was. Daarom kon het medium geen aanspraak maken op bescherming. Thema's als echtbreuk, moord of diefstal, konden bijvoorbeeld op het toneel of in een boek van een zeer hoog esthetisch of moreel gehalte zijn, bij de film was dit uitgesloten.¹⁸ Het was deze benadering van het bioscoopvraagstuk die er volgens Jordaan toe leidde dat de film in zijn artistieke en intellectuele ontwikkeling belemmerd werd. "En schreit 't niet ten hemel, dat de schoone gelegenheid om den volksziel te veredelen, door 'n zoo nauw contact met de psyche der massa- doodloopt in een dergelijk zedelijkheidsgepeuter?".¹⁹

Smaakmisleiding en filmkritiek

Het feit dat Jordaan de film verdedigde tegen de opvatting zoals die door Kohnstamm werd vertolkt, betekende niet dat hij de bioscoopsituatie zonder meer accepteerde. Hij beschreef de bioscoop als "een woestijn van minderwaardigheden, met o zoo zelden de oase van een waarachtig kunstwerk!".²⁰ Het nauwe contact tussen film en "massa-psyche" werkte nu eerder nadelig voor beiden. Volgens Jordaan was dit te wijten aan het ontbreken van een consciëntieuze leiding. De bioscoop werd geregeerd door de smaak van de massa. Hoewel hij ervan overtuigd was dat het grote publiek niet tekort schoot in "kunst-gevoeligheid", was deze smaak nog onontwikkeld. Hierdoor was het bioscooppubliek een willoze speelbal in de handen van de filmindustrie en bioscoopexploitanten. Een serieuze filmkritiek was volgens hem de leiding waaraan de film behoefte had. Deze zou het publiek moeten wijzen op de waarlijk artistieke werken. Alleen hierdoor zou de film gestimuleerd worden in zijn artistieke, morele en intellectuele ontwikkeling:

17 *De Groene Amsterdammer* 1926 (afl. 2552); L.J. Jordaan, 'Van film tot filmkunst', *Het Lichtbeeld* 1926 (afl. 10\11) 8-13. (samenvatting van een lezing die Jordaan hield voor de Amsterdamsche Studentenvereniging voor Sociale Lezingen).

18 Kohnstamm, *Bioscoop en volksonwikkeling*, 18-20.

19 *De Amsterdammer* 1924 (afl. 2465).

20 *Het Leven* 1924 (afl. 11).

Eens moet er een toch 'n aanvang gemaakt worden met serieuze kritiek, die meedogenloos inhakt op den minderwaardigen, smaakbedervenden rommel, die dagelijks den geest der massa vergiftigt -en de o, zoo zeldzame, goeie en artistieke dingen verdringt... 't is immers te gek, om 'n bedrijf dat op 't geestelijk leven van millioenen parasiteert, dat zoo'n ontzaglijken invloed heeft op den volksmaak niet alleen, maar evengoed op de volksmoraal en de volksontwikkeling- om dit geweldige maatschappelijke uitwas zoo maar zonder controle te laten voorttieren. 't Gaat toch niet aan deze machtige cultuurfactor uitsluitend in handen te laten van goudjagende filmfabrikanten, met geen ander toezicht, dan dat der Gemeente, die de blootigheden rantsoneert en op de 'zedelijkheid' past in haar burgerlijksten en platsten vorm!.²¹

De filmkritiek zou volgens Jordaan een halt toe moeten roepen aan de "verwilderde smaak van 't publiek". Voor alles moest er gestreden worden tegen de Amerikaanse films die het bioscoopaanbod domineerden. Deze produkten vormden een wezenlijke bedreiging voor de volksontwikkeling en voor de groei van de film tot kunst. In de eerste plaats omdat de Amerikaanse film beheerst werden door de "geestesgesteldheid van een schijnheiligen plattelandsdiaken". In de films werd het 'kwade' in een schone en verleidelijke vorm getoond, maar aan het eind overwon altijd 'het goede'. De massa werd volgens hem in de bioscoop geïnfecteerd met deze hypocriete mentaliteit. De filmkeuring liet deze "gevaarlijke morele misgewassen" ongehinderd passeren. Voor de moraal in hogere zin hadden de zedenmeesters volgens Jordaan geen oog.²²

In de tweede plaats werkten de Amerikaanse films "smaakmisleidend". Deze term verbond Jordaan met het amusement dat als 'kunst' werd gepresenteerd. Deze vervaging van de grenzen tussen kunst en amusement was funest voor de groei van de film. Het publiek werd hierdoor immuun voor wat werkelijk "goed en schoon" was.²³ De Amerikaanse films oogden weliswaar kunstzinnig door hun overdadige mise-en-scène, maar, zo schreef Jordaan: "Achter dit alles voelt ge niet den dwang van een kunstenaar, maar de schreeuwerige commando's van een zweetenden, volijverigen 'managing-director'".²⁴ Deze "pseudo-kunst" verhinderde zodoende het juiste inzicht in de artistieke kwaliteiten van het medium. Zij belemmerden de ontwikkeling van de film omdat een verbetering van het produkt slechts kon geschieden via de smaak van het publiek.

De filmkritiek moest dus een aanval lanceren tegen deze "kankerachtige misgewassen, die den rechten groei van den jongen filmboom bedreigen". Vooral het fenomeen 'filmster' moest het in Jordaan's rubriek veelvuldig ontgelden. Over Rudolf Valentino schreef hij bijvoorbeeld:

Valentino is in alle opzichten de triomf der alledaagschheid -de premie op de stommiteit- het ideaal der middelmatigheid! En deze machteloze, onbeduidende hartenbreker, dit stomme zondagskind, wordt in de Vereenigde Staten, 't land bij uitnemendheid der trivialiteit en anti-artisticeit, gevierd als 'n groot kunstenaar! 'n Kunstenaar, godbetert, d.i. 't machtigste en diepste wat de menschheid kan voortbren-

21 *De Amsterdammer* 1924 (afl. 2454).

22 *Het Leven* 1923 (afl. 46).

23 *De Amsterdammer* 1924 (afl. 2457). Zie ook: L.J. Jordaan, 'Kunst en Amusement', *Maandblad van den Amsterdamschen Kunstkring "Voor Allen"* 1925 (afl. 6,7,8 en 12). Serie artikelen over de smaakmisleiding.

24 *Het Leven* 1924 (afl. 7).

gen! Valentino is de meest karakteristieke type uit 'n massa van dergelijke 'nulliteiten'... omhooggekomen door den cultus der onbeduidendheid van een geestelijk laagstaand ras. En deze golf van minderwaardigheids-aanbidding, van film-fetichisme overstroomt met de Amerikaansche film de geheele wereld. Zij vertraagt de ontwikkeling van de jonge volkskunst... Zij werkt anti-maatschappelijk, want anti-kultureel.²⁵

Film en volksontwikkeling waren voor Jordaan nauw verbonden. Hij schreef dat zijn geloof "in de kultureele ontwikkeling der massa" een belangrijke drijfveer vormde in zijn strijd voor de "veredelde film".²⁶ Met zijn rubriek trachtte hij vooral het ontwikkelde publiek te bekeren tot het 'geloof in de filmkunst'. Omdat de smaak van de massa nog onontwikkeld was, zou vanuit het ontwikkelde publiek de voornaamste stimulans moeten komen tot verbetering van het filmprodukt. Hij richtte zich vooral tot de "volksverbeteraars", want zij beijverden zich voor de verhoging van het geestelijk peil van de massa. Maar de film, zo stelde hij, die de massa in zijn ban hield en daardoor een enorme bijdrage kon leveren aan de volksontwikkeling, ondervond in deze kringen alleen maar minachting. Volgens Jordaan was dit voor een groot gedeelte te wijten aan een snobistische houding die vijandig was ten aanzien van de film. Hij erkende dat het bioscooppubliek hier aanleiding toe gaf, vooral door de verafgoding van de filmsterren. Maar, zo schreef hij: "Wie 't met de ontwikkeling van de massa wel meent, mist 't recht zich met 'n superieure glimlach af te wenden van deze vorm van verdwazing en zich op goedkope wijze te verheugen 'niet te zijn, gelijk deze'".²⁷

Jordaans kritiek was waarschijnlijk mede bedoeld voor de Amsterdamschen Kunstkring "Voor Allen", waarvan hij in 1925 bestuurslid werd. Deze vereniging, die in 1921 was opgericht, stelde zich de esthetische opvoeding van "de menigte" tot doel. Otto van Tussenbroek, directeur van het Haarlems Museum van Kunstnijverheid en kunstcriticus van het maandblad van de Amsterdamschen Kunstkring, schreef dat de massa vatbaar was voor "de veredelende invloeden der Kunst". De populariteit van de bioscoop leek dit te ontcrachten, maar hij vroeg zich af of de opkomst van dit vermaaksbedrijf niet mede te wijten was aan het feit dat de arbeider "de waarachtige Schoonheid onthouden wordt".²⁸ Het was verder vooral de toneelcriticus Ko Arnoldi die zich in het orgaan van de vereniging zeer negatief uit liet over de bioscoop. De film kweekte volgens hem bij het publiek "een groffe emotiezucht en een allerbanaalste realiteitsbewondering, die funest is voor alle kunstzin (...). Een publiek, dat dagelijks in een roes wordt gebracht door al de emotie, die de doorsnee film brengt, zal bij een toneelstuk, dat minder groffe bewogenheid geeft, zich voelen als een dronkaard, die 'n dag in Gods vrije natuur, snakt naar z'n kroeg en z'n drankemoties".²⁹

Arnoldi koesterde de hoop, maar was hier door de populariteit van de film zeer pessimistisch over, dat het toneel weer leiding zou geven aan de samen-

25 *De Groene Amsterdammer* 1925 (afl. 2491).

26 *De Groene Amsterdammer* 1926 (afl. 2552).

27 *De Groene Amsterdammer* 1925 (afl. 2491).

28 Otto van Tussenbroek, 'Het volk en de Kunst', *Maandblad van den Amsterdamschen Kunstkring* 1923 (afl. 9) 97-99.

29 Ko Arnoldi, 'Tooneel', *Maandblad van den Amsterdamschen Kunstkring* 1922 (afl. 4) 42-44.

leving.³⁰ Jordaan zag deze taak voorbehouden aan de film. De moderne mens verlangde zijn artistiek en geestelijk voedsel niet meer van het toneel, maar van het witte doek. Men moest zich dan ook niet van de film af keren vanwege de vele smakeloosheden die in de bioscoop heerste, maar daarentegen ernaar streven dit bewind van de film "tot heil des volks te doen gedijen".³¹ De film was volgens Jordaan de cultuurfactor die onontkoombaar de moderne tijd zou beheersen.

De versnelling van het levenstempo

Jordaan schreef dat hij van de film hield omdat "zij jong en frisch is, temidden van veel dat verwelkt en wegteert".³² Met dit laatste doelde Jordaan vooral op het toneel. In november 1926 reageerde hij op de volgens hem veelgehoorde mening dat de film de oorzaak was van de teloorgang van het toneel. De directe aanleiding voor dit stuk was een artikel van Barbarossa - het pseudoniem van J.C. Schröder, die eveneens voor de *Groene Amsterdammer* werkzaam was - in het orgaan van de Amsterdamschen Kunstkring. Hierin verklaarde Barbarossa: "De eer het tooneel vermoord te hebben komt toe aan de film."³³ Volgens Jordaan behoorden de populariteit van de film en het teruglopend theaterbezoek tot de "teekenen des tijds". Deze tendens wees op een "veranderde houding van de moderne psyche ten opzichte van het kunstwerk". De moderne samenleving werd gekenmerkt door een versnelling van het levenstempo als gevolg van uitvindingen op het gebied van de communicatie en vervoer; zoals de auto, vliegtuig, radio en telefoon. In de cultuur voltrok zich een analoge ontwikkeling in de vorm van een 'geestelijk snelverkeer'. De moderne mens had namelijk behoefte aan beknoptheid, exactheid en universaliteit. Hieraan was de opkomst van de film te danken. Met zijn "gecomprimeerde expressie" -de film was vanuit zijn aard, snel, beknopt en precies- kwam het medium tegemoet aan de dringende behoefte, om "ons geestelijk leven te regelen naar het rythme van ons maatschappelijk bestaan". Het toneel was volgens Jordaan te statisch gebleven, het had zich niet weten aan te passen aan de veranderde omstandigheden. Hierin lag de oorzaak van de verschuiving van toneel naar film.³⁴

Enkele maanden voor zijn reactie op het stuk van Barbarossa schreef Jordaan dat de machine heerste in het maatschappelijk en psychologisch leven, en zo ook in de artistieke uitingen van het tijdvak: "Het jagende tempo, de nerveuze onrust, de flitsende alomtegenwoordigheid zijn nu eenmaal van

30 Ko Arnoldi, 'Tooneel', *Maandblad van den Amsterdamschen Kunstkring* 1922 (afl. 5) 53-54.

31 *De Groene Amsterdammer* 1925 (afl. 2497).

32 *De Groene Amsterdammer* 1925 (afl. 2521).

33 Barbarossa, 'De nood van ons tooneel?', *Kringschouw. Orgaan van den Amsterdamschen Kunstkring "Voor Allen"* 1926 (afl. 1). Dit was het eerste nummer van het maandblad onder redactie van Jordaan, in een nieuwe opzet en onder een nieuwe naam.

34 *De Groene Amsterdammer* 1926 (afl. 2580). Jordaan nam dit artikel ook op in *De Kringschouw* van januari 1927 om tegenwicht te bieden aan de artikelen over de toneel-misère.

onzen tijd en vinden hun natuurlijke weerspiegeling in het film-spel".³⁵ De film was volgens Jordaan de logische expressie van de moderne tijd. Hij was ervan overtuigd dat dit geen verschraving van het geestesleven betekende. Hij erkende dat de film in geestelijk opzicht over het algemeen nog zeer oppervlakkig was, maar schreef dit toe aan het ontbreken van een intellectuele leiding. Tevens wees hij erop dat elke cultuuruiting een lange weg had bewandeld voor het tot geestelijke wasdom was gekomen. Hij keerde zich dan ook tegen de intellectuelen die de film zagen als het symbool van de vervlakking die het moderne leven kenmerkte.

In juni 1926 reageerde Jordaan op een 'zondagmorgen-beschouwing' in het *Algemeen Handelsblad* van de filosoof J.D. Bierens de Haan. In dit stuk presenteerde Bierens de Haan zich als een profeet in opstand tegen de vervlakking. De "tijdgeest" werd volgens hem beheerst door de mechanisering van de mens, die hierdoor als "geestelijke persoonlijkheid" werd bedreigd. De technische vernieuwingen leidden tot een versnelling van de beweging, wat een einde maakte aan de verdieping en bezinning van indrukken. Wanneer men in een auto door het landschap reed zag men weliswaar hetzelfde als voorheen in een trekschuit, maar de verwerking was compleet anders. Hetzelfde gold voor de verhouding tussen film en het toneel. In het toneel ging het om de "natuurlijke ontwikkeling der beweegreden tot haar gevolgen", de film daarentegen was slechts bedoeld om "het voorbijschieten der tafereelen" te bewerkstelligen. Net als bij de auto waren volgens Bierens de Haan de indrukken niet blijvend, was er geen tijd voor bezinning en verdieping.³⁶

In zijn reactie op het stuk van Bierens de Haan, sprak Jordaan over "archaïstische wijsgeerderij" die leidde tot een nutteloos pessimisme.³⁷ Deze cultuurpessimisten werden volgens hem beheerst door een angst voor het nieuwe, wat zich uitte in een "vervakkings-wanhoop" en "mechaniseerings-psychose". Zij weigerden de moderne tijd te aanvaarden. Hij gaf de volgende karakterisering van deze opvatting:

Gelijk vele 'vervakkers' is de geleerde schrijver van meening dat de mechaniseering van onze moderne maatschappij en het daaruit voortvloeiend accelerando van ons levens-tempo, een dreigend gevaar beteekent voor ons ziele-leven -voor den beteren, edelen mensch in ons- voor onze cultureele valuta, die door deze mechanische inflatie, bedenkelijk beneden 'vulgair' zou komen te staan.³⁸

Jordaan vroeg zich af waarom de mechanisering, "die van de vroegste tijden af het genus homo bezielde", eensklaps noodlottig zou zijn geworden en vijandig aan de bezonnenheid en de meditatie. Het mysterie van de menselijke ziel bleef volgens hem onaangetast. Er zouden altijd 'doeners en denkers' blijven. Van een algehele vervlakking van het geestesleven was volgens hem geen sprake.

De film die de aanleiding vormde voor dergelijke bespiegelingen over het cultuurpessimisme en de relatie tussen film en toneel, was *Pantserkruiser*

35 *De Groene Amsterdammer* 1926 (afl. 2559).

36 J.D. Bierens de Haan, 'Mechaniseering', *Algemeen Handelsblad* 9 mei 1926.

37 *De Groene Amsterdammer* 1926 (afl. 2564).

38 Ibidem.

Potemkin van de Russische regisseur Sergei Eisenstein. Jordaan besprak deze film weliswaar pas in september 1926, maar had hem al in juni van dat jaar gezien. Tot de komst van *Potemkin* verkondigde Jordaan het standpunt dat in de stilering van het beeldvlak de artistieke kracht van de film besloten lag. De regisseur diende het projectiescherm te benaderen zoals de schilder zijn doek. De ware filmkunstenaar was een beeldend kunstenaar die zorgvuldige en schone composities creëerde. *Die Nibelungen* van Fritz Lang was zijn grote voorbeeld.³⁹ Deze uitermate gestileerde film met zijn statisch karakter, contrasteerde sterk met *Potemkin*, waarin de realistische beelden en snelle ritmische montage domineerden.

Jordaan ervoer de film van Eisenstein als een grote schok. *Pantserkruiser Potemkin* kwam tot een grote schoonheid zonder een kunstmatige stilering van het beeldvlak. Deze film, zo schreef hij, gebruikte de techniek van de film onverholen, "met volkomen erkenning van haar fotogeen karakter" en zonder "aesthetische verfraaiing". "Zij vertelt een historisch fragment uit ons tijdperk van staal en beton -in de taal van het neutrale, preciese apparaat... en het resultaat is -alle schoonheidsformules ten spijt- van een barbaarsche schoonheid." Deze film deed het apparaat geen geweld aan en kwam "met volkomen erkenning van zijn objectief en mechanisch karakter tot schoonheid". De objectieve fotografie gaf de film zijn grandiose stijl, maar het was vooral het "onderling verband (de term montage werd pas later geïntroduceerd, J.V.) welke de sterke schoonheidsontroering geeft van het Kunstwerk".⁴⁰

Vanaf *Potemkin* zag Jordaan vooral in de montage, in de ritmische compositie, de expressieve kracht van de film. De regisseur kon naar eigen inzicht met tijd en ruimte manipuleren en wist de snelheid om te zetten in schoonheid. De film als technisch instrument representeerde volgens hem de strijd van de "scheppende geest met de doode inerte materie". Het medium symboliseerde het gevecht tussen mens en machine:

...de machine die zijn (de mens', J.V.) kracht verduizendvoudigt en het meesleurt in het razende tempo van een nieuwe wereldorde, waarin hij slechts ten koste van uiterste inspanning zichzelf kan hervinden.(...) Naast de felle, primaire kracht der *Potemkin*-film verbleekt voor het oogeblik alles, wat ik nog gezien heb, want zij projecteert op eenige vierkante meters linnen de nood en de glorie van onzen tijd.⁴¹

In het artikel 'De strijd om het witte doek' dat in 1927 verscheen in het tijdschrift *Nu*, werkte Jordaan de relatie tussen cultuur en techniek nader uit.⁴² De technische vooruitgang beheerste de samenleving en had de mogelijkheden van de mens drastisch veranderd. Dit bleek tijdens de oorlog. De techniek had de oorlog, "voorheen een emotioneerende spel van avontuur en durf", veranderd in "een waanzinnig pandemonium -een hel waarin persoonlijke moed en doorzicht even weinig uitrichtten als in het tumult van een cycloon." Tijdens de oorlog werd "de geest" op gruwelijke wijze geconfronteerd met "de techniek". De oorlog maakte aldus duidelijk dat "het niet

39 Jordaan besprak *Der Nibelungen* in, *De Amsterdammer* 1924 (afl. 2469). Zie eveneens, *De Groene Amsterdammer* 1926 (afl. 2552).

40 *De Groene Amsterdammer* 1926 (afl. 2572).

41 *De Groene Amsterdammer* 1926 (afl. 2574).

42 L.J. Jordaan, 'De strijd om het witte doek', *Nu* 1 (1927) 71-74.

aanging een afgescheiden geestelijk bestaan te leiden, met eigen beweging en eigen tempo, terwijl daarbuiten zich het maatschappelijk leven ontwikkelde in twee culmineerende factoren: kracht en snelheid". De cultuur, het geestesleven, die zich voorheen aan de verandering had onttrokken, diende hierop nu een antwoord te vinden. De oorlog maakte duidelijk dat de techniek zijn aandeel moest krijgen in de "kultureele ontwikkeling van een nieuwe menscheid". "Het verstoorde evenwicht tussen Cultuur en Techniek, tussen Geestelijk en Maatschappelijk bestaan eiste een dringend herstel".

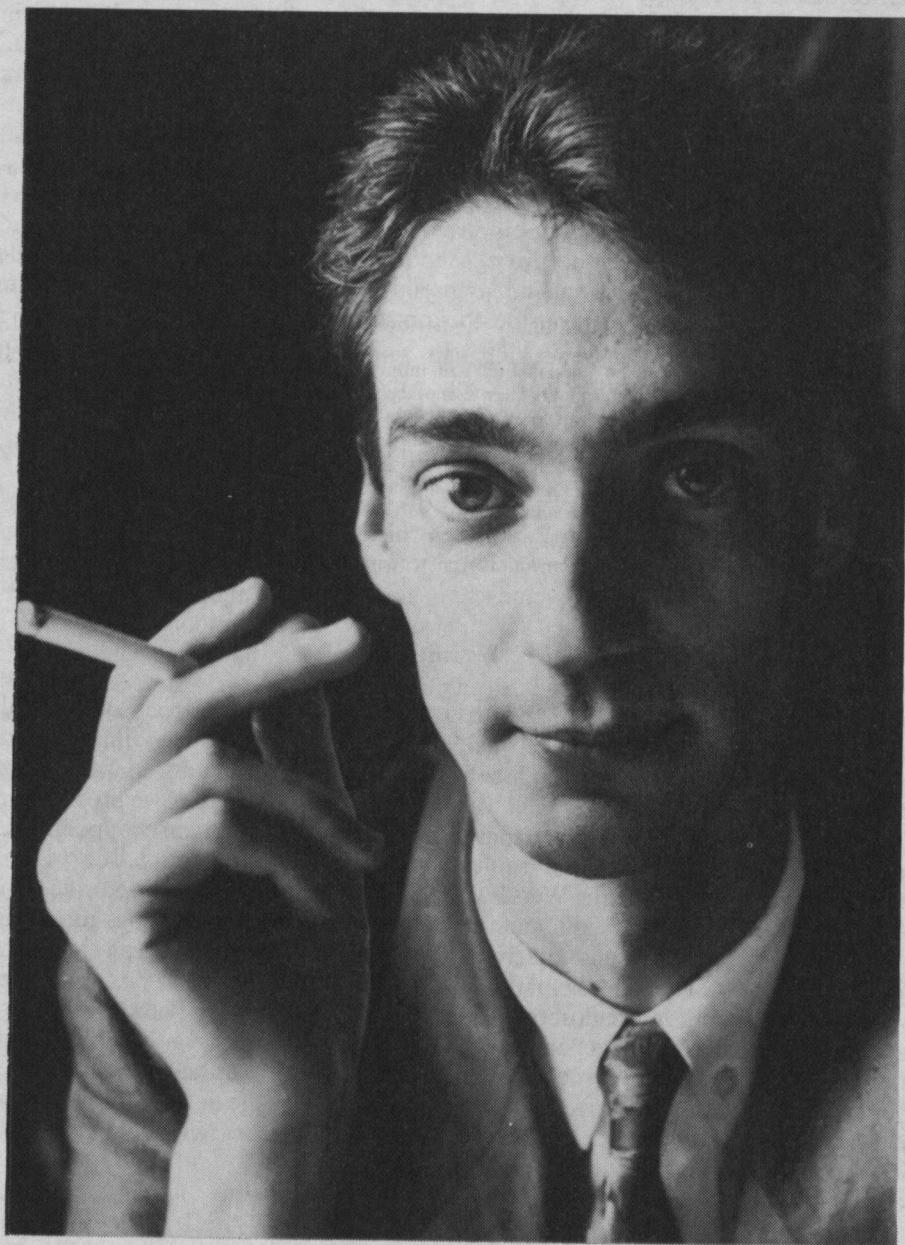
De film vertegenwoordigde de toetreding van de techniek in de cultuur. Als technische vinding dat tot grote schoonheid kon geraken symboliseerde het medium de overwinning van de menselijke geest op de machine. De film was daarmee de cultuurfactor van de toekomst:

Zij beschikt over snelheid en universaliteit -zij induceert in ongelooflijk tempo gedachten-complexen, zij doorvliegt tijd en ruimte met een gemak, dat nu nog verbijstert en verontrust. Wat nood dat zij hierdoor aanvankelijk slechts de oppervlakte der dingen raakt en haar tegenstanders te hoop doet loopen, onder de wapenkreet 'Vervlakking!'!? Dat alles zal zich redresseeren omdat het zich redresseeren moet. Per slot van rekening is de cinematografie een product van het menscheijk vernunft en het zou tegen alle logica strijden, te veronderstellen, dat de cultuur dit nieuwe materiaal ten slotte niet meester zou worden en aanwenden ten eigen profijte. Het is een quaestie van herstel van evenwicht tusschen cultuur en techniek.⁴³

Besluit

Jordaan voerde in zijn rubriek 'Bioscopy' een campagne die tot doel had de intellectuelen te bekeren tot het geloof in de filmkunst. De film was de cultuurfactor die de moderne tijd beheerste. Daarom was een consciëntieuze aandacht van het intellectuele deel van de bevolking voor deze expressievorm noodzakelijk. Wanneer men Jordaans uitlatingen over de maatschappelijke en culturele betekenis van de film samenvoegt, ontstaat het beeld alsof volgens Jordaan de toekomst van de Westerse beschaving bepaald werd door de film. Ongetwijfeld kende hij aan dit medium een belangrijke waarde toe, maar zijn uitlatingen moeten eveneens beschouwd worden in de context van het filmvijandige klimaat. Met de komst van de Filmliga verdwenen de uitlatingen over volksverheffing en cultuurpessimisme uit zijn filmkritieken. Het in de aanhef van dit artikel aangehaalde citaat is nog slechts één van de spaarzame momenten dat hij zich in deze zin uitliet. Veel van Jordaans opmerkingen over de film als cultuurfactor moeten dan ook worden gezien als uitingen van de strijd die een intellectuele film liefhebber in de jaren twintig voerde voor de erkenning van de film als kunstuiting.

43 Ibidem.



Afb.1 Jo Tollebeek: 'Ik denk dat Huizinga de *enige* historicus is van Nederland, in die zin dat hij de enige is geweest die het verleden heeft bestudeerd met de intentie het *op zich* te leren kennen'. (Foto Eric Jorink).