Rubrieken

Van publiek naar toeschouwer: duitse films in belgiese zalen

Dirk Lauwaert

Men ging, tijdens de bezettingsjaren, heel vaak naar de bioskoop. Wat men er zag, dat bepaalde de bezetter: vele films uit het Duitse Rijk. En ook alle andere films hadden eerst de goedkeuring nodig van de autoriteiten. Het publiek boycotte de zalen niet, noch de programmering onder toezicht. Het zou onredelijk zijn uit te kijken naar sporen van kritiek, aanklacht of verzet op het scherm: die waren er niet. Deze intensieve gang naar de donkere zalen is hoe dan ook een vorm van kollaboratie. Kon men het brood van de bezetter niet missen, het door hem aangeboden amusement had men zonder moeite kunnen weigeren.[1] Schrijven over 'films tijdens de bezettingsjaren' moet beginnen met de vaststelling dat men niet 'nee' heeft gezegd. Of men dan ook 'ja' zei en waartegen, dat is precies de vraag van veel onderzoek naar de films uit deze periode. Men zou dit profiel van het publiek willen konkretiseren, met bezoekcijfers en filmtitels. Wat zag men? Wat was populair? Tijdens welke periodes? In welke plaatsen?

Maar meteen stelt zich dan ook de vraag: hoe die cijfers interpreteren? Welke konklusies kan men eruit trekken naar de mentaliteit onder de bevolking, haar bekommernissen, angsten, verlangens, haar mentale en affektieve uitrusting? Inderdaad, de populariteit van KORA TERRY (met Marika Rökk), van JANSSENS EN PETERS DIKKE VRIENDEN (Jan Vanderheyden) en WUNSCHKONZERT (met Ilse Werner) 'zegt' iets over het publiek. Maar wat precies? En hoe verantwoordt men de overgang van de orde der bezoekcijfers, naar die van mentaliteit en ideologie?

Uit de films een diagnose maken over het regime waaronder ze gemaakt werden en over de maatschappij die ze konsumeerde, is de overheersende topos van al het onderzoek dat aan de nationaal-socialistiese film werd gewijd.[2] Een intellektuele traditie waarmee men zich uiteen heeft te zetten als men zich met de films uit deze periode bezighoudt. Een traditie waarbij tussen staatsideologie, films en publiek een onmiddellijke homologie

vooronderstelt wordt: de staatsideologie vindt men letterlijk in de thema's van de staatsfilmproduktie terug[3]; uit deze films kan men onmiddellijk een ideologiese diagnose van het publiek dat hun sukses schonk, afleiden.[4] Wil men de bezoekcijfers der bezettingsjaren interpreteren in de richting van het publiek, dan ontkomen we niet aan deze impliciete hypothese van een homologie. Het oordeel over de films meteen als oordeel over hun tijd en hun publiek.

De recentere filmstudie (zowel de filmhistoriese als de filmtheoretiese) neemt met deze homologie geen genoegen meer; ze is ook niet meer gedreven door de sociaal-psychologiese reflex om uit feiten een kritiese tijdsdiagnose te distilleren. Er is een grotere gevoeligheid voor de kontradikties tussen ideologie, beleid, filmkreatie en publieksreakties. Geen van deze termen duidt nog iets monolithies aan, maar ziet men na nauwgezette studie als een krachtenveld in beweging. Tenzij men film blijft reduceren tot zijn intrige, biedt iedere film zulk een overvloed aan feiten, waarop zich enorm veel uiteenlopende betekenissen en interpretaties kunnen enten.[5] De gedachte van een homologie (van weerspiegeling) snoerde de verschillende polen van eventueel onderzoek samen; nu is er in de filmstudie ruimte voor speling en afstand. Extrapolaties worden minder en bedachtzamer gemaakt. En de steeds wat moraliserende tijdsdiagnose is geen verplichte figuur meer aan het einde van iedere filmstudie.

Heel wat studies over de films uit deze periode werden geschreven zonder dat men de films had gezien – op grond bijvoorbeeld van een synopsis, een filmkritiek, een filmpubliciteit, of de officiële, nationaal-socialistiese beoordeling.[6] Het is een eerste, absolute eis van de nieuwe filmstudie dat men de geciteerde en bekommentarieerde films ook werkelijk als toeschouwer heeft bekeken. Daar rust voor wat de nationaal-socialistiese en fascistiese produktie betreft, een begrijpelijke weerstand op. Immers, films zijn gemaakt om te ontroeren, te overtuigen – films betrekken je zeer sterk in hun verloop (ze kompromitteren) – stel dat deze films fascineren![7] Het is nochtans een risiko dat men moet nemen indien men tot de kern van dit materiaal, tot het hart van hun toenmalige toeschouwers wil doordringen. Er zijn immers weinig dokumenten die ons zo in de intimiteit met het verleden plaatsen als precies speelfilms. Men luistert aan de slaapkamerdeur van dat verleden: waarmee de toeschouwer te verleiden was, wat hem ontroerde, wat hij zich wenste, welke idealen hij kende, hoe hij toegesproken wou worden.

Film tijdens de bezettingsjaren is in België (niet in Frankrijk) vooral een geschiedenis van het publiek, van filmkonsumptie. Bij de interpretatie van het 'becijferde publiek' kan men het bekijken van die filmproduktie niet uitsparen. Meteen dringt zich dan een andere aanpak op, meer gekoncentreerd op de eigenschappen van de individuele film, op de eigenheden van

hun vormgeving, op wat ze efficiënt maakte. Ons minder koncentreren op wat film gemeen heeft met de politiek-ideologiese elementen van het regime, maar op wat deze films daaraan *als films* toevoegen.[8]

Verliezen we dan niet de toeschouwer, het publiek uit het oog? Niet noodzakelijk, want hij komt via een omweg, via de efficiënte vorm van de film toch terug. De vraag is immers voortdurend naar de werkzaamheid van de vorm. De werkzaamheid geldt niemand anders dan de toeschouwer. De vorm van de film heeft uitsluitend betrekking op de toeschouwer: die moet bewerkt worden. Zo krijgen we naast het becijferde profiel een aantal esthetiese en/of manipulatieve vormen, waarin de ervaringen van de toeschouwer gevangen werden, waarmee de toeschouwer te werken had.

Een becijferd profiel van de filmkonsumptie

Precieze bezoekcijfers en recettes zijn schaars en onvolledig. De Syndikale Kamer van Filmverhuurders meldt begin 1942 de oprichting van een eigen 'dienst voor statistiek', waarvan de resultaten enkele malen in *Cinema,* het officieel orgaan van de nationale filmkorporatie gepubliceerd worden.[9] In een editoriaal worden daar de volgende optimistiese konklusies uit getrokken: 785 bioskopen speelden in 1941 370 miljoen frank binnen, tegen een 350 miljoen door 1.000 zalen 'voor de oorlog'.[10] In 1940 haalde men ondanks de oorlogsweken toch nog steeds 51,9 miljoen bezoekers tegen 70,1 miljoen in 1939.[11] In oktober 1940 noteert men 2,9 miljoen bezoekers, een jaar later heeft men er dezelfde maand 5,7 miljoen, een verdubbeling. In augustus 1941 liep dat cijfer zelfs op tot 6,8 miljoen entrées.[12] Tussen oktober 1941 en september 1942 kreeg men per week gemiddeld 1,4 miljoen bezoekers of 5,6 miljoen per maand. Cijfers waaruit de ongewijzigde populariteit van het filmbezoek blijkt. Bezetting noch het grondig gewijzigde filmaanbod brengen daar enige verandering in.

Begin augustus 1940 wordt het filmbedrijf (distributie en vertoning) gereorganiseerd. Er wordt een nieuwe vereniging van filmdistributeurs (73 leden tegenover 110 vóór de bezetting) opgericht, onder voorzitterschap van Jan Vanderheyden, en een voor zaalexploitanten onder voorzitterschap van E. Van Tuykom. De minimum-prijs per ticket wordt vastgesteld op 3 frank.[13] Het belangrijkste probleem tijdens de eerste bezettingsmaanden was nochtans het voorzien van de belgiese markt van voldoende titels en kopieën, ondertiteld (voor Vlaanderen) en gedubd (voor de franstalige markt). Pas na enkele weken konden amerikaanse films helemaal van het scherm geweerd worden. Reeds eind 1940 hebben de duitse producenten Ufa en Tobis 50% van de filmmarkt in handen. De amerikaanse films werden in verschillende fasen in beslag genomen.[14]

Vanaf 6 augustus 1940 werd de DEUTSCHE WOCHENSCHAU, een wekelijks filmjournaal waarvan de nederlandse en franse versie met eigen belgies nieuws in een brusselse redaktie werd samengesteld, een verplicht onderdeel van iedere filmvoorstelling.[15] De projektie van een dokumentaire film was eveneens onderdeel van de voorstelling.[16] Deze programma-opbouw week sterk af van de vooroorlogse, waar men het systeem van de 'double billing' kende, waarbij telkens twee speelfilms samen één filmvoorstelling vormden. Deze 'double billing' werd verboden; wellicht mee ingegeven door een nog te klein aanbod van speelfilms, maar dat was beslist niet het enige motief.

Het regime hechtte enorm veel belang aan het filmjournaal en aan de ontwikkeling en verspreiding van de eigen dokumentaire films bekend als 'Kultur-Filme'.[17] Wochenschau en dokumentaires genoten de hoogste officiële belangstelling; ze waren zeker geen voorlopige aanvulling voor een tekort aan speelfilms. In dat verband dient nog vermeld dat in het officiële klassement van bioskoopzalen te Brussel een 'Studio-zaal' was voorzien in het Paleis voor Schone Kunsten uitsluitend voor dokumentaire films.[18] MICHELANGELO van Oertel liep er vele maanden in een weekendvoorstelling.

Duitse en franse films beheersen het filmaanbod. In het vlaamse landsgedeelte worden opmerkelijk minder franse titels vertoond; maar dat zou volgens Jeanne de Bruyn reeds het geval geweest zijn vóór de oorlog.[19] Een detail maar opmerkelijk genoeg om het van naderbij te rechercheren is het (relatief) grote aantal italiaanse speelfilms dat in 1943 op de belgiese markt verschijnt.[20] Daarin zaten de beroemde historiese spektakelfilms van het fascisme (LA CORONA DI FERRO van Blassetti), maar ook enkele der eerste films van hen die twee jaar later het neo-realisme zouden zijn: Rossellini met LA NAVE BIANCA en De Sica met ROSE SCARLATE. Ook TOSCA van Karl Koch (waaraan Jean Renoir meewerkte) met Michel Simon, speelde bij ons. De amerikaanse films verdwenen kort na de bezetting helemaal van het scherm.

Naast het filmaanbod, het zalenpark. Het slonk van 1.000 voor de oorlog[21] tot 785 in 1941. Gent telde bijvoorbeeld in 1939 nog 24 bioskopen, eind 1940 zijn dat er nog 16; in Antwerpen telde men vóór de oorlog 47 zalen, na de bezetting worden er maar 38 heropend.[22] Hoeveel zetels gingen daarbij verloren, in welke wijken? Hoeveel voorstellingen en welk type programmering? Waarom bleven (of werden) zalen gesloten? Rationalisatie van de filmmarkt? Meer mensen in een kleiner aantal zalen, met gevoelig minder titels en kopieën dezelfde markt exploiteren?

De filmexploitant is een belangrijke schakel in het filmcircuit. In de duitse filmpers is er grote belangstelling voor zaal-inrichting, bioskoop-architektuur, gevelreklame, filmaffiche.[23] In het beroepsorgaan, *Cinema*

vindt men daar een weerklank van in artikels of in een wedstrijd uitgeschreven voor de fraaiste gevelreklame.[24]

Dit becijferde profiel van de filmkonsumptie geeft slechts algemene tendensen. Deze cijfers zouden aangevuld, geverifieerd en gespecificeerd moeten worden. Vergelijkingen met de situatie voor en na de oorlog zouden welkom zijn. De struktuur van het filmaanbod zou in kaart moeten worden gebracht, de situatie van de filmexploitant nader onderzocht. De werking van de beroepsorganisaties, van de distributie-huizen blijft geheel onontgonnen terrein.

De bekommentarieerde filmkonsumptie

Wat zegt men nu bij zulke cijfers, bij zulk een filmaanbod? Welke betekenis geeft men ze? Met welke, tegelijk beschrijvende en verklarende, termen plaatst men deze cijfers nu doorgaans in een historiese interpretatie?

De hoge bezoekcijfers ontlokken de onderzoekers een standaarduitdrukking: 'eskapisme'. Een bevolking, zo zegt men, gekonfronteerd met grote problemen 'vlucht' daaruit weg in een fantasiewereld. De georganiseerde kultuur-industrie biedt daar gestandaardiseerde produkten voor aan.

Is deze term toereikend, aangepast, verhelderend? Vragen dringen zich op als men de term overdenkt. De populariteit van film is toch een konstante van de gehele filmgeschiedenis: verklaart het eskapisme steeds deze populariteit? Zoniet, welke alternatieve verklaringen kan men ernaast stellen? Wat precies beschrijft en verklaart deze term?

De term 'eskapisme' is waardebeladen: een mengeling van veroordeling ('het is niet juist de realiteit niet onder ogen te willen zien') en exkuus ('het is begrijpelijk dat men er eens uit wil'), gebaseerd op een simplistiese en moraliserende psychologie.

Het is tenslotte ergerlijk dat de term verdere vragen overbodig lijkt te maken. De bioskoopcijfers wijzen op een regressief gedrag der bevolking en meteen wordt het bioskoop-gebeuren, worden de vertoonde films gedevalueerd. Als instrumenten van het eskapisme kunnen ze geen aanspraak maken op een gekoncentreerde en nuancerende aandacht.

De toeschouwer maakt, zo zegt de eskapisme-these, in zijn frekwente gang naar de bioskoop een vluchtmanoeuvre. Maar wat krijgt hij tijdens een filmvoorstelling te zien? Vóór de fiktie-film de Wochenschau en een dokumentaire: twee filmgenres waarin een onmiddellijke en nuchtere toegang tot de werkelijkheid vooropstaat. Het aktuele en het wetenswaardige worden hem vóór de fiktie opgelegd. Op zijn minst is ieder bioskoopbezoek dus doortrokken van een spanning tussen het dokument en het geënsceneerde. Jeanne de Bruyn beschrijft die spanning in een filmkom-

mentaar tijdens de eerste bezettingsweken; 'Naast de werkelijkheid van het oorlogsfilmjournaal verbleekt de levensechtheid van elke speelfilm. Daarover is iedereen het eens. Onze cinema-eigenaars schijnen niet eens die vergelijking te willen oproepen. Zij kiezen hun speelfilms zo, dat iedereen dadelijk voelt: hier zijn we in een andere wereld, die van de fantasie.'[25] Het bioskoopbezoek is dus minstens een zeer gemengde ervaring tijdens de bezettingsjaren: daar zag men de meest pakkende, direkte oorlogsdokumenten, zag men de protagonisten der lopende gebeurtenissen. Pas daarna opent de fiktie zich, duidelijk als fiktie gemarkeerd.

De spanning tussen fantasie en feiten, eskapisme en nuchterheid, vlucht en realisme, vindt men niet alleen tussen voorprogramma en speelfilm, maar ook in de reflektie over en ambities van de fiktiefilm: voortdurend staan 'levensvreemde' tegenover 'levensnabije' films.[26] Films waarin getoond wordt dat mensen arbeiden, familiale verplichtingen hebben, in een netwerk van sociale banden zitten, worden daarom al geloofd als levensecht. 'Natürlich zu sein, wie das Leben natürlich ist'[27] wil een kritiek zijn op precies het eskapisme.

Levensnabij, het betekent uiteraard ook: 'volksverbonden', terugkeer naar de volkse waarden, de 'echte' waarden.[28] Het pleidooi voor levensechtheid is geen pleidooi voor estheties realisme, voor observatie, voor informatie, maar is een pleidooi voor een 'realistiese levenshouding'; geen kennis-, wel een praxis-problematiek. Sterker nog, een pleidooi om realisme als observatie en reflektie te vervangen door de vuistregels van het gezonde verstand, van tradities, van de ongekompliceerde reflexen. Volgens dit natuurlijkheidsideaal is de realiteit niet een te kennen zaak, maar een bekende. Feiten moeten niet onderzocht worden, integendeel alles wat het handelen stremt moet weggewerkt worden. De dubbelzinnigheid van de 'nationalsozialistischer Prätention auf Natürlichkeit'[29] noemt Karsten Witte in een treffende formulering 'die Illusion der Desillusionierung'.[30] Met de term 'eskapisme' ontgaat ons onherroepelijk dit spel van ontluistering en bevestiging, van vernieuwing en herhaling, van verfrissende natuurlijkheid en bestoft traditionalisme.

De esthetiese kwaliteiten die films onder deze impulsen krijgen, staan veraf van wat wij doorgaans verstaan onder 'eskapistiese ontspanning'. Rabenalt[31] schrijft daarover in zijn naoorlogse memoires: 'Der Film des Dritten Reiches war stilistisch stark ausgeprägt, er war dramatisch und – vom Gefühl her unromantisch (...). Der Heimatfilm des Wirtschaftswunders ist hingegen in erster Linie biedermeierlich-sentimental, idyllisch-lyrisch, empfindsam und rührselig'.[32] 'Onromantisch' – het adjectief stimuleert tot nadenken, zegt inderdaad iets essentieels over de meest uitgesproken, sterkste films uit deze duitse produktie. Dit eskapisme maakt alleszins de omweg van een ontluistering, van wens-frustratie, van nuch-

terheid – uiteraard om in een plicht-en-offer, in een handelingsromantiek te belanden. Ingelost wordt hier niet het verlangen naar geluk als bezit, maar een 'Sehnsucht nach der Dimension des Handelns, den Praxiswunsch'.[33]

Hoe weinig de hoge bezoekcijfers tijdens de bezettingsjaren onder één stereotiepe formule te brengen zijn, blijkt bijvoorbeeld nog uit een kritiek in de filmpers van de filmkonsumptie en filmpopulariteit. Het hiernavolgende citaat mobiliseert een aantal vragen en mythes die de nieuwe orde zich stelde in verband met film. Ook dit wantrouwen is een facet van het filmklimaat, van de toeschouwer. 'Wij kunnen de film missen. En hoe! Het intense leven van de eerste oorlogsweken – nooit leeft men feller dan vlak bij den dood – heeft velen van ons radikaal doen vergeten dat de film bestond. We beseffen het nu beter dan vroeger: wanneer ons volk een rijker en voller bestaan zal kennen, meer bewust van zijn scheppende macht, natuurlijker, minder aan sleur en slenter verslaafd, dan zal de "filmmaniak" verdwijnen, dat produkt van een overgecommercialiseerden tijd, die de schare tot een ziellooze massa wou maken en grootendeels reeds had gemaakt'.[34]

De nieuwe orde heeft het moeilijk met de vorm van het filmpubliek, met de figuur van de bioskoop-bezoeker, zoals die zich na een halve eeuw cinematografie ontwikkeld hadden. Andere opvoeringskunsten kreëren via allerlei details in de exploitatie een uniek publiek voor iedere voorstelling. Dit is bij film tot een minimum herleid. Nauwelijks enige binding tussen dit publiek en deze voorstelling: noch via voorverkoop, noch via het unieke van deze voorstelling, noch via unieke, genummerde plaatsen. Zaalarchitektuur, de ticketverkoop op het moment zelf, de kontinu-vertoning, alles draagt er toe bij een filmvoorstelling neutraal te maken. In de zaal zelf zitten mensen wel samen, maar hun passiviteit, de duisternis, het ontbreken van pauzes, maakt dat iedere toeschouwer 'alleen' blijft. Een echt stads-fenomeen – ordeloos, individualisties, chaoties.[35] De bezoeker, een toevallige voorbijganger vaak, een flaneur op zoek naar afleiding: sociale vormen van de moderne wereld, waar de nieuwe orde veel kritiek op had.

Het is nuttig zich bij deze kritiek te herinneren dat de nieuwe orde de massa kultiveerde. Haar kritiek geldt dan ook slechts een massa die vormeloos ('zielloos') is. In optochten en bijeenkomsten wordt de massa geregisseerd; ze is er tegelijk spektakel én publiek. In de bioskoop zit de regie uitsluitend in het beeld, op het scherm; de publieksregie is er tot een minimum herleid. Op deze té neutrale zone probeert men kontrole te krijgen. Vandaar het belang dat men hecht aan gevelreklame; vandaar wellicht ook de koncentratie van het publiek in een kleiner aantal zalen; vandaar het belang van filmjournaal en dokumentaires, de aandacht voor een andere 'vorm van aanspraak', de verwijzing naar 'realiteit' en realisme,

ook in de fiktie. Afgezien van de inhoud die gebracht wordt, gaat het in deze facetten van de filmexploitatie om het kreëren van een evenement, van betrokkenheid en dus van een 'bezield' publiek. Aan manipulatie gaat een eerste stap vooraf: het kreëren van manipuleerbaarheid. Dit is misschien wel het belangrijkste aspekt van de toeschouwer onder de bezetting: zijn konfrontatie met een filmevenement waarin hij niet meer als neutrale konsument, maar als participant wordt toegesproken.

De toeschouwer en zijn films

Tot nog toe: het publiek en het bioscoopbezoek. Verder dan de ticketstand gingen we niet. Interpretaties golden de globale opkomst; beschrijvingen alleen maar de algemene setting. Blijft nog in te vullen alles wat gebeurt in de zaal, bij het zien van de film, bij het zien van deze film. Een verschuiving van publiek naar toeschouwer, van bioskoop-bezoek naar film-ervaring, van films (in het algemeen) naar telkens deze konkrete film.

In de vorige paragrafen werd het publiek niet als een entiteit bestudeerd, maar integendeel, via kontekst en situatie, via tegenstellingen (bijvoorbeeld tussen eskapisme en de reële filmprogrammering) waarbinnen het publiek beweegt. Dezelfde omweg wordt ook hierna bij de rekonstruktie van de toeschouwer gehanteerd. Deze omweg kan men als volgt verdedigen: film is bij uitstek een konstruktie die iets wil bewerken bij zijn toeschouwers: ontroeren, overtuigen, meeslepen – kortom de toeschouwer zo ver mogelijk betrekken in het spel van de film. De film spreekt, met andere woorden, zijn toeschouwer aan, bewerkt en manipuleert hem. De film kreëert in die aanspreking zijn toeschouwer (een bepaalde dispositie, instelling, ontvankelijkheid bij de toeschouwer). In de film is dus een plaats, een model voorzien voor de toeschouwer, namelijk het ideale uitgangspunt voor het bekijken van de film.

Geen herinneringen dus aan film-ervaringen toen, maar een schets van de ideaal ontvankelijke toeschouwer, zoals de films die ook nu nog projekteren, samen met hun intrige. Daarmee is slechts één element aangegeven van de toeschouwer toen: het patroon waarin men al dan niet plaats kon nemen, zich al dan niet naar schikken. De impliciete toeschouwer als een stramien voor de toeschouwerservaring, voor de film-beleving.

Slechts enkele films – duitse en beperkt tot het genre der film-biografie.[36] Dit is zeker niet een representatieve keuze van het filmaanbod: naast de films uit het Rijk, zijn er films uit Frankrijk, Italië en zelfs eigen produkties met sukses vertoond. Het genre der film-biografie is al evenmin representatief voor de duitse films: lichte ontspanning, dramatiese films zijn talrijker èn suksesvol.[37] Maar de film-biografie is wel een typies genre, mis-

schien niet extreem populair, maar sterk kultureel gevaloriseerd. Deze films funktioneren als maatstaf waartegen alle andere genres en filmervaringen zich situeren. In deze films: grote akteurprestaties, veelbesproken artistieke ambities, waarden en thema's waarin minder de 'Unterhaltung', veelmeer de 'Haltung' beoogd wordt. Films met als doel de toeschouwer een vorm op te leggen, niet hem vormeloos te maken in 'ontspanning'. De 'houding' beïnvloedde als een slecht geweten de kwaliteit der ontspanning. Van deze laatste films valt vooral op hoe 'zwaar' ze zijn – hoe gekomplexeerd, schuldbeladen, stroef men met het 'lichte' omgaat. Ook dat is een motief om de normzettende biografiese films van naderbij te bekijken.

Deze films zijn niet propagandisties: ze ronselen niet voor het oostfront, maken geen rascistiese hetze. Deze films roepen niet op tot aktie, tot kollaboratie, maar stellen waarden voor, geven oriëntaties aan om zich in het tijdsgebeuren terecht te vinden. Exemplariese levens, roepingen, situaties. De vertaling van politiek naar karakter, de esthetisering van politiek en karakter, zo vaak beschreven in verband met het nationaal-socialisme, vindt men hier weer geïllustreerd.

De held

De films vertellen over één enkele figuur, niet over een verhouding, niet over uitwisseling, niet over het zoeken naar een evenwicht en kompromis in verhoudingen. Het ondramatiese karakter van deze films is dan ook zeer opvallend. Ze hebben een simpele, archaïese vorm – epies – als een legende, als een stichtend sprookje. Men zou kunnen denken dat deze centrale en enige figuur een sterk subjektief leven, een grote psychiese présence moet hebben; vermits hij zich niet met anderen en aan anderen meet, zal de intrige zich koncentreren op innerlijke spanningen. Niets is minder waar. Het is opvallend hoe weinig in deze figuren gebeurt, hoe onwankelbaar strak hun innerlijk leven is. Ze kennen geen kontradikties, slechts tegenkantingen, oppositie en weerstanden van buiten uit. Hoe groter die weerstanden, hoe schraler het innerlijk: een marmeren karaktervastheid.

Tegenover de held – steeds drager van iets 'nieuws' (een nieuwe stijl van schilderen, een nieuwe wetenschappelijke hypothese, een nieuw politiek ideaal) – het bestaande, de traditie, de gevestigde orde van politiek, kunst, wetenschap. Het bestaande is steeds kollektief – een groep mensen, een massa met een woordvoerder, rond een autoriteitsfiguur.

De konfrontatie van de held met de bestaande orde is een hoogtepunt in deze films, maar komplex en dubbelzinnig. De held rebelleert, eist zijn autonomie, zijn vrijheid van denken en kreëren – tegen de bestaande orde

in. Dit is het anarchistiese moment. Maar tegelijk moet deze rebellie gekanaliseerd worden in een 'nieuwe orde'. Een onderscheid moet dus gemaakt worden tussen een partikuliere, verjaarde autoriteit en het autoriteitsprincipe dat ten gunste van de vernieuwende inzichten behouden moet blijven. Dit is het autoritaire moment.

De films besteden doorgaans de grootste tijd aan de rebellie en het misverstand. Maar dit relaas van opstandigheid is erg dubbelzinnig, want telkens worden historiese personages gekozen wier werk voor ons, toeschouwers, nu, buiten iedere twijfel staat (Koch, Rembrandt, Schiller), wier plaats en autoriteit een gegeven is buiten de film. Nooit wordt aan deze figuren echt getwijfeld, nooit kennen ze een innerlijke kontradiktie die de uitkomst van hun konflikt onzeker maakt. De laatste beelden van Steinhoffs REMBRANDT zijn leerrijk in dat verband. Het: 'ik heb niet tevergeefs geleefd', gezegd in close-up, het hoofd achterom, weg van zijn tijd, maar naar de lens en ons toeschouwers toe, is geen dramatiese maar een retoriese truuk. Over de hoofden van zijn misbegrijpende tijdgenoten (tegenspelers in de film) doet hij een beroep op het oordeel der geschiedenis (op de smaak en kultuur van de filmtoeschouwers). Een efficiënte, ook al is het een erg doorzichtige truuk om tussen de held en het filmpubliek een wij-gevoel, een solidariteit te kreëren, over de hoofden heen van het wanbegrip op het scherm gedemonstreerd. Dit is een eerste, essentieel toeschouwersmechanisme. Ten tweede, ziet men Rembrandt in dat beeld, in die houding, met die woorden zelf de levensles formuleren uit zijn eigen levenswerk – op dat ogenblik is hij tegelijk de figuur Rembrandt en de verteller van het leven van Rembrandt. Dat die levensles, die interpretatie steeds tijdsgebonden is en onze verantwoordelijkheid, wordt aldus verdoezeld. De geschiedenis en de zin van de geschiedenis, feiten en hun interpretatie, vallen samen. Deze vermengingen zijn typies voor het genre. Geen biografieën met twijfels, met onzekerheden. De gebeurtenissen ervan moeten niet geduid worden, maar illustreren een reeds gegeven interpretatie. Een perspektief dat men in alle stichtende, voorbeeldige verhalen aantreft. Twee soorten scènes geven de grote polariteiten van het genre weer. Steeds enkele scènes waarin de hoofdfiguur getest wordt: bij een voordracht, een koncert, het tonen van een schilderij, het demonstreren van een wetenschappelijk bewijs, een toespraak in het parlement. Situatie en setting lijken erg op een proces – alleen, de hoofdfiguur moet niet bewijzen dat hij iets niet gedaan heeft, maar bewijzen dat hij iets kan doen en gedaan heeft. Belangrijk is dat hij het filmpubliek overtuigt, niet de figuren die hij in de film zelf toespreekt. Daardoor slaat de test, die hij meestal zonder sukses aflegt, om in een aanklacht tegen de incompetentie van zijn eigentijdse toehoorders. Een omkering die in de euthanasie-film ICH KLAGE AN letterlijk wordt toegepast; de beschuldigden-bank wordt er aanklagers-kansel.

In een tweede type scènes zien we tegelijk de apotheose en de wereldlijke nederlaag. De miskenning die hem in de wereld van de film te beurt valt, is de basis voor een nog intensere erkenning door de wereld van het filmpubliek. Meestal in close-up opgenomen; zonder tegenspelers; in profiel of drie-kwart; de blik zwevend buiten de zichtbare elementen van de scène. Plastiese figuur van het geïnspireerd-zijn; een monumentalisering (eerder dan een spiritualisering).

Vertalen we deze kenmerken – thematies, narratief, scenies en visueel – naar de toeschouwer, naar de plaats van de toeschouwer toe. Dit zijn films waarin het vertelde verhaal strak onder kontrole staat van de verteller; met weinig dramatiek, ten voordele van de uiteenzetting. Er is een geringere mogelijkheid tot identifikatie, maar daarentegen een sterkere aanspreking van de toeschouwer, een onmiddellijker appèl. Het opvallende is nochtans dat dit appèl de illusie van het verhaal niet breekt: les en apotheose blijven steeds binnen de ban van de fiktie. Geen vervreemdingseffekt! Het resultaat is paradoxaal en naar de toeschouwer toe erg fundamenteel: hij kijkt naar iemands levensverhaal en hoort en ziet daar de betekenis van, niet achteraf, niet van buiten uit, maar als moment, als deel van dat verhaal. Levensverhaal en levensles vallen samen, doordringen elkaar: geen speling tussen verhaal en betekenis, geen twijfels over de zin van het gebeurde, geen twijfel over de afloop. Van de toeschouwer wordt niet alleen verwacht dat hij 'in het vertelde' stapt, maar ook in de zin die eraan gegeven wordt, konstant op ieder ogenblik van de film. Dit geeft aan de hoofdfiguur een enorm overwicht op de toeschouwer: wat hem overkomt, wat hij doet, kent, bezit er ook van meet af aan de zin en betekenis van.

Een van de konsekwenties is het wegvallen van het informatieve moment waarop de gegevens van een biografie, in hun kontradikties op tafel gelegd worden. Iedere informatie is hier reeds ingepast in een levensles; er wordt slechts verteld wat in die les past. De levensles doordringt ieder detail; bepaalt de ekonomie van het vertellen, wordt een narratief konstruktie-principe, herleidt feiten tot zetstukken in een morele casus: esthetisering van het morele, moraal als retoriese truuk, moralisering van het feitelijk-informatieve.

Het monumentale en zijn licht

Vermits alles zin heeft, opdat alles zin zou hebben, ontstaat er een verstarring.

Het verhaal kan eigenlijk geen verrassingen meer inhouden, geen onzekerheden – het moment van de twijfel, van de onduidelijkheid zou het pan-signifikatieve ontkennen, al was het voor korte duur. De dramatiese

momenten zijn slechts belichtingen, facetten van eenzelfde onveranderlijk gegeven.

In het beeld, in het sceniese stoort het detail, stoort het onkritiese van de fotografiese techniek dat niet-diskriminerend alles registreert wat zich vóór de lens in het licht bevindt. De rijkdom, diversiteit en trivialiteit aan 'informatie' in iedere filmopname, dient zoveel mogelijk onder kontrole te worden gebracht (vandaar een ingrijpende lichtregie).

Het is niet verwonderlijk dat net na de oorlog een realistiese tendens zich manifesteert in filmkritiek, filmesthetiek en filmmaken.[38] Dit wordt ongetwijfeld geïnspireerd door de kracht van het oorlogsdokument, maar ook als reaktie op de verstarring der speelfilms.

De grote esthetiese kategorie van het regime is niet alleen in de plastiese kunsten en in de architektuur, maar ook in film: het monumentale, de stilering door het monumentale. Het monumentale is een retrospektieve kategorie, maar een die terugkijkend wil behouden en projekteren. Het monumentale brengt in herinnering, maar wil ook voorbeeldig zijn. Het monumentale stimuleert de deugd van de trouw: voortzetten wat gedaan werd. Het monumentale verdraagt zich niet goed met het verhaal, met het proces; het wil uitsluitend het resultaat; het gebeuren hoogstens als facet, als aspekt van het resultaat. Voor het monumentale is er geen geschiedenis, zijn er slechts kwaliteiten – geen accidentiae, slechts essentialia. De esthetiese problematiek van deze films draait rondom de enting van een monumentaliseringswil op een filmkunst die romanesk vertellend is en gebruik maakt van een fotografiese techniek die geen enkele mogelijkheid heeft om het essentiële van het aksidentele te scheiden.

De oplossing op het vlak van het verhaal vindt de biografiese film in het karakter. Het sterke karakter is iets wat dient om getest te worden. De karakter-studie viseert niet het veranderlijke, maar het onveranderlijke, het blijvende. Een karakter-test registreert geen wijziging, geen evolutie, signaleert het bestaan, de kontouren, de 'karakteristieken'. Studie van een figuur, eerder dan van zijn transformaties. En in de kontekst van het regime kan men de formule zelfs omkeren: karakter is datgene wat verandering mogelijk maakt. Zonder karakter geen geschiedenis.

De uitdrukking 'karakter hebben' betekent standvastigheid in de wil, onbuigzaamheid, of ook, het afwijzen van een leer- en evolutieproces. De karaktervolle mens ontdekt niet plots eigen vergissingen, blindheden, gebreken – ieder van deze biografiese personages is van meet af aan een karakter dat zich te meten heeft met een omgeving, nooit met zichzelf. Niet de ontwikkeling, maar de handhaving staat hier centraal.

De hoofdfiguur als subjekt wordt gedreven door een vrij-zwevende wil, minder gericht op een doel, een objekt, veelmeer op het behoud van die wil, op het behoud van de identiteit als wil. Met weerstanden en tegenwer-

pingen wordt geen dialoog aangegaan. Monomanie van de wil.

De oplossing op het vlak van het beeld werd gezocht in een aktief-ingrijpende lichtregie. Om de triviale details weg te werken, om het effekt van een opname beter te richten, gebruikt men het licht om iets uit het donker te halen en al het andere in het donker te laten.

Licht is geen gegeven van de scène vóór de kamera, maar een instrument aanwijzend en omkaderend als (naast) de filmkamera. Het licht grijpt in, selekteert, manipuleert. Licht-bron en licht-richting zijn zichtbaar, iets toegevoegds aan de scène. De antipode dus van een 'realistiese' lichtregie waarin de ruimte voor de kamera fors tot zijn recht moet komen, in alle details en volume. In de manipulatieve lichtregie primeert niet de ruimtelijke illusie maar de plastiese kwaliteit van het beeld.[39]

Het thema licht is essentieel zowel in de nationaal-socialistiese stilering en monumentalisering – men denke aan Albert Speers lichtarchitektuur bij massa-bijeenkomsten; men denke aan de lichtregie van zijn façades en pleinen[40] – als in de esthetiese en vormelijke bekommernissen van de tijd. Zo de kunstfotografie toen: ze gebruikte eenzelfde manipulatieve lichtregie, heel vaak zijdelings, zodat de stofstruktuur en huid sterk geaksentueerd worden.[41] Het effekt hiervan is paradoxaal: tegelijk detailrijker, schijnbaar realistieser, maar in hun extreem detaillisme onrealisties, esthetiserend. De door dit licht gereveleerde details zijn geen toevoeging, maar een benadrukking, een vergroting, een aksentuering. Intensivering, niet komplexer maken. Zo ook in de lichtregie van verschillende van deze films: wat de kamera reeds laat zien en door kadrage aksentueert, dat wordt door een lichtbundel nog eens onderstreept. Het licht reveleert niets meer, niets nieuws, het versmalt en verengt veeleer. Het helpt bij de verstarring en monumentalisering; het konfronteert de toeschouwer met een 'verpletterende' betekenis. Van dezelfde orde dus als de ontwikkeling van de held tot louter karakter, van het psychiese tot redundante wil, van een verhaal tot een les, van figuur tot verteller.

Banale waarheden omvormen tot revelaties (de figuur spreekt de zin van de eigen ervaring uit)[42]; manipulaties verdoezelen achter een exposé van feiten (vandaar de biografiese film – de feiten spreken er voor zichzelf, niet als fiktie); de wil tot handelen en beheersen exalteren (de toeschouwer medeplichtig maken aan de manipulatie die op hem wordt uitgevoerd). Hoe deze uiterst komplexe toeschouwers-regie met sukses wordt uitgevoerd, kan men in deze biografiese films met verbazing telkens weer toetsen.

Noten

Deze tekst verscheen oorspronkelijk in: *1940-1945. Het dagelijkse leven in België.* Brussel (ASLK-Galerij) 1984, pp. 202-217.

1. 'Alfred Greven riep me op zekere dag bij zich: "Uw films kunnen niet meer in Nederland gespeeld worden. In Amsterdam loopt men storm voor uw vlaamse film, terwijl de duitse films geen publiek krijgen". In Nederland werden duitse films geboycot; heel wat anders dan in België.' (Edith Kiel in een interview met de auteur, 18 september 1984.) Zie over Alfred Greven: Jacques Siclier, *La France de Pétain et son Cinéma.* Parijs 1981, pp. 41-67.

2. Kritiek op deze topos in: Patrice Petro, 'From Lukács to Kracauer and Beyond: Social Film Histories and the German Cinema', in: *Cinema Journal,* 22, nr. 3, 1983.

3. De aldus veroverde inzichten zijn eerder tautologieën: zie Karsten Witte, 'Die Filmkomödie im Dritten Reich', in: Horst Denkler en Karl Prümm (red.), *Die deutsche Literatur im Dritten Reich.* Stuttgart 1976. Een ander voorbeeld van zo'n tautologiese filmstudie: Jeffrey Richards *Visions of Yesterday.* Londen 1973.

4. Volgens Kracauers methodologiese stelling: 'the very unconscious nature of surface manifestations allows for direct access to the underlying meaning of existing conditions', in 'The Mass Ornament', in: *New German Critique,* lente 1975, p. 67.

5. 'A film generates more than one meaning' (Patrice Petro, a.w., p. 59), een inzicht dat historici als Sorlin en Ferro als uitgangspunt hebben.

6. George Huaco van het invloedrijke boek *The Sociology of Film Art* (1965) laat al die films onbesproken waarvoor 'no plot synopses are available' (p. 65). In het standaardwerk van Gerd Albrecht *National-sozialistische Filmpolitik* (Stuttgart 1969) worden alle speelfilms geklasseerd volgens de eigentijdse nationaal-socialistiese plotbeschrijvingen: 'Grundlage seiner Einteilung ist das, was ihm aus den Institutionen des Faschismus überliefert ist' (Siegfried Zielinski, *Veit Harlan.* Frankfurt 1981).

7. Het thema van Susan Sontags Riefenstahl-opstel 'Fascination Fascism', in: *Under the Sign of Saturn.* New York 1981.

8. 'Das Augenmerk ist weniger auf tautologische Entlarvung der Produktionsideologie als auf deren Vermittlung durch ihre ästhetische Technik gerichtet' (Karsten Witte, a.w., p. 347).

9. *Cinema,* 1 januari 1942, 15 januari 1942, 1 april 1942 en 15 april 1943.

10. *Cinema,* 1 april 1942.

11. J. Gerard-Libois en José Gotovitch, *l'An 40.* Brussel (Crisp) 1971, p. 323.

12. *Cinema,* 1 januari 1942.

13. J. Gerard-Libois en J. Gotovitch, a.w., p. 323.

14. Interview met Louis Andries, 14 september 1984.

15. J. Gerard-Libois en J. Gotovitch, a.w., p. 323.

16. Volgens Louis Andries vormde Wochenschau-dokumentaire-speelfilm al bij de distributeur één pakket; volgens Edith Kiel konden bij langere films de dokumentaires wel eens ontbreken en waren ook korte speelfilms (zoals haar 'Meneer Dingemans en Madame Babbel'-serie) op die plaats in het programma vertoonbaar.

17. Hartmut Bitomsky, 'Nazikulturfilme' I en II, in: *Filmkritik,* nr. 322 en 324, 1983. In *Volk en Staat* verschijnt de hele oorlog door iedere week op de filmpagina een beschrijving van de thema's van de Wochenschau. Aan de ontwikkeling van de

Kulturfilm in het Rijk geeft Jeanne de Bruyn in *Volk en Staat* uitgebreid weerklank (23-8-40; 30-8-40; 27-9-40; 11-10-40; 1-2-41; 9-2-41; 16-2-41; 29-8-41). Later ook uitvoeriger besprekingen van dokumentaires over Vlaanderen (17-11-41 en 16-1-42) en vele andere onderwerpen.

18. *Cinema*, 1 februari 1942.

19. Jeanne de Bruyn in *Volk en Staat*, 30 augustus 1940.

20. Zie advertentie van deze italiaanse films in duitse versie, verdeeld door Jan Vanderheyden (*Cinema*, 1 juni 1942); zie ook de filmstatistieken voor de Gentse filmkonsumptie in: Hilde De Martelaer, *Analyse van de Filmconsumptie te Gent*, skriptie RUG, 1981-1982, pp. 46 en 53.

21. *Cinema*, 1 april 1942.

22. Cijfers uit: Hilde De Martelaer, a.w., p. 18, en Liesbeth Laureyssens, *Cultuurleven en Cultuurbeleid tijdens het Duitse bezettingsregime*, skriptie RUG, Gent 1983.

23. In *Der Deutsche Film* verschijnt maart 1939 een nummer gewijd aan filmreclame; over affiches verschijnen er bijdragen in de edities van juli 1938, mei 1940 en maart 1941; over bioskoopzalen, nog steeds in *Der Deutsche Film*, in edities van juli 1937, juni 1938, juli en augustus 1939; over gevelreclame in de editie van maart 1939.

24. In *Cinema* van 15-4-1943 en 15-12-1942 (over bioskoopzaal).

25. Jeanne de Bruyn in *Volk en Staat*, 5 juli 1940.

26. In de duitse filmpers: 'Sonderheft: Wunschtraum oder Wirklichkeit', in: *Der Deutsche Film*, mei 1939. Voortdurend gehanteerd door Jeanne de Bruyn in de filmkommentaren voor *Volk en Staat*.

27. Joseph Goebbels, 'Die Sieben Filmthesen', 1935, geciteerd in Karsten Witte, a.w., p. 353.

28. Zie het boek van J. P. Stern, *Hitler. Der Führer und das Volk*. München 1978.

29. Karsten Witte, a.w., p. 353.

30. Idem, p. 360.

31. A. M. Rabenalt regisseerde een aantal erg populaire films, bijv. de na de oorlog verboden ...REITET FÜR DEUTSCHLAND (1941), WEISSER FLIEDER (1940), DIE DREI CODONA'S (1940), ACHTUNG, FEIND HÖRT MIT (1940), CIRCUS RENZ (1943).

32. A. M. Rabenalt, *Film im Zwielicht*. München 1958, p. 60.

33. Karsten Witte, a.w., pp. 347-348.

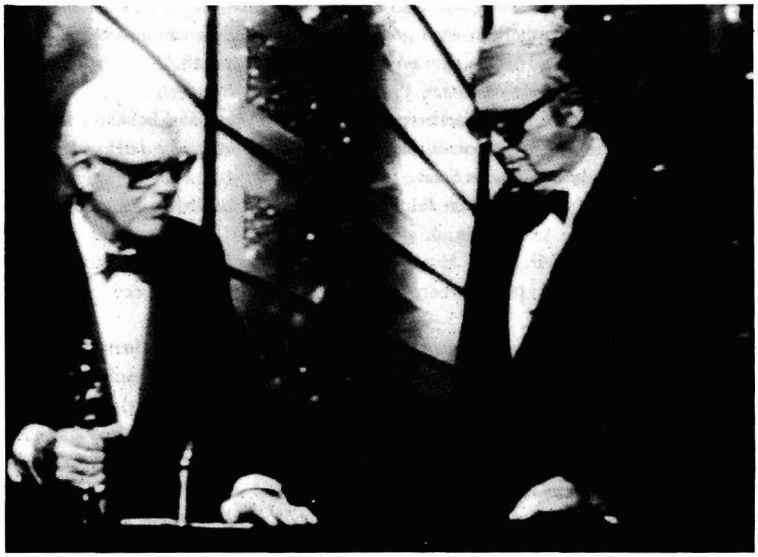
34. Jeanne de Bruyn in *Volk en Staat*, 9 augustus 1940.

35. Jean-Paul Sartre, *Les Mots*. Parijs 1963, p. 19; Roland Barthes, 'En sortant du Cinéma', en Félix Guattari, 'Le Divan du pauvre', beide in: *Communications*, nr. 23, 1975.

36. ROBERT KOCH (Hans Steinhof, 1939), DAS UNSTERBLICHE HERZ (Veit Harlan, 1939), FRIEDRICH SCHILLER (Herbert Maisch, 1940), FRIEDEMANN BACH (Traugott Müller, 1941), DER GROSSE KÖNIG (Veit Harlan, 1942), REMBRANDT (Hans Steinhoff, 1942).

37. Films als: KORA TERRY met Marika Rökk (G. Jacoby, 1940), WUNSCHKONZERT (E. Von Borsody, 1940), DIE GROSSE LIEBE met Zarah Leander (R. Hansen, 1942) behoorden als muzikale komedies tot de meest populaire in Europa. Een uitputtend overzicht van de gehele nationaal-socialistiese filmproduktie in: Gerd Albrecht, a.w.; een overzichtelijke synthese en interpretatie van Albrechts cijfermateriaal in: Karsten Witte, a.w., p. 348.

38. Men denke aan André Bazin en Siegfried Kracauer, beiden verdedigers van een realistiese filmesthetiek (resp. in opstellen gebundeld in *Qu'est ce que le Cinéma?* en in *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*. 1960). In film zelf: het italiaanse neo-realisme.
39. Carl Lamb, 'Das Licht als Bewegungselement im film', in: *Der Deutsche Film*, januari 1937; anon., 'Das Licht macht die Atmosphäre', in: *Der Deutsche Film*, november 1938.
40. Albert Speer, *Architektur*. Frankfurt 1978.
41. HansJürgen Syberberg, *Fotografie der 30er Jahre*. München 1977.
42. J. P. Stern, *Hitler, Der Führer und das Volk*, a.w., pp. 22-40.



(foto Bob Bronshoff)