

# Afscheid van de stomme film?

Jack Post

## *Vooraf*

Eind jaren twintig brak met de samenvoeging van beeld en geluid een nieuwe periode aan in de geschiedenis van de film. De stomme film verdween en maakte plaats voor de geluidsfilm. De stomme film, de film die niet sprak en een hele generatie had opgevoed met prachtige films, werd ineens tot het voorstadium van de 'echte' film, tot de prehistorie van de geluidsfilm. Van veel intellectuelen die zich hadden geëngageerd voor de zaak van de stomme film maakte zich een gevoel van treurnis meester. Alles waarvoor ze zich tot dan toe hadden ingezet, was in korte tijd waardeloos geworden. Binnen enkele jaren was de cultuur van de stomme film geheel uit het leven verdwenen. Film was tot eind jaren twintig synoniem met 'stomme film', vanaf begin jaren dertig werd het begrip film synoniem met 'geluidsfilm'. De jonge mensen van eind jaren dertig hadden er al geen besef meer van dat hun ouders met een geheel andere cinema waren groot geworden.

Voor iedereen betekende eind jaren twintig de overgang van de stomme film naar de geluidsfilm een breuk in de filmgeschiedenis. Veel intellectuelen keerden zich tegen de geluidsfilm en daarmee van de film af. Er verschijnen in de jaren dertig en veertig weinig theoretiese geschriften meer over film en er worden bijna geen experimentele en onafhankelijke films gemaakt.<sup>1</sup> Vooral tijdens de periode van de stomme film reflekterde

1. Volgens Barthélémy Amengual keren de tekstuele verworvenheden van de stomme film in de moderne cinema terug. 'De stomme film sprak vooral met de "presenties" en hun onderlinge verhoudingen. De sprekende film van de jaren dertig tot vijftig sprak met bijna niets anders dan woorden. Sinds Welles en Bresson spreekt de film met woorden en presenties, of, nauwkeuriger gezegd, in relaties

men veel over het medium van de film. In Nederland gebeurde dat met name in *Filmliga*<sup>2</sup>, een blad dat ophoudt te bestaan na de invoering van de geluidsfilm. Theoretici en critici van de film, producenten en filmmakers hadden (in ieder geval aanvankelijk) veel bezwaren tegen de geluidsfilm. Het publiek stroomde daarentegen juist in groten getale naar de geluidsfilm. Wat het publiek aantrok in de geluidsfilm, stootte de tegenstanders van de geluidsfilm juist af: diens grotere realisme.

Wat verandert er eigenlijk aan de film op het moment dat het geluid bij het beeld gevoegd wordt? De film die vanwege technische beperkingen moet afzien van de reproductie van het geluid, met name van de gesproken taal, is gedwongen naar andere uitdrukkingsmiddelen te zoeken. Dat leidde bij de stomme film tot een zeer inventief gebruik van het beeld als belangrijkste uitdrukkingsmaterie. De *eigensoortigheid van de stomme film* bestaat dan ook uit een overdeterminatie van bepaalde plastiese codes, zoals bijvoorbeeld de ruimtelijke kompositie, de kadering (ronde, ovale of hoekige kaders) en het gebruik van de niet-figuratieve codes van de materialiteit van het beeld, zoals de kamerahoeken en de dubbele belichting. Naast deze behandeling van het beeld kent de stomme film een eigen akteerwijze met een grote nadruk op de mimiek en de gestic. De charme en schoonheid van de stomme film, die toegeschreven moeten worden aan deze kunst van het beeld en de geste, verdwijnen met de geluidsfilm. De geluidsfilm beschikt naast de materie van het beeld ook over die van het geluid, de muziek en vooral over die van de taal. Vooral de codes van de materie van de gesproken taal zullen het karakter van de film op beslissende wijze veranderen. Ze versterken het effect van realisme van het beeld op een zodanige wijze dat zich in de jaren dertig een andere cinema ontwikkelt. Deze cinema, waarin de sprekende en denkende mens, de psychologie meer in het centrum staan dan in de stomme film, is een *realisties-representatieve cinema*. De stomme film had een meer lyries, poëties karakter.

De geluidsfilm kwam beter tegemoet aan de behoeften van het publiek dan de stomme film. De sprekende film kon het verlangen naar fictie van

tussen presenties en woorden.' B. Amengual, *Clefs pour le cinéma*. Parijs (Seghers) 1971; geciteerd bij Michel Marie, 'Muet', in: *Lectures du film*. Parijs (Albatros) 1976, 1980<sup>2</sup>, p. 174. Behalve voor de tekstuele verworvenheden van de stomme film herleeft ook de belangstelling voor de theorie van de film (vooral in en rondom *Cahiers du Cinéma*) in de jaren vijftig en zestig. Daarnaast worden er ook weer experimentele en onafhankelijke films gemaakt. Dit laatste niet in de laatste plaats omdat de nieuwe technologie van de (super) 8 en 16 mm (portable) kamera werd geïntroduceerd.

2. *Filmliga* verscheen van 1927 tot 1931, precies de tijdsspanne waarin de geluidsfilm vaste grond onder zijn voeten kreeg. Ik verwijs hier naar de reprint: *Filmliga 1927-1931*. Nijmegen (SUN) 1982.

de toeschouwer nog beter bevredigen dan de fictie van het bewegende beeld zonder geluid. Door de taal werd het voor de toeschouwer makkelijker in de fictie te treden.<sup>3</sup> De stomme film met zijn nadrukkelijke gebruik van de materialiteit van het beeld richtte de aandacht van de toeschouwer nog te veel op het maakproces van de film. De klassieke Hollywoodfilm zal dit, met zijn nadruk op een continue en naadloze afbeelding van een realiteit, geholpen door het geluid, de muziek én de taal, angstvallig vermijden. De toeschouwer moet, zoals André Bazin zegt, vergeten dat hij naar een film kijkt.<sup>4</sup> Deze transparante blik op een wereld werd veel beter gewaarborgd door de geluidsfilm dan de stomme film. Voor Bazin begint de eigenlijke geschiedenis van de film pas op het moment dat de geluidsfilm zijn intrede doet.

Deze 'winst' van de geluidsfilm betekende voor veel intellectuelen juist een verlies. Voor hen betekende het grotere realisme van de geluidsfilm een concessie aan de vulgaire smaak van het massapubliek en de belangen van de filmindustrie. De film kon voor hen alleen tot een kunst worden door juist van de taal af te zien en het beeld en de geste op een *gemarkeerde* wijze te gebruiken. Het uitgebalanceerde gebruik van dekors, belichting, akteren en het beeld, niet het gebruik van de taal dat de film tot toneel laat worden, konstrueert een artistieke *filmtaal*. De 'taal' van de film, die een puur *visuele* taal is, staat in het centrum van hun belangstelling. Film als amusement kenden zij geen enkele betekenis toe. Einddoel was de verheffing van de film tot Kunst, tot een zevende kunst.

Dit project werd ruw onderbroken door de intrede van de geluidsfilm, die felle en emotionele reacties uitlokte. Door de geschriften van deze 'treurende kritiek' te herlezen is het mogelijk inzicht in de redenen te krijgen, waarom zij zich zo fel tegen de geluidsfilm keerden. Deze reacties kunnen niet alleen worden verklaard uit de technische vernieuwing van de geluidsfilm. Andere technische innovaties zoals de kleur, de driedimensionaliteit en dergelijke, ontmoetten immers niet zoveel weerstand. De geluidsfilm was meer dan een verfijning van de techniek. Allereerst werden de tegenstanders door de geluidsfilm gewezen op de verhouding tussen de industriële en artistieke techniek van de film, en daarmee ook op de relatie tussen film en industrie. Ten tweede was daarmee tevens een konflikt tussen film als (traditionele) kunst en film als moderne massakunst onvermijdelijk geworden. De jaren twintig zijn de jaren van expansie en rationa-

3. Zie voor de verhouding tussen het geluid en de fictie het artikel van Paul Verstraten 'Beeld en geluid: een relatie' in dit nummer van *Versus*.

4. André Bazin, 'L'évolution du langage cinématographique', in: *Qu'est-ce que le cinéma*. Parijs 1975. Zie ook: J. Simons, 'André Bazin. Montage interdit', in: *Versus* 1983, nr.4, pp. 89-103.

lisering van de filmindustrie. Zij wordt op moderne kapitalistische leest geschoeid. Door de geluidsfilm werd duidelijk dat dit proces van rationalisering en standaardisatie onomkeerbaar was. Film werd en is een modern massaproduct. Ten derde blijken de termen en begrippen die auteurs als Clair, Balázs, Ter Braak en Arnheim gebruiken om de stomme film en de geluidsfilm te analyseren, niet bruikbaar, omdat ze zijn ontleend aan de traditionele kunsten en esthetika. Volgens Benjamin is film geen moderne kunst maar een mechanisch reproductiemiddel. Dat betekent dat de film en dus ook de geluidsfilm op een andere wijze moeten worden benaderd en geanalyseerd.<sup>5</sup>

Deze aspecten zullen in de onderstaande paragrafen achtereenvolgens worden toegelicht. Hopelijk wordt daaruit niet alleen duidelijk dat de weerstand tegen de geluidsfilm werd veroorzaakt door een 'onjuiste' opstelling tegenover het medium film (de wil film te emanciperen tot een kunst), die het karakter van de film als massakunst ontkent, maar ook dat met de stomme film een niet alleen interessante, maar ook mooie en ontroerende vorm van film verloren is gegaan.

### *Film: kunst of waar?*

Het spreken over film wordt vaak vertroebeld doordat de begrippen artistieke en industriële techniek niet goed gescheiden worden gehouden. In tegenstelling tot bijvoorbeeld de produktie van een boek, waar de fase van de 'schepping', het eigenlijke schrijven en de industriële produktie van het boek nog min of meer gescheiden zijn, lopen deze twee fasen bij de film al vanaf het begin door elkaar heen.

In de geschriften over de stomme film werd juist vanwege de verwarring van artistieke en industriële techniek de stomheid als de essentie van de stomme film gezien. Deze stomheid kan echter niet als de essentie van de film worden beschouwd, maar is een uitvloeisel van het technische onvermogen beeld én geluid tegelijkertijd op een bevredigende wijze te reproduceren. Het principe van de reproductie van beeld en geluid bestond al vanaf het moment dat men het beeld kon reproduceren. In 1889, zes jaar voor de eerste openbare filmvertoning van de gebroeders Lumière in 1895

5. Benjamin wijst er in zijn *Kunstwerk-opstel* op dat de film beter kan worden benaderd met behulp van de methoden van de psychoanalyse en een theorie over het reproductiekarakter van de film. Deze richting zal de filmtheorie in de jaren zestig en zeventig, vooral geïnspireerd door het werk van Ch. Metz (semiotiek en psychoanalyse), dan ook nemen. Walter Benjamin, *Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid*. Nijmegen (SUN) 1985, pp. 7-42.

in het Grand Café, het moment dat altijd als de geboortedatum van de film wordt beschouwd, presenteerde W.K.L. Dickson onder leiding van Thomas Edison, die al vanaf 1888 droomde van een synchronisatie tussen zijn fonograaf en de kinetograaf, de eerste geluidsfilm. In 1904 was de techniek van het geluidsspoor naast het beeld al bekend en in 1912 zodanig verbeterd dat de productie van de geluidsfilm mogelijk was geweest.

Men kan dus niet volhouden dat de reproductie van geluid niet tot die van het beeld hoort. Film probeert als reproductiemedium in principe een deel van de (of een) werkelijkheid 'zo getrouw' mogelijk af te beelden. De geschiedenis van de film is dan ook als een continue verbetering van de reproductietechniek (bijvoorbeeld na het geluid, de kleur, het drie-dimensionale beeld, stereo- en dolbygeluid enzovoort) te zien. De exploitatie van nieuwe technieken is echter aan grenzen gebonden die door de industriële rentabiliteit worden gesteld. De filmvertoningen van de gebroeders Lumière konden succes hebben, omdat zij de film kollektief vertoonden. De productie en vertoning van films kosten zeer veel geld en zijn pas rendabel als zoveel mogelijk mensen naar de bioscoop gaan. Daarom mislukte de strategie van Edison, die bleef vasthouden aan de geluidsfilm. Film kon voor hem alleen maar geluidsfilm zijn. Zijn geluidsfilms waren echter alleen door de enkeling individueel te recipiëren, het beeld door een soort kijkertje, het geluid door een soort slangetje. De geschiedenis gaf hem geen gelijk, niet omdat hij aan de geluidsfilm vasthield – daarin zou hij wel gelijk krijgen – maar omdat hij vasthield aan de individuele receptie. De film zal een medium worden dat in principe kollektief wordt waargenomen. En dit inzicht bepaalde het succes van de gebroeders Lumière; hun film was dan wel stom, maar toch door velen tegelijk te zien.

Dat wat op massale wijze kan worden gereciperd, zal dus het eerst door de kapitalistische industrie worden geëxploiteerd. Het geluid kan dus ook pas interessant worden, wanneer de problemen van de versterking van het geluid zijn opgelost. Vanaf het moment dat men beschikt over geluidsversterkers die het geluid in de gehele zaal hoorbaar maken, zodat het kollektief kan worden waargenomen, zal de geluidsfilm in productie worden genomen. Pas dan zal Edisons stelling dat de film geluidsfilm is, worden bevestigd en de reproductie van beeld en geluid door de industrie worden georganiseerd.

Er bestaat in de receptie van de film, als men kijkt naar de tegenstelling Edison-Lumière, een oppositie tussen het individu en de enkeling enerzijds en het kollektief en de massa anderzijds. Edison is te zien als een overgangsfiguur tussen de traditionele kunsten, die zoals bijvoorbeeld een schilderij konden worden gereciperd door het individu en bekostigd door de enkeling, en de moderne massakunst, die slechts kollektief kan worden gereciperd en massaal moet worden geëxploiteerd. Film en massale

receptie zijn onlosmakelijk met elkaar verbonden; film zal daarom ook een modern massamedium worden. Deze industrialisering van een artistieke techniek baart de intellectuelen grote zorgen. De kunst van de levende beelden, die zij van kuriosum op jaarmarkten en kermissen dachten te hebben geëmancipeerd tot ware kunst, leek door de invoering van de geluidsfilm terug te vallen in 'zinledig amusement' voor een op sensatie belust publiek. De geluidsfilm, als produkt van een ver doorgevoerde rationalisering van de filmindustrie, werd door hen begrepen als een uitlevering van de filmkunst aan de belangen van de filmindustrie. De tegenstelling tussen film als kunst en film als waar was voor hen onverzoenbaar.

### *Film als filmindustrie*

Beslissend voor de overgang van de geluidsfilm als kuriosum naar de geluidsfilm als gevestigde industriële praktijk was dus de mogelijkheid van versterking van het geluid. Voor de tegenstanders van de geluidsfilm lag de onmiddellijke toepassing van de nieuwe techniek niet meteen voor de hand. De invoering van de geluidsfilm werd volgens hen dan ook niet ingegeven door kunstzinnige maar door commerciële motieven. De filmindustrie zou, gedwongen door de teruglopende afzet eind jaren twintig, de geluidsfilm slechts hebben gebruikt als middel om te overleven. Deze opvatting vindt men in bijna alle filmgeschiedenissen terug. Zo schrijft Peter Bächlin bijvoorbeeld: 'De geluidsfilm dankt dus zijn praktische invoering aan de economische noodsituatie van een Amerikaanse filmmaatschappij. (...) Deze opeenhoping van verbeteringen en uitbreidingen hangt juist samen met het afnemen van de belangstelling van het publiek voor de film en het streven van de producenten de vraag naar film te vergroten.'<sup>6</sup> De terugloop van de filmafzet eind jaren twintig (mede onder invloed van de inzettende economische wereldcrisis) had een filmmaatschappij (*Warner Brothers*) aan de rand van de afgrond gebracht. Om haar positie te verbeteren reageerde zij met de invoering van de geluidsfilm. De rest van de filmindustrie zou zijn gevolgd uit concurrentieoverwegingen. Niet de voortgang van de 'filmkunst' maar economische belangen van de filmindustrie lagen ten grondslag aan het verdwijnen van de stomme film. Deze redenering is histories gezien niet juist en bovendien ontkent ze het feit dat de film een *massamedium* is.

J. Douglas Gomery heeft aangetoond dat de invoering van de geluidsfilm niet werd veroorzaakt door een afnemende vraag naar film en een

6. Peter Bächlin. *Economische geschiedenis van de film*. Nijmegen (SUN) 1977, pp. 38-39.

daaropvolgende crisis in de filmindustrie, maar een gevolg is van de concentratie- en rationaliseringstendens in de filmindustrie zelf.<sup>7</sup> De filmindustrie werd in de jaren twintig op kapitalistische leest geschoeid; van kleinbedrijf groeide zij uit tot een moderne, gerationaliseerde industrie waarin zowel de banken als de elektrotechnische industrie grote belangen hadden. Dit is tevens de tijd waarin het studiosysteem tot ontwikkeling komt. Deze omschakeling vergde geweldige investeringen, die op korte termijn verliesgevend waren, maar op langere termijn de basis legden voor een rendabele onderneming. Het verlies dat *Warner Brothers* eind jaren twintig leed was dus voorzien en geen direkt gevolg van de in die jaren afnemende afzet van film.

Net zoals de andere firma's stond ook *Warner Brothers* zeer skeptisch ten opzichte van de geluidsfilm, vooral omdat de invoering van de geluidsfilm grote investeringen vergde om studio's, filmtheaters en apparatuur om te bouwen. Toen zij met het nieuwe geluidssysteem van *Western Electric* werd gekonfronteerd, zag zij de mogelijkheden van de nieuwe techniek in. Haar belangstelling ging echter niet in eerste instantie uit naar de sprekende film, getuige de uitspraak van Harry Warner: 'If it can talk, it can sing'.<sup>8</sup> Zij zag in de geluidsfilm een mogelijkheid de orkesten en entertainers te vervangen die tussen de projecties van de verschillende programmaonderdelen optraden. Vanaf het begin van de jaren twintig was het gewoonte een programma in de filmtheaters (die steeds groter werden) samen te stellen uit een reeks kortere films (news-reels, speelfilmpjes, tekenfilms en dergelijke) en een hoofdfilm, een programma dat werd gelardeerd met muzikale intermezzo's. De kosten van deze muzikale nummers werden door de concurrentie zo hoog, dat het rendabel werd ze te vervangen door geluidsfilms. Zo konden de lasten van de grote theaters worden verlicht en werd het programma ook bereikbaar voor kleinere theaters.

Vanuit de ontwikkeling van de reproductietechniek geredeneerd, zou men van een 'oneigenlijk' gebruik van de geluidstechnologie kunnen spreken – precies zoals Edison deed, toen hij de film aan de enkeling wilde tonen. Al snel maakte men ook korte narratieve geluidsfilms, news-reels met synchroon geluid en voegde men muzikale nummers in de hoofdfilm in. De uitspraak van Harry Warner, 'If it can talk, it can sing', wordt dus na een aantal jaren omgekeerd: 'If it can sing, it can talk'. Pas dan is de geluidsfilm een feit.

De intrede van de geluidsfilm is te zien als één van de gevolgen van de veel meer omvattende ontwikkeling van de filmindustrie tot een moderne

7. J. Douglas Gomery, 'Writing the History of the American Film Industry – Warner Bros and Sound', in: *Screen* 17 (1976) 1, pp. 40–53.

8. Idem, p. 49.

rationele onderneming. De stelling dat de invoering van de geluidsfilm een greep naar de noodrem is geweest van een afzonderlijke filmaatschappij, is niet houdbaar. Deze berust op een vermeende korrelatie tussen de omzetcijfers van de cinematografiese industrie in het algemeen en de winst- en verliescijfers van een afzonderlijke filmaatschappij die juist in die jaren de nieuwe geluidstechnologie tot ontwikkeling bracht en introduceerde. Deze grootheden moeten eerst afzonderlijk en vervolgens in hun onderlinge samenhang worden onderzocht, voordat men zulke konklusies kan en mag trekken. De gemeenplaats uit de filmgeschiedenis dat de geluidsfilm werd ingevoerd als redmiddel voor de in een crisis verkerende filmindustrie, heeft natuurlijk wel strategiese waarde voor degenen die de belangen van de filmkunst haaks op die van de filmindustrie zien staan. De industrie heeft volgens hen geen boodschap aan de filmkunst en streeft enkel haar eigen ekonomies belang na.

### *De komst van de geluidsfilm en het 'projekt van de stomme film'*

'In 1928 bevestigde Jesse F. Lasky, president van de Amerikaanse maatschappij *Famous Players*, op doorreis in Europa, publiekelijk de geruchten die ons ter ore waren gekomen en volgens welke de dagen van de cinema zoals wij die kenden waren geteld', schrijft René Clair terugblikkend.<sup>9</sup> Velen dachten toentertijd niet alleen dat de geluidsfilm het einde zou betekenen van de cinema zoals men die tot dan toe had gekend, maar zelfs het einde van de cinema als zodanig. In Nederland schreef Menno ter Braak het volgende over de eerste geluidsfilms: '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 scheppend 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 zinledige en niet eens amusante amusement'.<sup>10</sup> Voor Ter Braak was de *talkie* een onding, een eenvoudig industrieprodukt dat niets heeft uit te staan met 'den ernst die een scheppend kunstenaar tot creatie drijft' en slechts dient tot vermaak van het allerslechtste allooi. Zijn verwachting (en hoop) was dan ook dat de talkie spoedig aan zijn eigen onbenul en monotonie ten onder zou gaan 'Tenzij de ondergang van het avondland nu werkelijk een voldongen feit is geworden...'.<sup>11</sup> Misschien was dat wel de grootste angst van

9. René Clair, *Cinéma d'hier, cinéma d'aujourd'hui*. Parijs (Gallimard) 1970, p. 188.

10. Menno ter Braak, 'A. E. Dupont: Atlantic', in: *Filmliga*, a.w., p. 506.



de tegenstanders van de geluidsfilm – de teloorgang van de westerse kunst en samenleving – de ernst van de kunst en het leven, die wordt ingewisseld voor ontspanning en amusement dat slechts de gedegenereerde smaak van het publiek bevredigt en het einde van de film als Kunst betekent.

De film als nieuwe kunstvorm leek beter te kunnen voldoen aan de eisen die de moderne maatschappij aan de kunsten stelt; de film was immers een produkt van diezelfde maatschappij. De opkomst van de film valt samen met die van de avant-gardebewegingen van het begin van deze eeuw. Al deze bewegingen, zoals bijvoorbeeld Dada, voeren de desakralisering van de kunst hoog in hun vaandel.<sup>12</sup> Zij getuigen van de grote veranderingen die zijn opgetreden in de maatschappij, maar ook in de kunsten en de filosofie van de kunst. Binnen dit geheel neemt de film als enige echte *nieuwe kunst* een bijzondere plaats in. De eerste decennia van zijn bestaan, de jaren van de stomme film, vormen de strategiese plaats vanwaaruit de praktijk en theorie van deze nieuwe kunst werden geschreven. In deze tijd werd het ideologische en esthetiese projekt van de stomme film geformuleerd.

Aanvankelijk was de belangstelling van de intellectuelen voor de film niet gespeend van een zeker populisme. De film leek één van de weinige kunstmiddelen te zijn die, omdat hij voor iedereen, zowel intellectuelen als massa, toegankelijk was, een zekere maatschappelijke werking kon worden toegekend. Dit uitte zich onder meer in pogingen de film als pedagogies of revolutionair medium te gebruiken ter beïnvloeding van de massa. Feitelijk vormde hij de enige weg waarlangs intellectuelen met de massa in verbinding konden treden. Snel ontstond echter de behoefte de artistieke mogelijkheden van het medium te onderzoeken, waarbij gepoogd werd de film te verheffen uit zijn positie van massavermaak tot *filmkunst*. In de loop van de jaren twintig, toen de kodes (zoals die van de montage, kamera-voering, akteren en de plasticiteit van het beeld) ontdekt waren en beheersbaar waren geworden, zag het ernaar uit dat het projekt van de stomme film kans van slagen zou hebben. De hoop op de ontwikkeling van een pure filmkunst werd echter gefrustreerd door de komst van de geluidsfilm. Binnen enkele jaren was het karakter van de film volkomen veranderd. Voor de pleitbezorgers van een stomme filmkunst liet het grotere realisme van de geluidsfilm de film van zijn uiteindelijke doel afdwalen, dat, extreem geformuleerd, bestond uit een pure en volmaakte kunst van het beeld, waaraan elke taal, zowel geschreven als gesproken, vreemd is. Ten

11. Menno ter Braak, 'Broadway Melody, Show Boat, The Singing Fool', in: *Filmliga*, a.w., p. 444 (kursivering van mij, J.P.).

12. Zie voor de relatie tussen Dada en de film: Walter Benjamin, *Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid*, a.w., p. 36.

opzichte van dit verlangen verscheen de geluidsfilm voor de tegenstanders ervan als een 'afschrikwekkend monster, een tegennatuurlijk gedrocht' (René Clair).

Sommigen – die zich later wel verzoend hebben met de geluidsfilm – zagen aanvankelijk vooral in de technische onvolmaaktheden, de kinderziekten van de geluidsfilm, een aanleiding om zich er tegen te keren. Voor de meesten waren echter bezwaren van meer principiële aard doorslaggevend, bezwaren van esthetische en ideologische aard.

Béla Balázs betoogt in zijn eerste boek, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* (1924), één van de eerste theoretische filmgeschriften,<sup>13</sup> dat de film de mens opnieuw leert zien. De mens heeft de uitdrukking van zijn lichaam verloren door de overheersing van het (gedrukte) woord. Voor Balázs staat de cultuur van de film lijnrecht ten opzichte van die van de taal – een opvatting die velen met hem deelden. De geboorte van de film betekent voor hem eenzelfde omwenteling voor het beeld, als de uitvinding van de boekdrukkunst voor het woord had betekend. Met de film vangt een nieuw kultuurtijdperk aan waarin de mens zijn verloren uitdrukking van het lichaam herwint. 'Vele miljoenen mensen zitten elke avond in de bioskoop en beleven via hun ogen allerlei menselijke lotgevallen, karakters, gevoelens en stemmingen, zonder woorden nodig te hebben. Want de teksten die de films nog dragen, zijn ondergeschikte, deels vergankelijke rudimenten van de nog onderontwikkelde vormen, deels van speciale betekenis, die geen steun voor de visuele uitdrukking wil zijn. De gehele mensheid is er hedentendage reeds bij betrokken de veelal verlerde taal van de gelaatsuitdrukkingen en gebaren weer te leren. Niet de vervanging van de woorden van de doofstommentaal, maar de visuele korrespondentie van de direkt belichaamde ziel. *De mens zal weer zichtbaar worden.*'<sup>14</sup>

De visuele uitdrukkingvormen van de stomme film hebben in de loop van de jaren twintig aan complexiteit en verscheidenheid gewonnen. Zoveel dat Balázs in zijn volgende boek *Der Geist des Films* (1930)<sup>15</sup> met recht kan zeggen dat de mensheid niet weet wat ze in de afgelopen jaren heeft geleerd: opties associëren, opties konkluderen, opties denken – optiese afkortingen, metaforen, symbolen en begrippen zijn normaal geworden. Met andere woorden: de mens heeft zich een visuele en ideografische taal eigen gemaakt.

13. Béla Balázs, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* (1924), in: Béla Balázs, *Schriften zum Film*. Deel 1: *Der sichtbare Mensch. Kritiken und Aufsätze 1922-1926*. München (Hanser) 1982, pp. 43-143.

14. Idem, p. 53.

15. Béla Balázs, *Der Geist des Films* (1930), in: Béla Balázs, *Schriften zum Film*. Deel 2: *Der Geist des Films. Kritiken und Aufsätze 1926-1931*. München (Hanser) 1984, pp. 49-205.

Daarom was de samenvoeging van woord en beeld sakrileeg – de cultuur van het beeld en de cultuur van het woord zijn onverzoenbaar. De geluidsfilm ontkende de film in zijn diepste wezen. De tegenstelling tussen stomme en geluidsfilm is natuurlijk het duidelijkst in de reproductie van het auditieve aspekt van de dialoog.

De stomme film was door het ontbreken van de gesproken taal gedwongen de dialoog uit te beelden door middel van een spel van gelaatsuitdrukkingen en gebaren van het lichaam. De inhoud van de dialoog werd dus, voorzover die niet door een tussentitel werd gegeven, uitgebeeld door de mimiek en gestiek, ondersteund door het beeld en de muziek, die de film al vanaf zijn begin begeleidt. In de geluidsfilm hoort men daarentegen de mensen spreken op hetzelfde moment als men de lippen ziet bewegen, waardoor deze niet gedwongen is naar andere middelen te zoeken. 'Wie spreken *ziet*, ervaart geheel andere dingen dan wie woorden hoort. Ook tijdens het spreken kan de mond vaak meer *tonen*, dan zijn woorden zeggen kunnen. Daarom verstaan wij in de film Amerikaanse, Franse, Noorweegse acteurs allemaal even goed. Zodra echter het akoustiese ons toespreekt, omdat we zien hoe de mond vokalen vormt, dan is de mimiese werking verdwenen. (...) De goede filmakteur (...) spreekt duidelijk voor het oog en niet voor het oor. Deze beide duidelijkheden laten zich blijkbaar niet verenigen.'<sup>16</sup> In de stomme film lijkt het taalgebaar de gebarentaal te hinderen. De woorden die de acteur in een stomme film spreekt, doen niet ter zake, alleen de uitbeelding van de dialoog is belangrijk.

Volgens Boris Eichenbaum wordt in de film (de stomme film) het hoorbare woord vervangen door de tot in detail zichtbare beweging (gelaatsuitdrukkingen, gesten, posen). Deze tot in detail zichtbare beweging bouwt in de psyche van de toeschouwer *de innerlijke rede* op, een term die hij ontleende aan de psycholoog Vygotsky.<sup>17</sup> Ook Eichenbaum ziet de cultuur van de film in tegenstelling tot die van het woord; film zien is daarom geen lezen of luisteren, maar een complexe mentale arbeid die de innerlijke rede construeert. De innerlijke rede draagt zorg voor de logika van de afzonderlijke filmbeelden en hun relaties. Eichenbaum spreekt ook wel over een soort ontcijferingskunde.

Dit proces van constructie van de innerlijke rede wordt met de intrede

16. Béla Balázs, *Der sichtbare Mensch*, a.w., pp. 68-69.

17. Boris Eichenbaum, 'Problems of Cine-Stylistics', in: *Russian Poetics in Translation*. jrg. 9, 1982 (*The poetics of Cinema*), RPT-publications, pp. 5-31. Zie voor een discussie over het begrip 'innerlijke rede': Ronald Levaco, 'Eikhenbaum, Inner Speech and Film Stylistics', in: *Screen* 15 (1974-75) 4, pp. 47-58; Paul Willemen, 'Reflections on Eikhenbaum's Concept of Internal Speech in the Cinema', in: *Screen* 15 (1974-75) 4, pp. 59-70; Paul Willemen, 'Cinematic Discourse – The Problem of Inner Speech', in: *Screen* 22 (1981) 3, pp. 63-93.

van de geluidsfilm grondig gewijzigd. Met het geluid dringt er een element de film binnen dat door de tegenstanders als *te realistisch* wordt ervaren. De activiteit van de toeschouwer die de imaginaire dialogen, die natuurlijk veel mooier zijn dan de werkelijke, konstrueert, verdwijnt met dit realisme. Hiermee verdwijnt ook dat wat men het poëtische, droom- of kunstkarakter van de stomme film noemt. De precisie en banaliteit van de verbale uitdrukking verjaagt de droom, de fantasie van het doek.

‘Verdwenen zijn nu de wonderbaarlijke teksten die wij van de sprakeloze monden aflazen, de hartstochtelijke gesprekken van de geliefden, de stralende geestigheid die de lippen van de komieken van de stomme film ontvlood. Niet meer hebben de mooie vrouwen die mooie, en de edele mannen die edele stemmen die wij, ze niet vernemend, vernamen, niet meer gaat het gesprokene (dankzij de sublimering door de onhoorbaarheid van de sprekers) regelrecht het hart in, vol van alle betekenis die de fantasie van de toeschouwer daaraan kon schenken, maar nu gaat het arm, dom en min, zoals het gesprokene in honderd-en-één van de honderd gevallen nu eenmaal is, het oor in, nu zullen we precies het gezwets van de geliefden horen en de humor van de komieken, zowel het een als het ander zal om te kotsen zijn.’<sup>18</sup>

Voor de gesproken taal, het woord stuitte op bezwaren, niet de geluid of de muziek die bij het beeld werden gevoegd. Dat laatste was slechts de bevestiging van een reeds lang bestaande en geaksepteerde praktijk. Het woord doodde echter de fantasie van de toeschouwer en maakte de film tot verfilmd toneel. De redding van de film bestond voor sommige van de tegenstanders van de geluidsfilm uit een kompromis: zij wilden wel de muziek en geluiden op het geluidsspoor toelaten, maar de taal uitsluiten. Zo hoopten zij de visuele kwaliteiten van de stomme film te redden. Dat was onder meer de strekking van het beroemde geluidsfilmmanifest van Eisenstein, Pudovkin en Alexandrov.<sup>19</sup> Voor hen was de talkie slechts een concessie aan de slechte smaak van het publiek en een terugval in de zo gehate traditie van het verfilmd toneel. Ook de mensen van *Filmliga* namen dit standpunt in. Zij onderscheidden de ‘film sonore’ van de ‘film parlant’ waarbij de eerste geen bedreiging vormde voor de kunst van het beeld (*l’art de l’image*).

De intellectuelen beschouwden de film als een plastiese kunst bevrijd van haar statisme: bewegende beelden, *the moving pictures*, movies. Deze

18. Alfred Polgar, ‘Zum Thema “Tonfilm”’, in: Rudolf Denk (red.), *Texte zur Poetik des Films*. Stuttgart (Reclam) 1982, pp. 76-77. (Oorspronkelijk in: *Die Weltbühne. Der Schaubühne 25. Jahr* (1929), nr. 31, pp. 176-178.)

19. Zie voor een nederlandse vertaling van dit manifest: Eisenstein, Pudovkin, Alexandrov, ‘Onze meening over de film met geluid’, in: *Filmliga*, a.w., pp. 320-321.

opvatting over film is duidelijk te zien in een van de allereerste artikelen over de geluidsfilm in Nederland van D.A.M. Binnendijk (1927).

‘De film (is) behalve een (dramatische, dynamische, rythmische) *bewegings-kunst*, ook een *beeldende kunst*, (...) de film (is) niet een soort van tooneel (...) maar een aan eigen wetten gebonden, door eigen normen begrensde, autonome, kunstvorm. Even belachelijk als het zou zijn om bij een beeld van Rådecker een gramfoonplaat (sic) af te draaien, of bij een schilderij met een koe er op een boe-man neer te zetten, is het de eventueel in het beeld optredende personen te laten spreken. Zij “spreken” door hun plastiek, die het werk is van den cineast, zij “spreken” de taal van de film door hun bewegende verschijning in de beeldreeksen. Het getuigt slechts van tergend wanbegrip de uitvinding van de “spreekende film” in te leiden als ware zij voor de *filmkunst* van eenig belang. Mocht zij worden toegepast, – het zal blijken welke tweeslachtigheid er zal ontstaan zijn tusschen de *beeldende* expressie van het gebaar op het doek en het *tooneel*-geluid door den luidspreker. Men late een kunst hare eigen uitdrukkingsmiddelen.’<sup>20</sup>

#### *Film als kunst en als massakunst*

Na de konsolidering van de geluidsfilm bleek de stomme film niet meer levensvatbaar. Stomme films werden niet meer gemaakt en uit de roulatie genomen. Sommige werden zelfs voorzien van nagesynchroniseerd geluid. Binnen de intellectuelen die zich voor de film interesseerden, kon men grofweg twee groepen onderscheiden. De ene groep nam een pragmatiese houding aan en aanvaardde de geluidsfilm als onvermijdelijk. Ze probeerden er het beste van te maken, zoals bijvoorbeeld René Clair, die zijn aanvankelijke weerzin tegen de geluidsfilm achteraf als naïef beschouwt. Men moet volgens hem dan ook niet de samenvoeging van beeld en geluid betreuren, maar het deplorabele gebruik dat er van wordt gemaakt.<sup>21</sup> Hij zal dan ook snel daarna, in bijvoorbeeld *Le Million* (1931), laten zien hoe het wel moet.

De andere groep van tegenstanders keerden zich van de film af. Tekenend hiervoor is bijvoorbeeld de houding van iemand als Menno ter Braak. Hij heeft in de jaren dertig nog maar weinig theoretiese belangstelling voor de film. (De *Filmliga* hield op te bestaan). Om de houding van deze groep beter te begrijpen is de argumentatie waarmee Rudolf Arnheim zich tegen de geluidsfilm keert, verhelderend.

20. D.A.M. Binnendijk, ‘De spreekende film’, in: *Filmliga*, a.w., p. 105.

21. René Clair, *Cinéma d’hier, cinéma d’aujourd’hui*, a.w., p. 217. Zie ook René Clair, ‘Conférence (Filmliga Amsterdam 19 jan. 1929)’, in: *Filmliga*, a.w., pp. 393-397.

In zijn boek uit 1932, *Film als Kunst*,<sup>22</sup> lijkt Arnheim zich te scharen in de groep van de pragmatici. In zijn artikel *Neuer Laokoon. Die Verkopplung künstlerischen Mittel untersucht anlässlich der Sprechfilm* uit 1938, zes jaar later, keert hij zich resoluut tegen de sprekende film.<sup>23</sup> Hierin stelt hij nog steeds een onbehaaglijk gevoel te hebben, wanneer hij naar een sprekende film kijkt, een gevoel dat niet door gewenning wordt weggenomen. Volgens hem wordt dat gevoel veroorzaakt door een innerlijke tegenspraak van de sprekende film. Beeld en geluid zouden de toeschouwer in plaats van in één, in twee verschillende richtingen dwingen. Dat vindt zijn oorzaak in het feit dat de film gebruik maakt van twee kunstmiddelen: het beeld en de taal. Wanneer er meerdere kunstmiddelen voorkomen mag het ene het andere nooit domineren, anders ontstaat er geen grote kunst. In grote kunst komt slechts één kunstmiddel volledig tot zijn recht. De sprekende film zal daarom altijd een hybride genre blijven, dat eerder thuishoort bij de toneelkunsten dan de kunsten van het beeld. Film is voor Arnheim dan ook een plastiese kunst, samen met de mime en de dans. Uiteindelijk eindpunt van de ontwikkeling van de film had de honderd procent visuele film moeten zijn, zonder gesproken of geschreven taal. In 1932 beschouwde hij de taal nog niet als een rivaliserend kunstmiddel. Beeld en taal stonden niet in een oppositie, maar naast elkaar als onderdelen van een realiteit die de film mechanies reproduceert. Dan heeft het beeld óf de taal, als deel van de wereld, de rest van de wereld naast zich te dulden.

In 1938 neemt Arnheim dus een radikaal ander standpunt in. Hij ziet in het fenomeen van de sprekende film een symptoom van de de mens overwoekerende mechaniese reproductiemiddelen. De mens heeft de mechaniese reproductiemiddelen volgens hem niet in de hand kunnen houden en deze hebben zich vervolgens tegen de mens gekeerd. In plaats van de mens te dienen en de zo lang door de mensheid gekoesterde droom van een volkomen beeldtaal in vervulling te laten gaan, kregen de in de middelen zelf werkende krachten de overhand en lieten het beeld verstarren als een begeleiding bij het woord. De film viel terug in een stadium dat allang was bereikt, dat van het toneel.

Arnheim worstelt hier met de tegenstelling tussen kunst in de traditionele zin van het woord en kunst van de massa, de cultuurindustrie. Hij ziet in de techniek en de industrie een bedreiging van mens en kunst. De mensheid dreigt steeds verder verwijderd te raken van het 'Bildungsideal' van de 'Kultur': de verwerkelijking van de humanistische idee van de

22. Rudolf Arnheim, *Film als Kunst*. Frankfurt a/M (Fischer) 1979 (reprint).

23. Rudolf Arnheim, 'Neuer Laokoon. Die Verkopplung künstlerischen Mittel untersucht anlässlich der Sprechfilm' (1938) in: Rudolf Arnheim, *Kritiken und Aufsätze zum Film*. München, Wenen (Hanser Verlag) 1977, pp. 81-112.

mensheid. Het standpunt dat Arnheim hier inneemt en dat veel lijkt op dat van Binnendijk ('Men late een kunst hare eigen uitdrukkingsmiddelen') is niet houdbaar en onvruchtbaar voor een begrip van de verhouding tussen beeld en geluid, van de tegenstelling kunst versus industrie, en van de film als mechanies reproductiemiddel. Beiden blijven vasthouden aan de categorieën van de klassieke duitse esthetika in hun reactie op de techniek en massificering van de maatschappij. De titel van Arnheims artikel uit 1938 is een zinspeling op een van de klassieke traktaten van de duitse esthetika, namelijk Lessings *Laokoon, oder über die Grenzen der Malerei oder Poesie* (1766), waarin Lessing de kunstmiddelen van de talige kunsten onderscheidt van die van de beeldende. Omdat de poëzie zich van geheel andere kunstmiddelen bedient dan de schilderkunst, mag zij niet, zoals velen dat in die tijd deden, worden beschouwd als een 'stomme poëzie'. Arnheim poogt in zijn *Neuer Laokoon*, de kunstmiddelen van de sprekende film af te scheiden van die van de film. Waarbij de sprekende film eigenlijk geen film mag worden genoemd. De stomme film (eventueel met muziek en geluid die niet rivaliserend zijn) benadert de essentie van het kunstmiddel film het meest.

Het teruggrijpen op de categorieën van de traditionele esthetika en de verwerping van de geluidsfilm als een *niet-kunst* is een teken van onmacht om de film op zijn merites te beoordelen. René Clair heeft dat aangevoeld, toen hij achteraf tot de konklusie kwam dat de grootste fout die hij en de andere tegenstanders van de geluidsfilm gemaakt hadden, was dat 'wij' 'het beeld van de enige cinematografiese kunst die wij kenden, projekteerden in een onmetelijke toekomst, zonder te beseffen dat technische veranderingen de eigenschappen ervan op een definitieve wijze zouden veranderen.'<sup>24</sup> Deze opmerking over de verhouding tussen techniek en film geldt niet alleen voor de overgang van de stomme naar de geluidsfilm, maar ook voor de houding ten opzichte van de film in het algemeen en de andere kunsten. De ontwikkelingen van de techniek hadden al vanaf het midden van de negentiende eeuw ingrijpende veranderingen teweeg gebracht op het gebied van de kunsten.

### *Esthetika en film*

'Is film een kunst?', anders gezegd 'Is film een kunst in de zin van de traditionele esthetika?' Deze vraag is onder meer de inzet van het opstel van Walter Benjamin *Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid* (1936). Benjamin vraagt zich af, of men de film nog wel kan

24. René Clair, *Cinéma d'hier, cinéma d'aujourd'hui*, a.w., p. 53.

denken in categorieën die zijn ontleend aan de klassieke esthetika.<sup>25</sup> De fotografie had de esthetika in de negentiende eeuw al voor onoverkomelijke problemen gesteld. Deze waren vergeleken met die welke de film haar bereidde in de twintigste eeuw slechts kinderspel. In zijn fotografie-opstel spreekt Benjamin in dit kader over een bekrompen opvatting van de kunst 'waaraan iedere technische overweging vreemd is en die voelt, dat met de provocerende intrede van de nieuwe techniek haar einde gekomen is.'<sup>26</sup> Vanuit een dergelijke opvatting over kunst stelde men de vraag of de fotografie wel een kunst is; diezelfde vraag wordt bijna identiek door de filmtheoretici herhaald: 'is de film een kunst?' Maar of de nieuwe reproductiemiddelen van de negentiende en twintigste eeuw, zoals de fotografie en film, de functie, receptie én creatie van de kunst ingrijpend hebben veranderd, is een vraag die volgens Benjamin nooit bij hen is opgekomen. De kunst is volgens hem door deze ontwikkelingen geheel op haar kop gezet. Paul Valéry stelt in het motto dat Benjamin aan zijn kunstwerk-opstel vooraf laat gaan: 'In alle kunsten is er een fysiek deel, dat niet langer beschouwd en behandeld kan worden zoals tot voor kort het geval was, en niet langer gevrijwaard kan blijven voor de inbreuken van de moderne wetenschap en het moderne technische kunnen. Noch de materie noch de ruimte noch de tijd zijn de laatste twintig jaar wat ze van oudsher waren. *Het valt te voorzien dat zulke grote vernieuwingen de hele techniek van de kunsten wijzigen, daardoor de artistieke schepping zelf beïnvloeden en uiteindelijk misschien zelfs het begrip kunst op wonderbaarlijke wijze veranderen.*'<sup>27</sup>

De invoering van de geluidsfilm en de daarmee gepaard gaande veranderingen van de cinema wezen de tegenstanders van de geluidsfilm juist op deze wonderbaarlijke veranderingen. Veranderingen die zij door hun streven naar een 'Kunst van de film' niet zagen of wensten te zien. De schoonheid van de film heeft echter niets meer te maken met de categorie van het Schone uit de traditionele esthetika. 'Van de breukvlakken van de artistieke formaties is één van de machtigste de film. Met de film ontstaat werkelijk een nieuw bewustzijnsgebied. De film is – in één woord gezegd – het enige prisma waarin voor de hedendaagse mens de direkte omgeving, de ruimten waarin hij leeft, zijn zaken regelt en zich vermaakt, op een begrijpelijke, zinvolle, hartstochtelijke wijze breken. Op zichzelf zijn deze kantoren, gemeubileerde kamers, kroegen, grootstedse straten, stations en fabrieken lelijk, onbegrijpelijk, hopeloos treurig. Liever gezegd: ze waren en

25. Walter Benjamin, *Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid*, a.w., pp. 21–22.

26. Walter Benjamin, 'Kleine geschiedenis van de fotografie', in: Idem, *Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid*, a.w., p. 46.

27. Walter Benjamin, *Het kunstwerk...*, a.w., p. 8 (kursivering van mij, J.P.).



leken zo te zijn, totdat de film kwam. Deze heeft deze gehele kerkerwereld met het dynamiet van tienden van seconden opgeblazen, zodat we nu tussen haar veruuteengeslingerde ruïnes verre, avontuurlijke reizen ondernemen. De omgeving van een huis, van een kamer kan tientallen van de meest verrassende stations, de meest bevreemdende stationsnamen bevatten. Niet zozeer de voortdurende wisseling van de beelden alswel de sprongsgewijze verandering van standpunt wordt een milieu de baas dat voor elke andere ontsluiting ontoegankelijk is, en haalt nog uit de kleinburgerlijke woning eenzelfde schoonheid als men in een Alfa-Romeo bewondert.<sup>28</sup>

De schoonheid die de film ons toont en de wijze waarop hij die ons vertoont, verschillen fundamenteel van die van de traditionele kunsten. Door het ontbreken van de taal en op grond van zijn droomachtige en fantastische karakter had men de illusie nog over de film te kunnen spreken als over een kunst: de pure film met de poëzie van het beeld en de cineast als filmdichter, de muziek van het beeld en de cineast als beeldkomponist, het ritme van lijnen en vlakken en de cineast als plasties kunstenaar.

De film vereist door zijn structuur echter een geheel andere receptiewijze dan bijvoorbeeld een schilderij. Bij het beschouwen van een schilderij staat de kontemplatie centraal, de beschouwer verzinkt als het ware in het schilderij. De film kent deze optiese beschouwingswijze volgens Benjamin niet meer, wat hij illustreert met een citaat van Duhamel, die volgens hem niet veel van de film, maar wel veel van de structuur ervan heeft begrepen: 'Ik kan al niet meer denken wat ik wil. De bewegende beelden nemen de plaats in van mijn eigen gedachten'.<sup>29</sup> De toeschouwer in de bioscoop verzinkt niet in de film, maar laat de film in zich verzinken. De zintuiglijke waarneming die een film vraagt, noemt Benjamin een taktiele waarneming die diametraal ten opzichte van de optiese waarneming van de traditionele kunsten staat. De overgeleverde kunsten zijn nog verbonden met de traditie en de kultus (waarin ze hun ontstaan vonden). Het sakrale karakter dat het beeld heeft in de kultus, wordt door de film met zijn schokkarakter (veroorzaakt door de snelle wisseling van beelden, kamera-instellingen, close-ups en dergelijke) vernietigd. De film is een mechanisch reproductiemiddel en datgene wat wordt gereproduceerd, in dit geval het beeld, verliest zijn eenmalige bestaan, zijn plaats in het hier en nu, zijn echtheid – wordt met andere woorden ontdaan van zijn unieke, sakrale karakter. In plaats van zijn éénmalige voorkomen treedt zijn massale voorkomen. Het kunstwerk wordt als afbeelding bereikbaar voor de massa's.

28. Walter Benjamin, 'Erwiderung an Oskar A.H. Schmitz', in: *Gesammelte Schriften* Band II.2, Frankfurt a/M (Suhrkamp) 1980, p. 752 (kursivering van mij, J.P.). Zie voor een soortgelijke passage W. Benjamin, *Het kunstwerk...*, a.w., p. 34.

29. Walter Benjamin, *Het kunstwerk...*, a.w., p. 37.

Film als het meest geavanceerde reproductiemiddel is één van de machtigste krachten in het opblazen van de traditie en de kultus. Daarvoor in de plaats treden de vergankelijkheid en het schokkarakter van het industriële produkt. Film is het medium van de onttoverde wereld bij uitstek, symptoom van de crisis van de 'Kultur' en de 'Geist'.<sup>30</sup> Deze crisis en de veranderde functie, receptie en creatie van de kunst hangen nauw samen met de opkomst van de grote stad met zijn grootste massa's. Film en metropool, film en massa zijn onlosmakelijk met elkaar verbonden – film is massakunst, kunst voor de massa.

De intellectuelen die de film vanuit zijn 'minderwaardige' positie als vermaak wilden verheffen tot een kunst, bakenden de film niet alleen af van de overige kunsten zoals de literatuur en het toneel, maar ook van de massa, van de film als amusement. Zij schiepen binnen het geheel van de stomme film een 'reservaat' waarin de film als kunst werd beschermd. Ter Braak noemt deze films de 'absolute films' die voor hem 'niet in de eerste plaats een probleem van technischen of kategorischen aard (...) maar als *het* probleem, het esthetische probleem, waarmee de filmkunst staat of valt'<sup>31</sup> gelden. Alle celluloid is film, maar de absolute film is 'één der schoonheids-illusies die de mensch door stofbezieling weet te verwekken'<sup>32</sup> en die moet worden vervolmaakt. In dit reservaat was de absolute film 'losgemaakt van vreemde invloeden en valsche middelen'<sup>33</sup>.

Er bestaat een grote angst dat de film, de kunst besmet raakt. De behoefte de film te vrijwaren van vreemde invloeden – lees: industrie en amusement – getuigt hiervan. Bij Ter Braak komt deze tot uiting in de tegenstelling tussen Europese cultuur en Amerikanisme, waarbij het laatste de eerste, de cultuur van de 'Geist', bedreigt. 'De Geest maakt levend, het Amerikanisme doodt. Het Amerikanisme maakt de mens tot een doelloze machine, tot een deugdzame-om-de-beloning, tot petroleumspeculant, tot een rommelige en stijlloze filmvertoning, tot een afgesleten geldstuk. *Het doortrekt alles, slijpt alles af, bederft alles tot in de grond; de politiek, de ethiek, de kunst, de religie, de wijsbegeerte, het toneel, de gehele cultuur.*'<sup>34</sup>

30. Zie hiervoor ook Manfredo Tafuri, *Ontwerp en utopie. Architectuur en ontwikkeling van het kapitalisme*. Nijmegen (SUN) 1978. In het bijzonder de hoofdstukken 3 (Ideologie en utopie) en 4 (De dialectiek van de avant-garde).

31. Menno ter Braak, *De absolute film*. (Nr. 8 van de serie monografieën over filmkunst onder redactie van C.J. Graadt van Roggen), Rotterdam (W.L. en L. Brusse's Uitgeversmaatschappij N.V.) 1931, p. 7.

32. Idem, p. 8.

33. Idem, p. 9.

34. Menno ter Braak, 'Europa voor de Europeanen', in: Menno ter Braak, *De Propria Cures-artikelen 1923-1925*. 's-Gravenhage (BZZTôH) 1978, p. 217 (kursivering van mij, J.P.).

De 'Geist' en 'Kultur', begrippen uit het Duitse idealisme, symbool voor de Europese cultuur, staan ten opzichte van de efficiëntie, de industrie, de kultuurloosheid en die produkten waarin de massa 'zweigt in die reproductie (van een brok leven, *J. P.*) waarin zij haar barbaarse of fallische behoeften kan voldoen'.<sup>35</sup>

Het Amerikanisme, dat alles doortrekt, besmet, wordt ervaren als een importverschijnsel. Men is blind voor het feit dat dit proces van rationalisering en onttovering door de Europese 'Geist' is voorbereid. In plaats van begrip van deze ontwikkelingen gaat men ze te lijf met de idee van het goede dat bedreigd wordt door het kwade, zonder in te zien dat het goede ook al niet meer in zijn oude vorm bestaat. De angst voor de massa, de rationalisering, de techniek wordt vertaald in de tegenstelling Amerikanisme versus Europese cultuur, industrie versus kunst, stomme film versus geluidsfilm.

De houding van de intellectuelen ten opzichte van de overgang van de stomme film naar de geluidsfilm is te zien als een aspect van de cultuurgeschiedenis van Europa. Zij sloten, althans een groot deel van hen, de ogen voor de werkelijke veranderingen en grepen terug op de categorieën van de traditionele kunsten en esthetika om de zich zeer snel opeenstapelende ontwikkelingen in het begin van deze eeuw te kunnen vatten. Zij hadden moeite te aanvaarden dat film een industrieproduct en geen artistiek product is, gemaakt door een kunstenaar. Zij onderkenden het feit dat de film een modern reproductiemedium met een geheel eigen structuur is, niet. Dat was de reden waarom zij niet in staat waren adequaat te reageren op de technische vernieuwingen zoals de geluidsfilm. Deze betekende voor hen slechts verval, dekadentie, toegeven aan de sensatielust van het publiek. Geluidsfilm was voor hen, zoals L.J. Jordaan het destijds formuleerde 'amusementsfabrikatie' waaraan 'iedere hogere inspiratie, iedere betere tendenz (...) vreemd is (...) Het is dezelfde grootscheepsche, royale montering van altijd dezelfde gladheid, hetzelfde doorzichtige speculeren op het gouden hart van den toeschouwer en op zijn dito contenten.'<sup>36</sup>

Toch is met de stomme film, zoals uit het bovenstaande blijkt, een vorm van cinema verdwenen die prachtige en eigenzinnige films heeft voortgebracht. Niet alleen die welke als de grote de geschiedenis zijn ingegaan, maar ook de vele serieuze produkten die ook toen al na enkele jaren, misschien op een enkele onvergetelijke herinnering bij de toeschouwer na, waren vergeten. Voor deze films is een melancholische kritiek die ze weer laat spreken, zeer zeker op zijn plaats.

35. Menno ter Braak, 'Filmoverwegingen naar aanleiding van de U.F.A.-maand', in: *De Propria Cures-artikelen*, a.w., p. 251.

36. L.J. Jordaan, 'Abie's Irish rose', in: *Filmliga*, a.w., p. 506.

'Dafür flüchten sie zu unzähligen Hundertausenden in den finsternen Saal mit beweglichen Bildern. Dass diese Bildern stumm sind, ist ein Reiz mehr; sie sind stumm wie Träume. Und im tiefsten, ohne es zu wissen, fürchten diese Leute die Sprache; sie fürchten in der Sprache das Werkzeug der Gesellschaft.' *Hugo von Hofmannsthal*, 1921.