

## ‘Klein, grijs, monotoon en onuitspreekbaar vreemd’

Maxim Gorki en zijn eerste filmvoorstelling

VOOR JOSÉ-LUIS GUERÍN

Na de eerste commerciële vertoning van Lumière's cinematograaf, 28 december 1885 in het Grand Café te Parijs, volgden al snel in alle grote steden van de wereld voorstellingen met de prille filmbeelden van de gebroeders Lumière. Een aantal trouwe medewerkers zwierf uit over de wereldbol, met in hun bagage het kleine houten kastje dat zowel als camera, printer en projector dienst kon doen. Met het kastje ging een pakketje onbelicht filmmateriaal mee om de wereld in 'levende beelden' vast te leggen, en ook een vijftiental filmpjes waaraan betalend publiek in alle hoofdsteden van de wereld zich zou kunnen vergapen.

Snel, heel snel moest dit nieuwe apparaat aan de wereld vertoond worden, want de gebroeders Lumière, zo wil de overlevering, gaven het fenomeen commercieel gezien niet meer dan een jaar. Daarna zou het nieuwe er af zijn en zou het publiek van kermissen, café-chantants, music-halls en jaarmarkten wel weer een nieuw fenomeen-van-de-dag aan haar hart drukken. Bovendien waren er concurrenten uit Engeland (Paul), Duitsland (Skladanowski) en de Verenigde Staten (Edison) die hun eigen variaties op de vertoning van levende fotografie in het amusementscircuit introduceerden. De commerciële uitbating moest dus versneld ter hand worden genomen en binnen een jaar waren operateurs van de Lumière's dan ook overal ter wereld geweest om opnames te maken en zo mogelijk vertoningen te organiseren met de cinematograaf.

Ook in Rusland. De eerste vertoningen vonden plaats in mei 1896 in St. Petersburg en Moskou (waar men en passant ook de kroning van de nieuwe tsaar op film vastlegde). Niet veel later, vanaf 22 juni, zou Lumière's cinematograaf 'the talk of the town' zijn op de beroemde jaarmarkt van Nizhni-Nowgorod (zo'n 400 km ten oosten van Moskou, het huidige Gorki). Aan de oevers van de Wolga dromden daar jaarlijks Tartaren, Turken, Georgiërs, Kozakken, Russen en Europeanen samen om er handel te drijven en zich te amuseren. Dat laatste

bijvoorbeeld in het notoire Café-Concert van Charles Aumont, die in 1896 vooral clientèle probeerde te trekken met het nieuwe wonder: de levende fotografieën van de gebroeders Lumière. Voor vijftig kopeken kon men er een filmprogramma bewonderen dat in grote lijnen overeenkwam met het programma dat slechts een half jaar eerder het Grand-Café te Parijs voor de filmgeschiedenis had vereeuwigd.

Onder het publiek in het Café-Concert bevond zich ook een jonge journalist, een broodschrijver die voor twee kranten de jaarmarkt versloeg met impressies en berichten. Niet bijzonder, het moet er gewemeld hebben van de journalisten. Maar van die ene, achtentwintigjarige reporter weten we nu nog precies wie het was, omdat hij later als Maxim Gorki een plaats in de wereldliteratuur en de geschiedenis van het socialisme heeft verworven. Maar toen, in 1896, was hij niet meer dan een van de vele anonieme journalisten, op pad van de ene gebeurtenis naar de andere, van een saaie handelstentoonstelling naar de voorstelling van een cinematograaf.

Er zal waarschijnlijk geen krant uit het einde van de negentiende eeuw geweest zijn, waarin we geen verslag van Lumière's cinematograaf (of de varianten van Edison, Paul, Skladanowski en anderen) kunnen terugvinden. Het ding, de vertoning riep een universele nieuwsgierigheid op. En bij iedere journalist de drang woorden te vinden om dit nieuwe te beschrijven, om hen die er niet bij waren geweest een indruk te geven van wat het apparaat dat cinematograaf werd genoemd (of kinematograaf, biograaf, bioscoop, eidoloscoop enzovoort) teweegbracht. De twee artikelen die men later uiteindelijk kon toeschrijven aan de beroemde Maxim Gorki zijn dus niet uitzonderlijk, dat wil zeggen: niet exclusief. Ze voegen zich in een metershoge stapel kranteberichten, week- en maandbladpublicaties van zowel populaire als wetenschappelijke aard. Journalistiek werk, zoals over de opening van een nieuw theater of music-hall werd bericht.

Broodschrijverij dus. Toch, wanneer we deze artikelen teruglezen geven ze, zoals overigens bijna al die vroege journalistieke berichtgeving onder de 'eerste' filmvertoningen, een zeldzaam geïnspireerde indruk. Het is alsof dit nieuwe apparaat, dit nog onbekende terrein, uitdaagde tot een extra inspanning. Bijna al die vroege artikelen leveren dan wel niet grote literatuur op, maar wel bijna altijd ontroerende lectuur (vooral in de schaamteloze (enthousiaste?) stijlfiguur van de hyperbool). Wat vooral, direct al, duidelijk wordt in al die pogingen het fenomeen te benaderen, is dat schrijven over film en de ervaringen die het oproept, een uiterst precaire, om niet te zeggen bijna onmogelijke opgave is. De gewaarwording van film is letterlijk overweldigend, het begoochelt de zinnen. De rationaliteit van het woord is gedoemd te

kort te schieten. Zeker bij een eerste ontmoeting. Dat zoeken naar de juiste woorden maakt overigens degenen die het woord beheersen (zoals Gorki) en degenen die minder begaafd van pen zijn, gelijkwaardige partners, want waar geen woorden voor zijn, daar is ook het onbeholpen woord verhelderend, of op zijn minst ontroerend.

Ook Gorki is zoekende, wanneer hij zijn eerste indrukken beschrijft. Beschrijft, inderdaad; de beschrijving vormt het fundament van deze artikelen (als een tegenhanger van het analytisch vertoog, al zijn Gorki's beschrijvingen, zoals ik later wil proberen aan te geven, op zijn minst preanalytisch te noemen). En ook in dat opzicht voegt Gorki zich bij al die andere 'beschrijvingen' van het fenomeen. Want al deze vroege artikelen stellen zich meestal ten doel zo nauwkeurig en gedetailleerd mogelijk te beschrijven wat een voorstelling van levende fotografieën (of, zoals wij nu zouden zeggen, een filmvoorstelling) is. Beschrijvingen die een zekere ontroering bij ons teweegbrengen, omdat met een onstuitbare verve iets wordt beschreven dat voor ons, na negentig jaar cinema, een volstrekte vanzelfsprekendheid is.

Artikelen als die van Gorki teruglezen lijkt op een teruggaan in een collectief geheugen naar een ruimte waarin het vanzelfsprekende nog absoluut niet vanzelfsprekend is. De steeds weer terugkerende hyperbool is een bewijs van oprechte verwondering. Zoals de herhaling, de herhaling van beschrijvingen, het er maar niet genoeg van krijgen ieder volgend filmpje weer minutieus te beschrijven, een vorm van sprake-loosheid is. Het schrijven over de filmpjes bevindt zich nog niet op een punt dat het voldoende is slechts sec te vermelden dat een trein een station binnenrijdt. Nee, je voelt dat men het liefst in een eindeloze optelling van details alles minutieus (beeldpunt na beeldpunt?) in woorden zou willen omzetten. Om alras tot de conclusie te komen dat hier het woord tekort schiet. De geëxalteerde verwondering over 'dat ook de bladeren bewogen' (die zo vaak aangehaalde opmerking), lijkt het onmogelijke verlangen weer te geven dat men liefst ieder blaadje afzonderlijk zou willen beschrijven. Niet omdat men plotseling ieder afzonderlijk blaadje heeft ontdekt, of van ieder blaadje op zich is gaan houden, maar omdat men de onuitwisbare indruk heeft dat het een artificieel apparaat is gelukt om 'als in de natuur' (waar men zich daarover niet eens zou kunnen verbazen) alle bladeren tegelijkertijd en onafhankelijk van elkaar te laten bewegen. Het is de veelheid van alles tegelijk, die de eerste toeschouwers van de film heeft verbaasd, en het is die veelheid die de eerste schrijvers over film proberen in woorden om te zetten. Vandaar die hyperbool, vandaar die herhaling.

Hyperbool, herhaling zoals bij Gorki steeds weer de verzekering dat de beelden 'grijs' zijn. En 'stil'. Ze ritmeren dit soort beschrijvingen

ook tot een natuurlijke poëzie. De taal zoekt woorden voor een nieuw ding. Een onbeschreven ding. En in de beschrijving van dat ding blijken alledaagse woorden zich in plaatsing en ritmering te ontdoen van hun banaliteit. *Grijs* krijgt in de herhalingsexercities van Gorki een poëtische klank. *Stil* wordt een melancholische verwijzing naar een gemis. De filmkritiek zoekt hier zijn eerste ruwe vorm en stuit, zonder dit in geen enkel opzicht na te streven, op het domein van het poëtische (wanneer we dat domein tenminste willen definiëren als een plaats waar woorden tot betekenissen worden gevoerd die een dagelijks paradigma te buiten gaan).

Misschien moeten we zelfs zeggen dat er sprake is van lust, een lust tot beschrijven. In ieder geval is er voor het eerst een lust voor de complexiteit van het banale beeld. Niet alleen de bladeren zijn onderwerp van de kijklust naar het ongewone van het gewone, ook bijvoorbeeld de miljoenen (vele telwoorden worden gebruikt) opspetterende waterdruppels in een golf die op de kust uiteenslaat. Het blijkt niet alleen een onderwerp voor een filmpje te zijn, voor een afgebakend onderdeel van een programma, het blijkt bovendien een onderdeel dat men met groot enthousiasme aankondigt, dat men als een niet te missen voorstelling afficheert. Of de vliegende vuurspetters in een ijzersmederij, om nog niet te spreken van de ijla massa van een rookwolk. Steeds, overal (en dus ook bij Gorki) lees je die verwondering over de gecompliceerde en immateriële beweging (men ziet de wind!). Een verwondering die zich omzet in een lust dit te beschrijven, in een lust 'er woorden aan vuil te maken'. Woorden, veel woorden, woorden die zich herhalen, woorden die voorafgaande woorden overtreffen. Het kan niet op, om het eens plat uit te drukken.

Dat wil niet zeggen dat deze artikelen naïef zijn. Integendeel. Er is een groter en diepgaander besef van de randvoorwaarden van het medium film in aanwezig dan in veel hedendaagse filmkritiek, die zich maar al te vaak waadt in het vanzelfsprekende. In de beschrijvingen van Gorki wordt bijvoorbeeld voortdurend de frictie tussen echt en niet-echt gethematiseerd. Enerzijds zijn de filmbeelden echt, omdat de beweging overeenstemt met de waarneming van beweging in de werkelijkheid. Anderzijds zijn de filmbeelden niet-echt, omdat ze de kleur van de werkelijkheid ontberen ('grijs') en zonder geluid zijn ('stil'). Maar echt en niet-echt worden niet behandeld als twee onafhankelijke fenomenen. Wat duidelijk wordt is dat Gorki de grondslag van het medium begrijpt als een spanningsveld tussen echt en niet-echt. Het medium roept de neiging op weg te duiken voor een aanstormende trein, maar tegelijkertijd beseft Gorki dat de redding voor deze aanstormende trein gelegen is in de onherroepelijkheid van het kader: 'Geluid-

loos verdwijnt de locomotief voorbij de rand van het scherm'. Het kader wordt begrepen als de harde randen van het scherm waarbuiten de film niet meer bestaat en nog slechts het duister van de zaal rest.

Tegelijk echt en niet-echt, dat betekent dat de toeschouwer zich in een unieke verhouding tot het scherm, tot het geprojecteerde, bevindt. Immers, zo beseft Gorki, in de filmvoorstelling taant het bewustzijn van de toeschouwer ('U vergeet waar u bent'), hij bevindt zich in een relatie tot het geprojecteerde die hem het zwart en de zaal doet vergeten en hem in een toestand brengt die het geprojecteerde echt maakt. Tegelijkertijd ontvlucht diezelfde toeschouwer nooit het besef dat tussen hem en scherm ook afstand bestaat: de harde randen van het kader waarbuiten een trein in het niets verdwijnt, of waterdruppels toch niet de zitplaats van de toeschouwer bereiken, of het 'snateren' van een medetoeschouwer de illusie verbreekt ('Maar plotseling, naast je, klinkt het snateren en uitdagend lachen van een vrouw... en je herinnert je dat je bij Aumont bent...').

Toeschouwer en scherm zijn een twee-eenheid, zonder de één bestaat de ander niet, maar tegelijkertijd is er een afstand, een materiële scheiding. Film en toeschouwer komen dus samen in een bewustzijns-toestand waarin 'moedwillig' een aantal materiële factoren worden uitgeschakeld ten faveure van de 'echtheid' van het filmbeeld.

Het getuigt van een opmerkelijke scherpzinnigheid dat Gorki na één bezoek aan de Lumière-voorstelling (die bestond uit zo'n vijftien filmpjes van niet langer dan één minuut) eigenlijk al voorzag hoe film zou gaan functioneren. Sterker, wat de potentie van het medium was. Hij mag het dan graag in termen van het demonische plaatsen (en er moet inderdaad iets angstaanjagends van de perfectie van deze machine zijn uitgegaan), tegelijkertijd ziet hij toch ook hoe deze psychologische structuur die toeschouwer en scherm op hun plaats zet, zich feilloos kan verbinden met een commerciële economie, een economie van 'uitbating' van de aanwezige potenties. Potenties die vooral op het niveau van het toeschouwerverlangen liggen: een samenspel van kijkdrift en een onderwerpkeuze op het vlak van het 'seksuele' ('Als Zij Zich Ontkleedt'). Want het is niet zozeer het feit dat de cinematograaf in een bij uitstek commerciële ruimte wordt vertoond, waardoor Gorki het medium een toekomst voorspelde met commerciële potenties (al gaat het hier natuurlijk om een ruimte waar ook seksualiteit als een handelsobject rouleert). Het intrigerende is juist dat hij al voorzag hoe de psychologische economie van het ding (de verlaagde bewustzijnstoestand die echt en niet-echt kan laten functioneren in een illusionistisch universum) zo goed aan een commerciële economie kan worden gekoppeld.

Gorki, als socialist, beschrijft het niet toevallig in moralistische termen (eigenlijk Brechtiaans *avant la lettre*), maar de verwijzingen naar seksualiteit en kijklust, gekoppeld aan de formele kracht van het medium, zijn eigenlijk fabelachtige observaties nog geen half jaar na de eerste openbare vertoning van een filmprogramma.

Ik ken geen andere artikelen van Gorki over film. Misschien dat zijn 'frisheid' hem zo'n scherpe blik gaf, zoals zoveel tijdgenoten tot opmerkelijke observaties over het medium film kwamen in de eerste jaren van zijn commerciële vertoning. Observaties die ons zo goed als altijd terugbrengen naar film als film, observaties die het vanzelfsprekende uitspreken als een onvanzelfsprekendheid. En daarom tegelijkertijd verhelderend én ontroerend zijn.