
Een prul een prul noemen

Filmkritiek in twee Nederlandse dagbladen 1910-1922

Thunnis van Oort

'De eenige manier om werkelijk eerste-klasse films op het doek te brengen en de vele minderwaardige te weren, schijnt te liggen in een scherpere pers-critiek op wat in de bioscoop geboden wordt,' schreef Piet Kloppers in het *Algemeen Handelsblad* van 26 februari 1920.¹

De constatering van Kloppers roept de vraag op, hoe het was gesteld met de Nederlandse filmkritiek in de jaren tien en twintig, voordat L.J. Jordaan in 1923 zijn bekende en gezaghebbende 'Bioscopy'-rubriek begon in *De Groene Amsterdammer*. Hoe ontwikkelde zich de filmrecensie vóór 1923? Wat waren de criteria aan de hand waarvan geoordeeld werd over films en in hoeverre wijzigden die zich? Was er al sprake van een specialisering zowel wat betreft krantenopmaak als wat betreft verslaggevers? Aan de hand van een analyse van filmrecensies in de dagbladen het *Algemeen Handelsblad* en *De Telegraaf* uit de periode 1910-1922 zal in dit artikel gepoogd worden deze vragen te beantwoorden.

Ansjé van Beusekom heeft in haar recent verschenen studie over de Nederlandse receptie van film als nieuw medium in de periode voor de Tweede Wereldoorlog een belangrijk kader gepresenteerd, waarbinnen het denken over film in deze periode in Nederland zich bewoog.² Omdat zij zich primair richt op de waardering van film als kunst, heeft zij deels de filmkritiek in haar werk betrokken. De vroegste vormen van kritiek, vanaf 1896, gingen vooral in op de fotografische kwaliteiten van het geprojecteerde beeld. Fictieve films werden niet altijd even positief ontvangen. Al relatief snel veranderde de wetenschappelijke noviteit in een vermaaksindustrie die, mede vanwege de binding met de kermis, in sommige kringen een bedenkelijke reputatie verwierf. Vanaf 1907 ontstonden de vaste bioscopen in Nederland, maar pas vanaf circa 1910 vormden ze een niet meer te loochenen aanwezigheid in het stedelijke uitgaansleven.³ Films werden steeds langer. Aanvankelijk was de bioscoop een onderdeel van een revue of specialiteitenprogramma, maar geleidelijk werd het een zelfstandige attractie. Gedurende de Eerste Wereldoorlog steeg de populariteit van de bioscopen sterk.

Parallel met deze toename groeide het protest tegen de cinema, vooral vanuit het culturele en politieke establishment.⁴

Film als kunstvorm werd, aldus Van Beusekom, buiten het bioscoopbedrijf zelf, niet of nauwelijks gepropageerd, al werd de amusementswaarde ervan geleidelijk geaccepteerd. Concluderend over de periode 1915-1923 stelt Van Beusekom dat het

‘in Nederland geen pas gaf om op serieuze wijze positief over film te schrijven. Degenen die het probeerden, excuseerden zich op voorhand.’⁵

Na de Eerste Wereldoorlog kwamen er steeds meer Amerikaanse films op de markt, die deels de Europese producties verdrongen. Waar die Europese producties om de algemene acceptatie van het medium en een toename van het publiek te bevorderen vaak werden aangeprezen als kunstzinnig, daar werden de meeste Amerikaanse films veelvuldig louter als vermaak gekarakteriseerd.⁶

In 1927 werd de Nederlandsche Filmliga opgericht om de cinematografie als kunstvorm te propageren.⁷ De Filmliga zette zich af tegen de bioscoop als vermaaksindustrie en plaatste commerciële en artistieke maatstaven onverzoenlijk tegenover elkaar. De Filmliga is van grote invloed geweest op de latere Nederlandse filmkritiek en -historiografie. Te groot in sommige opzichten: tot voor kort was de geschiedschrijving van de Liga gebaseerd op de geschriften van de Liga-bestuursleden zelf.⁸ Om hun eigen rol of optreden beter uit de verf te laten komen, werden door (oud-)Liga-bestuursleden sommige feiten anders voorgesteld of verzwegen. Een van de Liga-mannen was de al genoemde L.J. Jordaan. Zijn in 1923 begonnen filmrubriek in *De Groene Amsterdammer* wordt, mede onder invloed van zijn eigen voorstelling van zaken, steevast als het begin van de ‘serieuze’ Nederlandse filmkritiek gehuldigd.⁹ Zo schreef Jordaan in zijn memoires met *dédain* over zijn voorgangers:

‘de kranten bleven automatisch de “inhoud” afraffelen of ironisch commentariëren – de advertenties zetten hun brallend bonniment onverstoorbaar voort.’¹⁰

In ruil voor dure advertenties zouden waarderende berichtjes geplaatst worden. Maar is dit denigrerend oordeel terecht?

Om inzicht te krijgen in de ‘pre-Jordaanse’ filmberichterijging en filmrecensies tussen 1910 en 1923 is een steekproef genomen uit twee Nederlandse dagbladen, te weten het liberale *Handelsblad* en de ‘neutrale’ *Telegraaf*. Beide kranten besteedden vanaf 1910 aanvankelijk incidenteel en later ook op meer systematische wijze aandacht aan film. In het kader van de steekproef zijn de jaren 1910, 1912, 1914, 1916, 1918, 1920 en 1922 onderzocht. Bin-

nen deze jaren zijn steeds twee willekeurig aangewezen maanden – april en oktober – doorgenomen op de aanwezigheid van filmrecensies. Incidenteel zijn echter ook de andere maanden betrokken in het onderzoek.

Hier wordt allereerst ingegaan op de frequentie en structuur van de filmkritiek in de periode 1910-1922 en op de personen die bij het *Algemeen Handelsblad* en *De Telegraaf* verantwoordelijk waren voor de bespreking van filmvoorstellingen. Aansluitend wordt gefocust op de inhoudelijke criteria die de filmcritici in de twee genoemde dagbladen hanteerden. Tot slot volgen enkele conclusies.

De krant

Het *Algemeen Handelsblad* was een liberaal dagblad, opgericht in 1828, een lijvige krant met ochtend- en avondeditie. Van Vree meent dat de krant een iets grilliger koers voer dan de *NRC*.¹¹ Maar aan de ernst van de liberale idee, dat een dagblad onafhankelijk dient te zijn van politieke controle, hoeft bij het *Algemeen Handelsblad* niet te worden getwijfeld.¹² In november 1916 waren er 21.868 abonnees tegen 17.919 in 1914. Op vijf mei 1922 waren er 33.079 abonnees. Door de oorlog steeg de verkoop van losse nummers en abonnementen.¹³ Volgens de jubileumuitgave *De papieren spiegel* ontstond in 1923 een filmrubriek, 'De rolprent', verzorgd door Piet Kloppers.¹⁴ Zoals we nog zullen zien, besteedde het dagblad echter al veel eerder systematisch aandacht aan cinema.

In 1892 verscheen voor het eerst *De Telegraaf*. Tien jaar later werd de krant overgenomen door H.M.C. Holdert, die een waar imperium zou opbouwen door het opkopen van andere bladen en het voeren van een felle concurrentiestrijd. In plaats van zich te richten op een doelgroep met een specifieke levensovertuiging, wilde *De Telegraaf* een zo breed mogelijk publiek aanspreken, om zo een hoge oplage te bereiken. Dit gebeurde door een voor Nederlandse begrippen sensationele inhoud en opmaak. De krant lokte felle reacties uit van de geëngageerde pers.¹⁵

Al kenden het *Algemeen Handelsblad* en *De Telegraaf* daarmee verschillende uitgangsposities, de ontwikkeling van de filmrecensie in deze Amsterdamse dagbladen vertoonde grote overeenkomsten. Beide kranten publiceerden vóór 1914 incidenteel berichtjes over bioscoopvoorstellingen, terwijl in 1914 in beide kranten een aparte rubriek werd gecreëerd voor filmkritiek. In *De Telegraaf* heette deze eenvoudig 'Bioscoop', onder het kopje 'Uitgaan', te vinden in de sectie 'Stadsnieuws'. In het *Algemeen Handelsblad* ging de nieuwe rubriek 'Bioscoop en variété' van start, ook onder de categorie 'Uitgaan', te vinden onder het 'Stadsnieuws', in april 1914 ingeleid met een soort beginselverklaring, die interessant is hier wat uitgebreider te cite-

ren, omdat deze de motieven voor de oprichting van een aparte bioscooprubriek aangeeft:

'Een spiegel van het menselijk karakter is het vermaak dat hij zoekt. Zeg mij, waar en hoe ge u vermaakt, en ik zal u vertellen wie ge zijt. Bij concert-, of tentoonstellingbezoek spreken soms andere motieven dan artistieke belangstelling mee, doch naar de lokalen van lichter amusement gaat men niet, als men er zich vervelen moet. Zien wij dus wat de menigte aantrekt en door welke voorstellingen dagelijks de gretige oogen van honderden worden geboeid. Als wij bij dit onderzoek bedroevende ervaringen opdoen, dan kunnen wij ons troosten met de gedachte, dat elk levensverschijnsel de moeite van een nadere beschouwing waard is en dat een uit ondervinding afgeleid pessimisme beter is dan een blind optimisme.

De bioscoop heeft de belangstelling van duizenden en de minachting van weinige intellectueelen schaadt haar bloei niet. Het doek met de grimassen-makende figuren en de schichtig-snelle opeenvolging van voorstellingen blijkt in dezen tijd wel de meest geliefde ontspanning van den gemiddelden mensch te zijn. De niets-ontziende alles-reproduceerende film heeft de wereld veroverd en binnen weinige jaren een industrie geschapen, waarvan de omvang onze verbazing wekt. Tooneelspelers van naam stellen hun talent in dienst van die industrie, die kapitaalkrchtig genoeg is om rijke belooningen uit te delen, en scheppende kunstenaars achten zich ook niet meer te hoog om schema's voor bioscoop-vertooningen te leveren.'¹⁶

De journalist wilde het doen voorkomen alsof hij een onderzoek deed naar het gedrag van het massapubliek. Op dit motief wordt in het vervolg nog teruggekomen. Eerst zal hier iets meer worden gezegd over de filmcritici zelf. Helaas is niet met zekerheid te zeggen wie de auteur van bovenstaand citaat was. Er zijn twee namen te verbinden met de filmverslaggeving bij het *Algemeen Handelsblad* in de besproken periode: Jan Feith (1874-1944) en, vanaf circa 1919, Piet Kloppers. Feith was een in die tijd een bekende journalist en veelzijdig publicist.

Hij schreef jongensboeken, reisavonturen, gelegenhedswerken en jubileumuitgaven (zowel in opdracht van bedrijven als van de overheid) en was hoofdredacteur van *De Indische post* en *De Kampioen*. Daarnaast was hij in 1928 lid van het Amsterdams Olympisch Comité en zelf ook een sportman. Gezien zijn voorkeuren voor auto- en vliegsport, fotografie en verre reizen, is het misschien niet zo vreemd dat hij een bepaalde interesse voor de film had, die werd beschouwd als een exponent van de moderniteit. Hij werd ook genoemd als beoogd schrijver van het scenario voor een promotiefilm over Nederland, bestemd voor het buitenland.¹⁷

Jan Feith in 1916

Bron:

Gemeentearchief
Amsterdam



In 1907 ging Feiths vaste allerlei-rubriek in het *Handelsblad* van start, 'Onder de streep', een van de meest gelezen rubrieken van de krant.¹⁸ Hierin werd af en toe over film geschreven, soms ondertekend door 'JF'. Het is echter niet zeker of alles in die rubriek door hem zelf werd geschreven. Bovendien is onzeker wie de filmrecensies verzorgde die onder 'Stadsnieuws' verschenen, al is het goed mogelijk dat Feith die ook voor zijn rekening nam.

Vanaf 1919 ontstond binnen 'Onder de streep' een nieuwe rubriek: 'In het land van den schijn. Filmpraatje.' Dit wekelijks terugkerend stuk werd geschreven door Piet Kloppers (1891-?), al bleef ook Feith incidenteel over film schrijven. In deze rubriek verschenen ook filmrecensies, maar de nadruk lag op divers filmnieuws. Technische innovaties als geluidsexperimenten of slowmotiontechnieken, maar nog meer de sociaal-maatschappelijke context van alles wat met cinematografie te maken had kwamen aan bod: bijvoorbeeld een Brits bedrijf dat huwelijksfilms verzorgde, de 'kinomadness' in Hollywood of Duitsland of anekdotes over sterren als Charlie Chaplin of Mary Pickford. Tevens passeerden de diverse nationale filmbedrijven de revue. Overigens was Kloppers ook verbonden aan andere bladen als *Handelsbelangen*, *De Auto*, *De Revue der sporten* en het kinderblad *Doe mee*. Na de introductie van de radio hield hij ook radiopraatjes over film.¹⁹

In 1920 verschenen bioscooprecensies in het *Algemeen Handelsblad* niet meer onder het kopje 'Uitgaan', maar kregen een aparte kop 'Kino', ook weer binnen de sectie 'Stadsnieuws'. Zo had de bioscoop- en filmverslaggeving, zowel recensies als filmnieuws, een nog zelfstandiger plaats gekregen binnen de krant. Voorheen werden films, revue, sommige muziekvoorstellingen en andere openbare vermakelijkheden alle onder de categorie 'Uitgaan' besproken. Het feit dat film zo apart behandeld werd, is een indicatie van het toenemende belang van het medium. Al werden de stukken vaak niet ondertekend, het is erg waarschijnlijk dat ze door vaste medewerker Piet Kloppers werden geschreven.

In *De Telegraaf* heette de vaste filmrecensent Leo, pseudoniem van Felix Hageman, tenminste al vanaf 1914 actief op het gebied van filmkritiek in deze krant. Het is aannemelijk dat hij het gros van de berichten over film voor zijn rekening nam, in de rubriek 'Bioscoop'. Vanaf 1918 was hij ook werkzaam bij het eerste tijdschrift in Nederland dat zich rechtstreeks op het bioscooppubliek richtte: *De Filmwereld*.²⁰ In een jubileumartikel over Hageman uit 1945 werd hij echter vooral gehuldigd voor zijn langlopende column 'Langs de straat', waarin hij Amsterdamse types beschreef,²¹ wellicht vergelijkbaar met die in Carmiggel's 'Kronkels'. Over zijn filmkritiek geen woord. Wel blijkt uit deze tekst dat hij al lange tijd doof was en vanaf 1940 zelfs blind, hetgeen Hageman het beoefenen van filmkritiek misschien al na de introductie van de geluidsfilm in 1932 maar in ieder geval na 1940 onmogelijk maakte.

Hageman specialiseerde zich kennelijk al vroeg in het schrijven van filmrecensies; net als in het *Algemeen Handelsblad* was in *De Telegraaf* sprake van toenemende professionalisering, in die zin dat er een vaste medewerker voor film bestond. In *De Filmwereld* constateerde Hageman in 1919 in dit kader het volgende:

'Er is langzamerhand gelukkig verbetering gekomen in de wijze, waarop de "grootte" pers de bioscoop tegemoet trad [sic], en de kentering heeft thans bij vele bladen reeds dit punt bereikt, dat men naar films, die, terecht of niet, met eenige ostentatie zijn aangekondigd, en die dus (voorloopig) geacht mogen worden, boven de middelmaat uit te gaan, niet meer het eerste het beste loslopende brand-redacteurkje zendt, maar iemand, die door ervaring op de hoogte is van de zaak, waarover hij gaat schrijven. In zekere mate althans.'²²

Zoals blijkt uit de andere drukke bezigheden van Feith, Kloppers en Hageman, is het moeilijk voor te stellen dat het recenseren van films een dagtaak was voor een journalist in de jaren tien; daarvoor was eenvoudigweg te weinig werk, te oordelen naar het aantal recensies dat verscheen. Er waren

kennelijk ook nog geen speciale faciliteiten voor de schrijvende pers, zoals in 1916 bleek uit een klacht van Felix Hageman aan het eind van een recensie:

'N.B. een vriendelijke vraag aan de directie van "Union": indien zij er prijs op stelt, dat oorspronkelijke films ge-critiseerd worden, zou zij dan voor de persmensen, zooals ook de schouwburgers doen, niet een of twee plaatsen kunnen reserveeren? Op de achterste rij ziet men niets van de opschriften [tussentitels] als ze wat klein uitvallen.'²³

Een enkele keer werd melding gemaakt van een voorstelling voor 'genoodigden', maar er zijn geen indicaties dat er regelmatig persvoorstellingen werden gegeven. Wel kon een journalist zo nu en dan persoonlijk worden uitgenodigd door een bioscoopdirecteur of filmmaker. Zo schreef Jan Feith over zijn aanwezigheid bij het 'proefdraaien' van de nieuwste film van regisseur Theo Frenkel:

'ik voelde me op dit oogenblik gelijk eenmaal de Koning van Beieren zich gevoeld moet hebben, toen hij Richard Wagner in de gelegenheid stelde, voor hem alleen de vóór-première te vertolken van zijn "Ring des Nibelungen".'²⁴

Over de verhouding tussen bioscoopdirectie en filmcriticus is voor deze periode in het algemeen helaas weinig bekend. De filmrecensie zelf is wellicht niet de meest betrouwbare en zeker niet een erg gulle bron op dit gebied. Het zou interessant zijn te weten wat de mening was van de Amsterdamse bioscoopdirecties over de recensies in beide kranten. Want de kritieken vielen lang niet altijd positief uit, zoals we nog zullen zien. De advertenties zijn in dit geval veelzeggend. Gedurende het besproken decennium 1910-1920 bleven zij qua aantal, grootte en sensationele opmaak toenemen, totdat ze overige vermaaksadvertenties (theater en muziek) volledig overschaduwden. De (grotere) Amsterdamse bioscopen bleven dus een goedbetalende klant voor de acquisitie-afdeling van de twee dagbladen. De bioscoop-eigenaren rekenden er kennelijk op dat minstens een deel van de lezers ook tot hún publiek behoorde. Als er echter sprake zou zijn geweest van een afhankelijke of te toeschietelijke positie van de filmjournalisten, waren de recensies veel minder scherp van toon geweest.

Zoals eerder al is opgemerkt, kwamen er naast de filmrecensie ook andere vormen van filmberichterij. Uiteraard was er het nieuwsbericht, over de bouw van een nieuwe bioscoop, of, belangrijker, verslagen van het debat over de filmkeuring. Maar ook waren er rubrieken met weetjes over film als verschijnsel, zoals Piet Kloppers' 'Filmpraatje'. Er verschenen af en

REMBRANDT-THEATER, REMBRANDTPLEIN
RIALTO-THEATER, CEINTURBAAN

7 APRIL 7 APRIL

TOEGANG VOOR ELKEN LEEFTIJD TOEGANG VOOR ELKEN LEEFTIJD



FREDERICUS REX

FREDERICUS REX

De schitterendste historische film, die ooit is vervaardigd. Opgenomen in de originele paleizen en vertrekken van den ex-Duitschen Keizer. Elke rol, zelfs de kleinste, bezet door de beste en beroemdste Duitse artisten.

Een film leerzaam en interessant voor jong en oud. Een film voor intellectuelen.

ATTENTIE

Daar de film 2 uur en 10 minuten duurt, begint de
1e VOORSTELLING 'S AVONDS PRECIES HALF 8
2e VOORSTELLING 'S AVONDS PRECIES KWART VOOR 10.

DAGELIJKS MATINÉE.

HET PUBLIEK WORDT BELEEFD VERZOCHT TIJDIG AANWEZIG TE ZIJN

A.S. ZONDAG 12 UUR:
GESLACHTZIEKTEN en HARE GEVOLGEN in het **REMBRANDT-THEATER**
DAGELIJKS VOORVERKOOP.

Advertentie voor FREDERICUS REX in het *Algemeen Handelsblad* van 6 april 1922.

Uit de recensie van drie dagen later in dezelfde krant: 'Men moet wél Duitscher zijn, met een hart dat opspringt bij ieder tromgeroffel al komt het uit het meest vredelievend bioscooporkest, om bij dit – overigens scenarisch prachtige en evenzoo voortreffelijk gespeelde – historisch filmwerk enthousiaste betoogingen te houden voor al wat verband houdt met Koning, Keizer en 'n rasecht militair Vaderland. Van 'n tendens in die richting kan bij deze zich streng aan de geschiedenis houdende tafereelen nauwelijks sprake zijn'.

toe interviews met filmsterren of regisseurs. Een enkele keer was de bioscoop bijvoorbeeld het onderwerp van een column waarin de volkse Amsterdammer werd geschetst in de rij voor de bioscoop, of een haast sociologische beschouwing over het verschijnsel bioscoop; vooral in de eerste helft van de jaren tien, toen het fenomeen razendsnel aan populariteit won.²⁵ Bovendien werd het woord 'film' in bredere zin gebruikt: 'Filmen langs de grens' (over Belgische vluchtelingen ten tijde van de Eerste Wereldoorlog) en 'De Residentie-film' (een rubriek in *De Telegraaf* met Haagse nieuwtjes), of een berichtje met een kop als 'De film der brooddiefstallen'. Het woord 'film' moest blijkbaar een bepaalde ironische melodramatiek overbrengen. Tenslotte is het nog zinvol te vermelden dat *De Telegraaf* vanaf 1922 ook foto-

pagina's ging afdrukken, en daarbinnen regelmatig aandacht besteedde aan film. In het *Handelsblad* kwamen pas enkele jaren later afbeeldingen bij de filmrecensies.

Na 1922 ontstonden er nieuwe rubrieken. In het *Handelsblad* schreef Kloppers zijn rubriek 'De rolprent' vol met zowel recensies als filmnieuws. De scheiding tussen beide genres vervaagde zodoende. In *De Telegraaf* begon de rubriek 'Voor en achter de lens'. Hier gebeurde hetzelfde: zowel beoordelingen van individuele films als nieuws en roddels over filmsterren en dergelijke werden binnen één rubriek gegroepeerd.

De verschillen tussen de recensies in beide kranten waren niet groot. Vanaf 1914 werd systematisch aandacht besteed aan film. En vanaf 1920 gebeurde dat zeer regelmatig, dat wil zeggen minimaal eens per week, soms vaker, en op vrij grote schaal. Dit heeft naar alle waarschijnlijkheid te maken met een toenemend aanbod van films, onder andere veroorzaakt door het einde van de Eerste Wereldoorlog. De populariteit van de bioscoop nam sterk toe in deze jaren net na de oorlog.¹⁶

Advertentie in het
Algemeen
Handelsblad van
19 oktober 1916
VOOR EEN
DANSTRAGEDIE VAN
de Nederlandse
regisseur Johan
Gildemeyer

Wegens den grooten toeloop nog slechts enkele dagen

geprolongeerd

Tegenover den Stadsschorburg,
Mareizestraat 48c,
in het Gebouw v. d. Wj. tot Des. d. Borchvust
BERNARD CANTER
zal Vrijdag 20 Oct. zijn jongste
Youspielwerk
**Het Geheim van
Polichinelle,**
Trag-Comedie in drie bedrijven,
met spoorwegen.
Loopt 1 m. **Label 1 1,-**

Een danstragedie
filmspel in 4 deelen door Joh. G.
De Telegraaf schrijft o.m.:
... Kortom Joh. G. heeft in deze
film zich van zijn beste zijde ge-
toond ... ik voorspel hem groot
succes van deze reep celluloid...
Het Handelsblad o.m.: Ik
zie lieveling liever in het
theater, maar ik heb ook nu
menigmaal haar gespieerde be-
wegingen en haar strakke for-
sche standen bewonderd...
Het Nieuws w/d Dag o.m.:
Het slot van de tragedie is wer-
kelijk pakkend... dat de toeloop
naar de "Union" thans bijzonder
druk is, laat zich denken.

Begin van het hoofdnummer
's middags voor den eer-
sten keer 2.30 uur
en 's avonds voor den eer-
sten keer 8 uur.

Schouwburg FRASCATI.
Directie DELMONTE en DE VRIENDT.
56^e en volgende opvoeringen van
RWEZELTJE
KLUCHT
met ZANG en DANS
Iedere avond 8 1/2 u.
Groot lachsucces!
(4.842)

Beide kranten bespraken wekelijks ongeveer vijf films, die in de grootste Amsterdamse bioscopen draaiden, waarbij *De Telegraaf* over het algemeen net iets uitgebreider was dan het *Handelsblad*. Dikwijls bespraken ze dezelfde films. Zoals Van Beusekom al concludeerde, werd zo een groot deel van het aanbod genegeerd, want Amsterdam had tientallen bioscopen. De grote, luxere draaiden de nieuwste en duurste films, zowel die met artistieke pretenties als de meer doorsnee genrestukken. En beide kregen aandacht.

Wat was nu het doel van de filmrecensie? Het uitgebreide citaat aan het begin van deze paragraaf spreekt van een soort sociaal-wetenschappelijke interesse in het publiek. Met de beschrijving van datgene wat het massapubliek wilde zien, zou de identiteit van die massa aan het licht komen. Maar dit lijkt niet het primaire motief, eerder een excuus voor het bespreken van een niet overal even goed geaccepteerde maar inmiddels wel belangwekkende vorm van vermaak, waar de krant niet meer zomaar omheen kon. Verderop in datzelfde artikel constateerde het *Algemeen Handelsblad* dat 'de verslaggever vooral zal trachten de levende elementen in de vertooningen aan te duiden en ook eventueel op artistieke waarde zal wijzen.' Wat precies werd bedoeld met 'levende elementen' blijft duister, maar als die worden geïnterpreteerd als de filmaspecten die bepalen in hoeverre de toeschouwer werd vermaakt of onderhouden, zou deze zinsnede een treffende samenvatting kunnen zijn van de filmkritiek zoals die ongeveer vanaf die tijd, 1914, tot aan in ieder geval 1922 werd geschreven.

Filmbesprekingen werden in het leven geroepen om de lezer een zekere service te verlenen: welke film was aan te raden of waarom was een andere film een 'prul'?²⁷ Films werden kennelijk besproken ter voorlichting van de lezer en om hem enige houvast te geven bij zijn eventuele bioscoopbezoek. Tegelijkertijd werd ook nagedacht over wat de artistieke kwaliteiten van een film waren, werd er gewezen op de vele *niet*-kunstzinnige films, en klaagden de verschillende filmjournalisten regelmatig over de slechte smaak van het bioscooppubliek, potentieel dus ook hun eigen lezers. Naast een voorlichtende functie voelde de recensent zich dus ook geroepen tot het schiften van goed en slecht, in artistiek opzicht óf wat betreft amusementswaarde, om zodoende bij te dragen aan de verbetering van het aanbod in de bioscoop en ook van de filmproductie zelf. Met name bij de bespreking van Nederlandse films kwam dit element naar voren: de regisseur kreeg bijvoorbeeld tips en aanwijzingen ter verbetering, vergezeld gaand van een bemoedigend schouderklopje. De sfeer die de critieken ademden is dan ook die van verwachting: zowel technisch als artistiek ging men uit van de wenselijkheid én mogelijkheid van een kwalitatieve ontwikkeling van het medium. Al werd in de eerste plaats de lezer bediend, de filmcritici van beide kranten wilden met hun beredeneerde mening die verbetering van de film stimuleren. De vraag die daarbij naar voren komt, is die naar de door de filmcritici gehan-

teerde criteria. Wanneer werd een film goed en wanneer werd een film slecht bevonden?

De recensie

Bij een analyse van de maatstaven die werden gebruikt bij het bespreken van films dient allereerst onderscheid gemaakt te worden tussen enerzijds fictie en anderzijds non-fictie films. Tot circa 1914 besteedden het *Algemeen Handelsblad* en *De Telegraaf* relatief veel aandacht aan non-fictie, hetgeen in het algemeen ook meer werd gewaardeerd dan fictie. Bij die waardering was de encenering (vooral natuurlandschappen) en de fotografische kwaliteit van belang, en de actualiteit van het geboden journaal. In technisch opzicht werd het gebruik van kleur zowel geprezen als afgekeurd. Verder was in deze vroege periode belangrijk dat veelal de gehele programmering, vaak ook met niet-filmische elementen, werd besproken. Zo kon bijvoorbeeld een heel filmprogramma worden aangeprezen, zonder dat de individuele films werden behandeld. Of het specialiteitenprogramma duurde bijvoorbeeld naar de mening van de recensent te lang, zodat werd voorgesteld dat bioscoopnummer maar te schrappen. Wel moet gezegd worden dat in *De Telegraaf* ook al in 1910 aan fictiefilms aandacht werd besteed, zij het summier. Maar het waren toch vooral de actualiteiten die op alle lof konden rekenen, vooral na het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog. Het publiek kon zich aanwezig wanen bij allerlei gebeurtenissen op het wereldtoneel, zoals de loopgravenoorlog in Frankrijk en België.

Vanaf 1914 nam de aandacht voor film toe en verschoof van non-fictie naar fictie. De maatstaven die gebruikt werden, veranderden eigenlijk niet ingrijpend tot 1922, al was pas na 1918 de speelfilm onbetwist het belangrijkste onderwerp van de recensie en werd er relatief weinig meer gerefereerd aan non-fictie en voorprogramma. De belangrijkste criteria voor de beoordeling van fictiefilms waren plot (intrige, verhaallijn), acteren, encenering en techniek.

De criteria – plot, acteren en encenering – waren afkomstig van het toneel of de literatuur, maar ze werden toegesneden op de cinema. Bijvoorbeeld: acteren voor de camera werd toch gezien als een vak apart, waarbij zowel fysieke verschijning als mimiek en gebaren op een andere manier werden beoordeeld dan op het toneel. De opmerkingen over technische tekortkomingen of juist de lof over sommige vondsten waren filmspecifiek: het ontbreken van geluid, de beeldsnelheid, tussentitels, kleurgebruik, camera-instelling en montage zijn voorbeelden van typisch filmtechnische elementen.

De behandeling van de verhaallijn was van deze thema's nog het minst aangepast aan het filmverhaal. Als de critici ingingen op de manieren van een film die alleen het medium eigen waren om een verhaal te vertellen, was

dit in negatieve zin: wanneer het verhaal te 'schokkerig', ongeloofwaardig of moeilijk te volgen was. Mogelijk heeft dit ook te maken met de ontwikkeling van de vertellende mogelijkheden van de speelfilm zelf, die nog in volle gang was. Wanneer het verhaal zich betrekkelijk logisch en aannemelijk ontwikkelde, was de criticus al snel tevreden over de plot. Vaak echter was dit niet het geval, en bestond het scenario uit 'afgeroomde bioscoop-romantiek' of werd geklaagd over de clichématige, overdreven, sensationele en ongeloofwaardige verwickelingen, al had dit zelden of nooit een moralistische bijklank in de zin van aanstootgevend of verderfelijk.

Over de Duitse film *GERECHTELIJKE DWALING* schreef de recensent in het *Handelsblad* in 1921:

'Laat ons op den voorgrond zeggen dat de ontwerpers van deze rolprent een vondst hebben gedaan wat de intrigue betreft. Dit mag wel eens vermeld worden, want het komt zelden voor dat een film eenige originaliteit bezit. [Dan volgt een uitgebreide beschrijving van de inhoud van de film, tot aan de ontknoping.] Wie dit deed wil ik niet verklappen, de ontknoping is verrassend, en laat ons geen verrassingen bederven.'²⁸

Opmerkelijk is, dat de hele verwickeling in de film dikwijls van begin tot eind naverteld werd, en daarmee verreweg de meeste ruimte binnen de recensie in beslag nam, zowel in *De Telegraaf* als in het *Handelsblad*. Dat de afloop niet werd verraden, zoals in het citaat hierboven, was eerder uitzondering dan regel. Over het algemeen gebeurde dit navertellen met een stevige dosis ironie, bijvoorbeeld: 'Behalve dansen doet Meina Irwen in deze film nog andere dingen; zij zit veel in auto's en schrijft den eenen brief na den andere aan een sukkel van een violist.' 'Gelukkig zijn de acteurs dikwijls komisch zonder het zelf te weten.' '[Prof Warden] is zijn geheugen kwijt en heeft vijf bedrijven noodig om het terug te vinden.' Enzovoort.

Misschien is deze neiging om de verhaallijn zo uitgebreid uit de doeken te doen deels te verklaren doordat het medium niet altijd een even vanzelfsprekend duidelijke verteltrant had voor de toeschouwer zoals nu het geval is bij het gros van het huidige filmaanbod. Zo boden bioscopen de kijker een programma (waaraan wel eens werd gerefereerd door de criticus), dat de inhoud van de film behandelde, zoals men tegenwoordig hoogstens nog met betrekking tot de opera kent. Kreeg de kijker dit te lezen om tijdens de film de draad niet kwijt te raken? De klassieke manier van vertellen in de Hollywood-film was nog in ontwikkeling gedurende de jaren tien en nog niet helemaal uitgekristalliseerd tot de transparante vertelvorm van later.²⁹ De explicateur was al grotendeels uit de Amsterdamse bioscopen verdwenen in de tweede helft van het decennium. Om deze speculaties echter meer vaste grond te geven zou vervolgonderzoek nodig zijn.

Otto Gebühr en
Eduard von
Winterstein in
FRIDERICUS REX uit
1921 onder regie
van Cserépy
Bron: Heinrich
Fraenkel,
Unsterblicher Film.
Die grosse Chronik.
Von der Laterna
Magica bis zum
Tonfilm, München
1956, p. 313



Het wantrouwen jegens de verhaallijn is te illustreren met de opvattingen over de historische film. In het begin van de jaren tien was er een voorkeur voor non-fictie. De speelfilms die op enige bijval konden rekenen, waren verbeeldingen van historische gebeurtenissen. Ook in de loop van het decennium, toen de fictieve film een steeds belangrijke plaats kreeg, bleef de waardering voor de historische film: oudtestamentische taferelen, epische kostuumdrama's ten tijde van Napoleon of een portret van Rembrandt. Helaas kon alleen de oppervlakte van de geschiedenis benaderd worden: in kleding, architectuur en in massaal in scène gezette veldslagen. De film als medium werd niet in staat geacht een overtuigend inzicht te geven in de ver-

banden tussen historische personen of gebeurtenissen. Felix Hageman verwoordde het als volgt in een bespreking van JEANNE D'ARC:

'Geen historiefilms, maar films van een historie. Men voelt het intense verschil. Een ideale "historiefilm" (neem aan dat ze te vervaardigen is) zal ons een tijdperk, een volk, en het leven van dat volk in die eeuw, doen zien als door een op het Verleden gericht kijker. En zij zal dien kijker zoo moeten instellen, dat midden in het gezichtsveld de centrale figuren verschijnen in wier daden zich de strevingen van de gekozen historische periode het krachtigst hebben geopenbaard, en uit het beeld dier figuren zal het bijkomstige, persoonlijke, voorbijgaande, incidenteele in de schaduw moeten worden gelaten, en alle licht zal zich moeten concentreren op dat deel van hun wezen en denken en doen waarin zich die eeuw uitsprekt, datgene waarom die eeuw naar hen wordt genoemd. De filmvervaardiging in haar huidig stadium is daar niet aan toe. Zij voegt uit een historisch gegeven een groote serie *détails* aaneen, steekt die in het passend gewaad, omgeeft die met de "historische" *entourage*, en fotografeert dan een reeks van aldus ineengezette *tableaux vivants*. Zoo verkrijgt men inderdaad een projectie van geschiedkundige allure, maar 't is al uiterlijkheid, maskerade, kleeding- en wapensexpositie.'³⁰

Het medium film werd kennelijk niet in staat geacht een vertelstructuur te creëren, die genuanceerd genoeg was om tot een zekere essentie te komen. Deze opvatting over film als oppervlakkig, niet *wezenlijk* medium, leefde sterk in deze periode. De tegenstanders van (de pedagogische mogelijkheden van) de bioscoop, beschouwden het argument, dat film een vluchtige sensatie was zonder diepgang, als vanzelfsprekend.³¹ Het filmverhaal zelf had, ook in de ogen van welwillende critici, slechts beperkte mogelijkheden, en was voornamelijk een vehikel voor acteerkunst en het puur visuele plezier van kijken naar decors en landschappen. Daarom diende het plot bij een klucht grappig te zijn, bij een detective spannend, bij een drama geloofwaardig en bij een historische film op zijn minst zonder anachronismen.

In het veelvoorkomende geval van een scenario dat als gebrekkig werd beschouwd, werd de film volgens de recensent vaak 'gered' door de acteur of actrice. Het spel werd beoordeeld op gestalte of profiel, mimiek en beweging, want het grote verschil met het traditionele theater was uiteraard het ontbreken van het (stem)geluid. Net als bij de beoordeling van de plot was overdrijving, dus acteren met teveel gebaren en grimassen, taboe. Een Duitse acteur gaf hier het goede voorbeeld:

'Reinhold Schünzel is voor velen de ideaal-filmacteur, hij is heelemaal niet "knap", hij is zelfs niet elegant, hij doet nooit druk, hij beweegt zich

niet meer dan noodig is, hij dringt zich nooit op. Zijn gebaar en zijn overwogen actie zijn even sober als expressief, – Schünzel is inderdaad een van de weinigen die poogt filmspel tot kunst te verheffen, althans één van de weinigen die daarin sláágt.³²

Helaas werd zelden ingegaan op expliciete criteria voor het filmacteren. Vaak werd simpelweg geconstateerd dat de acteur(s) en actrice(s) goed of uitmuntend waren, veel minder vaak dat ze *niet* capabel waren. Hoe belangrijk het spel was voor in ieder geval Kloppers, wordt duidelijk aan de hand van het volgende citaat uit 1920, dat volgde op een nauwkeurige beschrijving van een favoriete scène uit de film *KLATERGOUD*:

‘Ziet, in zülke scène-tjes kan de film menschen scheppen, karakters uitbeelden en artistiek zijn. Maar dergelijke scènes worden weinig uitgedacht, weinig vertoond. Zij eischen een volmaakte vertolking, een overtuigende mimiek. Het minste trekje dat verkeerd gespeeld wordt, één onlogisch gebaar, en vooral overdrijving, al is het in nog zóó geringe mate, bederft zulk een scène hopeloos. Volmaakt gespeeld, sieren zij echter de film, brengen haar op een hooger plan, zijn zij meer waard dan duivelsritten, inbraken-van-gemaskerden, achtervolgingen langs afgronden en dergelijk schoons, dat helaas voor de vele kino-klanten nog maar altijd de attractie bij uitnemendheid blijft.’³³

Het waren eerder de namen van acteurs en actrices dan van regisseurs die genoemd werden en bekend werden verondersteld aan de lezer. Ook in de advertenties lag de nadruk veel meer op de spelers. De regisseur kwam pas na 1920 regelmatig in beeld, al werd hij voor die tijd ook wel genoemd in de besprekingen. Het is niet helemaal zeker wat destijds precies met regie bedoeld werd. Een enkele keer was er expliciet sprake van ‘massaregie’. Maar vaker werd de regie geprezen voor ingetogenheid of berispt wegens overdaad. Meestal echter lijkt de regie toch niet alleen te hebben verwezen naar spelregie alleen:

‘Het acteren is trouwens in deze film van alle spelenden goed en af, maar de regie is vrij matig, hier en daar minder dan matig.’³⁴

De regisseur werd veeleer verantwoordelijk gesteld voor de artistieke samenstelling van de film als geheel, zoals bij de film *DE SULTANE DER LIEFDE*:

‘Toch, hoewel de acteurs goed werk doen, is in deze film de actie bijzaak, de regie hoofdzaak. Deze film is eigenlijk prentjes kijken: zeeën, rotsen, paleizen, hutten, nauwe Oostersche straatjes, dravende paarden door

bosschen en rivieren. Als een knap stuk regisseur's werk is deze rolprent bijzonder geslaagd.³⁵

Wat gold voor acteren, ging ook op voor de zogenaamde 'ensceneering'. Hoe ongeloofwaardig of belachelijk het scenario ook mocht zijn, de kijker kon nog altijd genieten van de landschappen en interieurs die aan zijn oog voorbijtrokken. Zoals eerder opgemerkt, werd dit juist in het begin van de jaren tien gewaardeerd, maar dit puur visuele genot bleef tot in 1922 zo nu en dan terugkeren in de recensies. Decorbouw bij grote spektakelfilms werd regelmatig opgemerkt en beoordeeld, soms werd de naam van de ontwerper genoemd (vaak aangeduid als 'architect'). Weelderige of exotische aankleding en decors waren ook een kenmerk dat de film kon onderscheiden van het toneel, dat in dit opzicht beperkte mogelijkheden had, omdat het natuurlijk nooit zulke realistische achtergronden kon creëren, en veel statischer was wat betreft decorwisselingen.

Filmtechnische opmerkingen ten slotte kwamen relatief weinig voor. In het begin van de jaren tien ging de aandacht vooral uit naar kleurgebruik en af en toe was er een opmerking over het ontbreken van geluid, hetgeen de werkelijkheidssensatie onvolkomen maakte. Verder waren er regelmatig klachten over het gebruik van tussentitels: teveel, slecht vertaald of misplaatst. Jan Feith kondigde dan ook tevreden *DE LANDLOOPER* (van Paul Lindau) aan, een film zonder tussentitels:

'En hierop [namelijk op een korte inleiding in tussentitels] volgt dan het film-verhaal, zonder dat daarbij één regel tekst ons in onze verbeeldingskracht komt assistieren. Dit is iets nieuws op het gebied der filmkunst.'³⁶

En al is het zo dat in de recensies filmspecifieke technische elementen zelden een doorslaggevende rol speelden – ze waren niet afwezig. Af en toe bleek dat de filmbeschouwer wel degelijk inzicht had in kenmerken die voor een eenentwintigste-eeuwer vanzelfsprekend lijken, maar destijds in Nederland niet systematisch werden benoemd, zoals montage en camera-instelling. Hageman adviseerde de Nederlandse filmmaker Frenkel: 'Verder af staan met het toestel,' en klaagde over een acteur die te veel in de lens keek.³⁷ Vanaf circa 1920 was er incidenteel oog voor de close-up.

'Men heeft in deze film veel koppen-fotografie toegepast, d.w.z. de koppen der spelenden in dramatische momenten genomen en sterk vergroot geprojecteerd. De uitmuntende gelaatsmimiek komt bij deze methode goed tot haar recht.'³⁸

Ook was er aandacht voor de dubbeldruk, een montage-techniek waarbij twee beelden over elkaar worden opgenomen, in het betreffende geval om geesten door muren te kunnen doen lopen.³⁹

Het woord 'monteering' kwam in gebruik na 1920. Een mooi voorbeeld van de 'bedrieglijke' werking van montage in de bespreking van de film HET MEISJE UIT DE NACHTKROEG:

'Vooral de opnamen in dit rondom tot den nok gevulde reusachtige sportpark zijn staaltjes van de vergevorderde techniek, die een bekwaam operateur aan den dag weet te leggen. (...) Als we Fern in haar met vier schimmels bespannen wagen zien binnenrijden, is het gedeelte van de tribune dat tevens zichtbaar is met honderden figuranten dicht bezet; bij de beelden, die een algemeen overzicht geven, is de afstand te groot om de renners te herkennen. Op deze wijze is telkens een handig en zeer bedrieglijk fotografisch effect verkregen.'⁴¹

De auteur noemde dit opvallend genoeg een *fotografisch* effect. Montage als filmisch kenmerk had in Nederland nog geen uitgekristalliseerde theoretische fundering, laat staan dat het als een basisprincipe werd gezien, zoals later, na de komst van de Russische montagefilms.⁴² De filmkritiek volgde in eerste instantie de ontwikkeling van de filmtaal, in die zin dat bepaalde vernieuwingen al dan niet bewust wel werden opgemerkt, maar niet vooruit werd gelopen op die ontwikkeling door het vormen van een systematische filmtheorie. Het gaat deels 'op gevoel' en intuïtief:

'Vervolgens zijn vrij wat tooneelen raf-raf-raf opgenomen, draai je niet dan heb je niet: het feest bij prins Orsini, d.w.z. de eigenlijke vóórstelling, waarom de gasten komen duurt wèl geteld, 17 seconden – de gasten zetten zich, wij zien één levend beeld, de gasten staan weer op. Dat deugt niet; de bewerker zowel als de regisseur moeten dat gevoelen.'⁴²

De recensies waren dus geen formele analyses aan de hand van een expliciete filosofie. In Nederland zou het ontstaan daarvan op zich laten wachten tot de theorieën van Menno ter Braak onder de vlag van de Nederlandsche Filmliga. Maar tegen die tijd was het filmaanbod enorm veranderd. De avant-gardistische films die de Liga vertoonde, waren zelf al een uiting van een cinematografische filosofie die zich bijvoorbeeld afkeerde van de lineaire vertelling. Jordaan heeft ook erkend dat zijn hele denken over film op zijn kop werd gezet door de introductie van de Russische montagefilm.⁴³ Dit geeft al aan, dat voor het ontwikkelen van een systematische beoordeling van film, het aanbod een belangrijke rol speelde. En dit aanbod veranderde snel door de technologische aard van het medium. Nieuwe methoden en

technieken om film te maken en betekenis te geven, vonden hun weerklink in de kritiek. Als dan volgens die nieuw gevormde criteria films worden beoordeeld, die vervaardigd werden voordat die moderne technieken werden toegepast, ontstaat een oneigenlijke situatie. In die zin was de kritiek van Jordaan op zijn voorgangers niet terecht: zij konden geen maatstaven hanteren die nog niet eens waren uitgevonden. Zij zagen films waarop diezelfde maatstaven misschien helemaal niet van toepassing konden zijn.

Jordaans kritiek betrof echter niet alleen de inhoud van de besprekingen. In zijn strijd voor de 'betere' film keerde hij zich tegen de vermaakfilm. En in de periode 1914-1922 werd die lang niet zo negatief besproken, hoewel een groot deel van het aanbod vermaakfilms onopgemerkt passeerde. Er werd wel een impliciet onderscheid gemaakt tussen vermaak en kunst, maar de criteria voor beide verschilden niet wezenlijk: eenvoud, geloofwaardigheid en ingetogenheid waren positief, en overdrijving en clichés negatief, en dat gold voor een pretentieuze Duits film drama net zo goed als voor een Amerikaanse klucht. In de tijd dat de avant-garde zich manifesteerde, groeiden de criteria voor kunst en amusement uiteen en kwamen ze tegenover elkaar te staan.

In de theorieën van Menno ter Braak culmineerde die tegenstelling in een scherpe scheiding tussen kunstminnende elite en vermaakszuchtige massa. In een eerder geciteerd fragment kwam naar voren dat Kloppers ook niet zo gunstig leek te oordelen over het massapubliek. Ook de andere recensenten deelden herhaaldelijk de destijds breed verkondigde mening dat de massa uit was op grof vermaak. En zij beseften dat de filmindustrie afhankelijk was van datzelfde massale publiek. Desalniettemin leken zij te vertrouwen op de vooruitgang van het medium en daarmee van zijn publiek. De ironie is, dat een van de grote meningsverschillen tussen Jordaan en Ter Braak ging over het doel van de avant-garde film, volgens Ter Braak een doel op zich. Jordaan pleitte echter voor de verbetering van de 'betere' publieksfilm – bestemd voor het gewone publiek, waarvoor de kunstfilm uiteindelijk een middel was.⁴ Achteraf had hij misschien wel meer gemeen met zijn voorgangers dan hij ooit had willen toegeven.

Conclusie

Wat is 'serieuze' filmkritiek? Inmiddels haast een gangbare kreet in de literatuur, maar nergens bevredigend gedefinieerd. Ondanks de veelvuldig gebruikte ironie, is de filmkritiek in het *Algemeen Handelsblad* en *De Telegraaf* absoluut ernstig en oprecht te noemen. Als men 'serieus' wil opvatten als 'onafhankelijk', geldt hetzelfde: er verschenen veel te weinig juichende recensies om te kunnen vermoeden dat de kranten slechts in ruil voor goed

betaalde advertenties recensies plaatsten. Hoogstens kwam deze vroege kritiek niet voort uit een formele cinematografische filosofie, of een herkenbaar artistiek programma. Dit kwalificeert het echter niet als serieus of niet-serieus, maar juist als onafhankelijk van streng omschreven dogmatisme.

Inhoudelijk waren er herkenbare, doch niet programmatisch vastgestelde uitgangspunten voor de besprekingen. Aanvankelijk betrof het vooral non-fictie film. De criteria veranderden na 1914, omdat ook het filmaanbod veranderde. Films werden langer en waren niet langer slechts onderdeel van een grotendeels niet-filmisch programma, maar stonden op zichzelf. De non-fictie verdween naar de achtergrond en acteren en verhaallijn kregen de hoofdrol in de recensie. Wanneer een film niet de pretentie had kunstzinnig te zijn, werd deze op zijn genre-kenmerken beoordeeld, en als zodanig kon het oordeel positief uitvallen. Zo moesten in een western spannende stunts en mooie landschappen te bewonderen zijn. Het gebrek aan een geloofwaardig verhaal of aan een psychologische uitwerking van karakters werd dan geaccepteerd met een vleug ironie. Een film echter die door de studio of bioscoop werd gepresenteerd als artistiek, dus meer dan alleen vermaak, diende wel aan alle eisen te voldoen van goed acteerwerk, mooie interieurs en afwezigheid van clichés en anachronismen.

De aanvankelijk incidentele berichtjes over film in het *Algemeen Handelsblad* en *De Telegraaf* werden vanaf 1914 verruild voor regelmatig terugkerende rubrieken. Kloppers en Hageman waren recensenten met een herkenbare identiteit die hun lezers wilden informeren, maar ook hun persoonlijke gedachten over de cinema uitdroegen. Ze meenden beiden dat de film een zich ontwikkelend medium was, dat nog sterk verbeterd kon en zou worden, zowel technisch als inhoudelijk. Maar die vooruitgangsgedachte weerhield hen er niet van de verdiensten te zien van wat op dat moment in de bioscoop draaide. En men kan veilig vermoeden dat zij gedreven werden door een fascinatie voor het bewegende beeld. In wezen staat hun kritiek dichterbij onze tijd dan de Liga-kritiek die hen vanaf 1923 overschaduwde. Want het gros van de huidige filmrecensies behandelt eerder de verhaallijn, deelname van bekende acteurs of art direction dan montageprincipes, 'beweging' en beeldvlakverdeling. De tegenwoordige kritiek houdt zich bezig – net als haar verre voorgangers – met het gehalte van drama, humor, spanning, actie of, ook, kunstzinnigheid. Kortom, met vermaak, zoals dat binnen een bepaald genre verwacht mag worden. De kritiek wil daarmee de lezer dienen, in plaats van hem een idee op te dringen hoe de ideale film eruit zou moeten zien.

Deze constatering leidt tot het vermoeden dat wellicht eerder de Liga-kritiek dan de kritiek die daaraan vooraf ging, als een anomalie bestempeld dient te worden, een die zichzelf misschien iets *te* serieus nam... Maatstaven die eigenlijk bedoeld waren voor een kleine groep kunstfilms, werden toege-

past op het gehele filmaanbod, terwijl de pre-Jordaanse kritiek een film op zijn eigen verdienste probeerde te beoordelen. De Liga-periode was echter bijzonder invloedrijk en bleef tot ver na de Tweede Wereldoorlog doorwerken.⁴⁵

De vraag in hoeverre het *Algemeen Handelsblad* en *De Telegraaf* een uitzondering vormden binnen het hele veld van neutrale en liberale pers is zonder verder onderzoek niet met zekerheid te beantwoorden. Het waren echter wel gevestigde bladen, dus is het niet erg waarschijnlijk dat zij sterk afwaken van gelijksoortige kranten en tijdschriften. Naar verwachting zullen meer namen van critici opduiken wanneer men gaat zoeken. Overigens blijft het een feit, dat een belangrijk deel van de (landelijke) pers verzuild was, en met die ideologisch gekleurde bril over film schreef, of film vrijwel geheel links liet liggen.⁴⁶ Maar het zou bijvoorbeeld interessant zijn om een beeld te krijgen van filmkritiek in de regionale pers, ook omdat film en bioscoop een duidelijk lokaal karakter hadden zoals blijkt uit het feit dat filmbesprekingen vielen onder de rubriek 'Stadsnieuws'.

Voor enkele journalisten gaf het dus wel degelijk pas 'om op positieve wijze serieus over film te schrijven'. Zij zijn mede verantwoordelijk voor het losweken van de cinema van de oudere kunstvormen en andere gemakkelikheden, en het scheppen van een eigen identiteit van dit medium. Niet alleen is hun werk ten onrechte in vergetelheid geraakt, maar het vormt ook een onvervangbare indruk van een bioscoopcultuur. Zij zagen en beschreven vele films die inmiddels verloren zijn en zij bekeken ze bovendien in de entourage waarin ze vertoond werden en zonder de kennis achteraf die de huidige toeschouwer van zwijgende film voedt met soms onvermoede vooronderstellingen.

Noten

- 1 Dit artikel is een bewerking van mijn doctoraalscriptie voor de studie Geschiedenis aan de Rijksuniversiteit Groningen, 1999. De titel is ontleend aan een citaat van Piet Kloppers in het *Algemeen Handelsblad* van 26 februari 1920 (zie noot 27).
- 2 A. van Beusekom, *Kunst en amusement. Reacties op de film als een nieuw medium in Nederland, 1895-1940*, Haarlem 2001.
- 3 Van Beusekom, *Kunst en amusement*, p. 13-85.
- 4 Idem, p. 54-62.
- 5 Idem, p. 132.
- 6 Bijvoorbeeld Van Beusekom, p. 131-135.
- 7 Céline Linssen, Hans Schoots, Tom Gunning (red.), *Het gaat om de film! Een nieuwe geschiedenis van de Nederlandsche Filmliga 1927-1933*, Amsterdam 1999.
- 8 Zie: Linssen, Schoots en Gunning, *Het gaat om de film!*

- 9 Bijvoorbeeld in Jan Heijs, 'Inleiding' in de herdruk van het tijdschrift *Filmliga 1927-1931* door de SUN, Nijmegen in 1982. Zie ook Egbert Barten, *Schrijven voor de prullemand? Een geschiedenis van de Nederlandse filmkritiek (1923-1945)*, doctoraalscriptie VU 1987.
- 10 L.J. Jordaan, *50 jaar bioscoopfauteuil*, Amsterdam 1958, p. 125.
- 11 F. van Vree, *De Nederlandse pers en Duitsland 1930-1939. Een studie over de vorming van de publieke opinie*, Groningen 1989, p. 110.
- 12 Van Vree, *De Nederlandse pers*, p. 37.
- 13 W. Visser, *De papieren spiegel. Honderd-vijf-en-twintig jaar het Algemeen Handelsblad 1828-1953*, Amsterdam 1953, p. 344, 374 en 338.
- 14 Visser, *De papieren spiegel*, p. 376.
- 15 M. Schneider, *De Nederlandse krant. Van 'nieuwstydinghe' tot dagbladconcentratie*, Amsterdam 1968, p. 173-174. Zie ook Van Vree, *De Nederlandse pers*, en H.J. Scheffer, *Henry Tindal. Een ongewoon heer met ongewone besognes*, Bussum 1976.
- 16 *Algemeen Handelsblad*, 23 april 1914.
- 17 *Algemeen Handelsblad*, 7 april 1919.
- 18 Visser, *De papieren spiegel*, p. 308.
- 19 Bij het NIOD is een dossier over Piet Kloppers aanwezig in het archief van de Commissie voor de Perszuivering. (Met dank aan René Kok.) Ondanks enkele twijfelachtige recensies van antisemitische films, werd hem wel een certificaat van geen bezwaar verleend na de oorlog. Zie verder voor een korte biografie Egbert Barten, *Schrijven voor de prullemand?*
- 20 Van Beusekom, *Kunst en amusement*, p. 93.
- 21 *De Telegraaf*, 12 april 1945 (uit de knipselmap van het Gemeentearchief Amsterdam). Het jubileumfeest zou 5 mei plaatsvinden: 'we hopen dat het 5 mei a.s. een echte feestdag zal worden.' (!).
- 22 Felix Hageman, 'Film-kritiek', in: *De filmwereld*, jrg. 2, nr. 6, 1919, p. 2.
- 23 *De Telegraaf*, 15 oktober 1916.
- 24 Jan Feith, 'Bioscoop-séance. De duivel in Amsterdam', ('Onder de streep'), *Algemeen Handelsblad*, 3 oktober 1918.
- 25 Bijvoorbeeld de hoogst vermakelijke impressie van ene T. G.-B., 'Provinciale bioscopen', in het *Algemeen Handelsblad* van 16 oktober 1916, of R. Feenstra, 'Aan het zoeklicht. Kino-favoriets', *De Telegraaf*, 22 oktober 1912.
- 26 Karel Dibbets, 'Het bioscoopbedrijf tussen twee wereldoorlogen', in: Karel Dibbets & Frank van der Maden (red.), *Geschiedenis van de Nederlandse film en bioscoop tot 1940*, Weesp 1986, p. 231.
- 27 Naar Kloppers, *Algemeen Handelsblad*, 26 februari 1920: 'In het buitenland krijgt de film meer critiek in de pers, en daar wordt een prul een prul genoemd, al zegt de hoffelijke verslaggever er meestal bij dat het hem spijt voor de hoge kosten die de verguisde opnamen ongetwijfeld hebben meegebracht.'
- 28 *Algemeen Handelsblad*, 13 maart 1921.
- 29 D. Bordwell & K. Thompson, *Film art. An introduction*, New York 1997, p. 447-449.
- 30 *De Telegraaf*, 30 april 1922.
- 31 Zie ook Van Beusekom, *Kunst en amusement*.
- 32 *Algemeen Handelsblad*, 3 oktober 1920 (DE BANDIETEN VAN ASNIÈRES).
- 33 *Algemeen Handelsblad*, 17 december 1920.

-
- 34 *Algemeen Handelsblad*, 28 november 1920 (DE ZONDEN DER VADEREN).
- 35 *Algemeen Handelsblad*, 6 maart 1921.
- 36 *Algemeen Handelsblad*, 6 april 1914.
- 37 *De Telegraaf*, 30 april 1916 (GENIE TEGEN GEWELD).
- 38 *Algemeen Handelsblad*, 7 november 1920 (RAFFLES!).
- 39 *Algemeen Handelsblad*, 9 april 1922 (DE VOERMAN).
- 40 *Algemeen Handelsblad*, 2 april 1922.
- 41 Nico Brederoo, 'De invloed van de Filmliga', in: Dibbets & Van der Maden, *Geschiedenis van de Nederlandse film en bioscoop*, p. 190.
- 42 *De Telegraaf*, 29 oktober 1916 (LA RENZONI van de Hollandia filmfabriek).
- 43 L.J. Jordaan, *50 jaar bioscoopfauteuil*, Amsterdam 1958.
- 44 Céline Linssen, 'Unaniem rot stop hedenavond vergaderen', in: Linssen, Schoots en Gunning, *Het gaat om de film!*, p. 77, 78.
- 45 Tom Gunning, 'Ontmoetingen in verduisterde ruimten', in: Linssen, Schoots en Gunning, *Het gaat om de film!*, p.150.
- 46 Zie mijn doctoraalscriptie *Film in de krant 1910-1922. Een steekproef in vijf Nederlandse dagbladen*, Rijksuniversiteit Groningen 1999. *De Maasbode* schreef nog wel af en toe over film, maar *De Standaard* bijvoorbeeld bijna niet, net zomin als *Het Volk* dat deed in de periode tot 1922.