

# **Dissonante geluiden en sprekende filmvertoningen**

**Een vergelijkend cultuurhistorisch onderzoek naar de houding van de Nederlandsche Filmliga, de Vereniging voor Onderwijs- en Ontwikkelingsfilms en de Vereniging voor Volkscultuur ten opzichte van filmmuziek en de introductie van de geluidsfilm in Nederland.**



**Edith van der Heijde**

**0461113**

**Masterscriptie film- en televisiewetenschap**

**Begeleider: Dr. Ansje van Beusekom**

**Oktober 2011**

## Inhoudsopgave

<b>Inleiding</b> .....	2
<b>1. De ontstaansgeschiedenis, doelstellingen en ideeën van de Nederlandsche Filmliga</b> .....	6
1.1 De oprichting en een internationale context .....	6
1.2 Doelstellingen, ideeën en films .....	8
<b>2. Ideeën over filmmuziek en geluidsfilm bij de Filmliga</b> .....	14
2.1 De Filmliga, Lou Lichtveld en filmmuziek .....	14
2.2 De Filmliga en de geluidsfilm .....	19
<b>3. De Vereniging voor Onderwijs- en Ontwikkelingsfilms, filmmuziek en geluidsfilm</b> .....	24
3.1 Schoolbioscopen, filmvertoningen en muziek .....	25
3.2 De VVOF, schoolbioscopen en de introductie van geluidsfilm .....	26
<b>4. De Vereniging voor Volkscultuur, filmmuziek en de geluidsfilm</b> .....	29
4.1 VVVC-filmvertoningen en het VVVC-orkest .....	29
4.2 De VVVC/VVSU en de introductie van de geluidsfilm .....	33
<b>Conclusie</b> .....	36
<b>Bronnen</b> .....	39

## Inleiding

De Nederlandsche Filmliga is een organisatie die vanuit verschillende perspectieven veel aandacht heeft gekregen. Het boek *Het gaat om de film!* van Céline Linssen, Hans Schoots en Tom Gunning is met betrekking tot de Nederlandsche Filmliga een standaardwerk.<sup>1</sup> Hierin komen onder andere aan bod de geschiedenis van de Nederlandsche Filmliga met betrekking tot de praktische gang van zaken binnen de organisatie, de programma's, context en het culturele landschap waarin deze opereerde. Daarnaast komen kopstukken binnen de Filmliga, zoals Menno ter Braak, Joris Ivens en Mannus Franken, en met name hun uiteenlopende ideeën over filmkunst in verschillende onderzoeken aan bod.<sup>2</sup>

Hoewel er in de onderzoeken die er tot nu toe gedaan zijn vaak uitgebreid wordt ingegaan op het culturele landschap waarin de Nederlandsche Filmliga zich manifesteerde, zoals in Karel Dibbets' *Sprekende Films* en Ansjé van Beusekoms *Kunst en Amusement*, mis ik hierin echter de positionering in een specifiekere historische en culturele context van heersende ideeën over de geluidsfilm in Nederland en een verbinding met de verandering in vertoningscontext die hiermee samenhangt.<sup>3</sup> In mijn onderzoek wil ik dieper ingaan op de positie van de Filmliga en ideeën over geluidsfilm door deze te positioneren ten opzichte van andere contemporaine collectieven binnen het Nederlandse filmwezen, namelijk de Vereniging voor Onderwijs- en Ontwikkelingsfilm (VOOF) en de Vereniging voor Volkscultuur (VVVC). Deze collectieven heb ik gekozen, omdat ze zich op verschillende manieren lijken te verhouden ten opzichte van filmmuziek en geluidsfilm en dit doen vanuit verschillende perspectieven, doelen en ideologieën. Daarnaast maken deze verschillende filmcollectieven net als de Filmliga gebruik van een orgaan in de vorm van een tijdschrift of dagblad om hun ideeën, doelstellingen en programma's te ventileren. Beide verenigingen manifesteerden zich zowel voor als tijdens de hoogtijdagen van de Filmliga. De VOOF werd pas in 1926 officieel opgericht, maar al vanaf 1918 was er sprake van georganiseerde voorstellingen in de Haagsche Schoolbioscoop.<sup>4</sup> Ook binnen de communistische gemeenschap waaraan de VVVC gelieerd was, werden al in 1925 in de vorm van de Filmdienst van het Instituut voor Arbeidersontwikkeling geleid

---

<sup>1</sup>Céline Linssen, Hans Schoots en Tom Gunning, *Het gaat om de film! Een nieuwe geschiedenis van de Nederlandsche Filmliga 1927-1933* (Amsterdam: Uitgeverij Bas Lubberhuizen/ Filmmuseum, 1999).

<sup>2</sup>O.a. Nancy Asseldonk, "Het kan ook anders. Van de verdediging van de kunstfilm naar de ontmaskering van de schoonheid in het werk van Menno ter Braak" (Doctoraalscriptie Nederlandse taal- en letterkunde, Universiteit van Amsterdam, 1998) en Emile Poppe, *Menno ter Braak en de Filmliga*. Enschede/Hengelo: Stichting Literaire Manifestaties, 1994.

<sup>3</sup>Karel Dibbets, *Sprekende films. De komst van de geluidsfilm in Nederland 1928-1933* (Amsterdam: Otto Cramwinckel Uitgever, 1993) en Ansjé van Beusekom, *Kunst en amusement. Reacties op film als een nieuw medium in Nederland, 1895-1940* (Haarlem: Arcadia, 2001).

<sup>4</sup>Bert Hogenkamp, "De schoolbioscoop" *Skrien* 140 (1985): 42.

door Jef Last op verschillende locaties in het land filmvoorstellingen georganiseerd.<sup>5</sup> Echter wat betreft dit onderzoek richt ik mij vooral op de periode van overlap tussen de verschillende verenigingen. Door te kijken naar verschillen en overeenkomsten in de ideeën, praktijken en doelstellingen aangaande filmmuziek en geluidsfilm zal ik een bijdrage proberen te leveren aan de vorming van een completer beeld met betrekking tot de plaats van de Filmliga binnen de culturele en historische context waarin deze zich manifesteerde, specifiek toegespitst op filmmuziek en geluidsfilm.

Het is van belang deze culturele en historische context verder uit te diepen, omdat in deze periode juist die twee factoren, de Filmliga en de opkomst van de geluidsfilm, van aanzienlijke invloed zijn geweest op de film en zijn vertoning in Nederland. Enerzijds beleefde de Nederlandsche Filmliga haar hoogtijdagen en waren haar ideeën over film als kunst van grote invloed op de filmkritiek en de specifieke manier waarop film werd vertoond in deze besloten kringen. Hierin speelde de avant-garde kunst en de daarmee samenhangende nadruk op het intellectuele en het cerebrale ondergaan van kunst een belangrijke rol. Anderzijds kwam in diezelfde periode de geluidsfilm op. Dit bracht ook belangrijke veranderingen teweeg in de filmvertoningscontext en ideeën hierover. Daarnaast had de opkomst van de geluidsfilm in Nederland een katalyserende werking op de filmkritiek en theorievorming over film in meer algemene kringen, activiteiten die in eerste instantie vooral binnen de Filmliga werden gebezigd.<sup>6</sup>

Het onderzoek naar de ambivalente houding van de Filmliga ten opzichte van filmmuziek en geluidsfilm en hoe deze zich verhoudt tot de ideeën van andere filmcollectieven valt uiteen in twee delen. Het eerste deel richt zich vooral op de culturele context van avant-garde- en kunstfilm tegenover volkskunst en bioscoopfilm waarin de Filmliga zijn oorsprong vindt. Ik geef een kort historisch overzicht van het ontstaan van de Filmliga en plaats dit ook in een internationale context van gelijkvormige internationale filmclubs. Hierin baseer ik mij vooral op de secundaire literatuur die hierover beschikbaar is. Daarnaast komen ook de samenstelling van hun programma's en vertoningscontext en de ideeën over film als kunst die aan de basis liggen van deze programma's aan bod. Deze schets van de context waarin de Filmliga zich bewoog fungeert als vertrekpunt voor het tweede deel van het onderzoek. In dit tweede deel plaats ik de houding van de Filmliga ten opzichte van filmmuziek en geluidsfilm binnen de context van andere filmgelieerde organisaties in Nederland in de vorm van een historisch vergelijkend perspectief. De houding van de Filmliga wordt hierin vergeleken met de opstelling van de VVVC en de VOOF. Dit tweede deel is voornamelijk gebaseerd op primaire bronnen in de vorm van onder andere recensies en discussies in contemporaine filmorganen. Om onderzoek te kunnen doen naar deze primaire bronnen heb ik diverse archieven

---

<sup>5</sup> Nieko van de Pavert, *Jef Last. Tussen de partij en zichzelf* (Nijmegen: 1982), 93.

<sup>6</sup> Dibbets, *Sprekende films*, 305-306.

bezoekt, zoals het Eye Film Instituut Nederland en het Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis.

Vanuit de voorgaande constatering komt ik tot de volgende vraag die als leidraad zal fungeren binnen dit onderzoek.

*Welke houding nam de Nederlandsche Filmliga aan ten opzichte van filmmuziek en de geluidsfilm en wat zijn de verschillen en overeenkomsten met de ideeën, praktijken en doelstellingen met betrekking tot filmmuziek en geluidsfilm van andere contemporaine filmcollectieven binnen het Nederlandse filmwezen, namelijk de VOOF en VVVC?*

Deze vraag kan vervolgens worden onderverdeeld in een aantal deelvragen. Namelijk: hoe opereerde de Filmliga, welke ideeën met betrekking tot filmvertoning, geluidsfilm en filmmuziek lagen hieraan ten grondslag en welke concrete standpunten en doelstellingen zijn hieruit te herleiden? Welke doelstellingen met betrekking tot filmvertoning worden door de VOOF en VVVC nagestreefd en wat zijn de overeenkomsten en verschillen met die van de Filmliga? Op welke wijze kunnen de praktijken met betrekking tot de toepassing van filmmuziek bij filmvertoningen van de VOOF en VVVC worden beschreven? Welke ideeën leven er binnen de drie filmcollectieven over de geluidsfilm in de periode van de introductie? En tot slot, hoe worden deze ideeën door de drie filmcollectieven bij filmvertoningen in de praktijk gebracht en waarin zijn overeenkomsten en verschillen te benoemen?

De methode die ik hanteer om deze vragen zo volledig mogelijk te kunnen beantwoorden kan worden omschreven als een kwalitatief historisch bronnenonderzoek. Hierbij worden de relaties tussen de verschillende aspecten van het discours over en de praktijken met betrekking tot filmmuziek en geluidsfilm binnen de Filmliga enerzijds beschreven en geanalyseerd, en anderzijds vergeleken met het discours dat zich manifesteert in bronnen van andere contemporaine collectieven die verbonden zijn met de Nederlandse film.

De vorm en opbouw van het onderzoek kan als volgt worden omschreven. Het eerste hoofdstuk zal zich richten op de geschiedenis van de Filmliga, de vertoningspraktijken en de filmprogrammering, de ideeën met betrekking tot de vertoning van film die hieraan ten grondslag lagen en de verschillende doelstellingen die hiermee werden nagestreefd. In het eerste hoofdstuk baseer ik mij voornamelijk op wat Céline Linssen heeft geschreven in *Het gaat om de film!*, meer bepaald in haar hoofdstuk "De geschiedenis achter de schermen van de Nederlandsche Filmliga".<sup>7</sup> Daarnaast maak ik ook gebruik van het manifest van de Nederlandsche Filmliga zoals gepubliceerd in

---

<sup>7</sup> Linssen, Schoots en Gunning, *Het gaat om de film!*, 15-149.

het eerste nummer van het tijdschrift *Filmliga* als bron voor de doelstellingen van de Liga.<sup>8</sup> Ook verschillende artikelen van Ligakopstukken in het tijdschrift *Filmliga* en andere organen komen voorbij. Dit eerste hoofdstuk fungeert hoofdzakelijk als een introductie tot de Filmliga en haar geschiedenis.

Het tweede hoofdstuk gaat in op de specifieke ideeën binnen de Nederlandsche Filmliga over het gebruik van muziek bij stille film en de geluidsfilm. Daarnaast bespreek ik de belangrijke rol die Lou Lichtveld speelde in de ontwikkeling van ideeën binnen de Filmliga over het bovenstaande. Om een beeld te krijgen van de manier waarop muzikale begeleiding werd toegepast, wat voor soort muziek er werd gebruikt en hoe deze een plaats kreeg binnen het programma baseer ik mij in deze vooral op primaire bronnen. Verschillende artikelen over filmmuziek en geluidsfilm in het tijdschrift *Filmliga*, correspondentie van Filmliga uit het Secretariaatsarchief en artikelen en monografieën van Lichtveld en Ter Braak die op deze onderwerpen ingaan, komen aan bod. Naast een schets van de ideeën over filmmuziek en geluidsfilm komt ook de wijze waarop dit in praktijk werd gebracht aan bod, zowel algemeen als lokaal. Om ook de kant van het Filmligapubliek te belichten ten aanzien van de kwestie aangaande filmmuziek en geluidsfilm maak ik ook gebruik van een enquête die in 1928 onder de Filmligaleden werd gehouden. Naast deze primaire bronnen fungeren het boek *Sprekende films* van Karel Dibbets en het boek *Kunst en amusement. Reacties op film als een nieuw medium in Nederland, 1895-1940* van Ansje van Beusekom ook als belangrijke aanknopingspunten.

In hoofdstuk drie en vier komen respectievelijk de Vereniging voor Onderwijs- en Ontwikkelingsfilms (VOOF) en de Vereniging voor Volkscultuur (VVVC) met hun ideeën, praktijken en doelstellingen aangaande filmmuziek en geluidsfilm aan bod. Ook in deze hoofdstukken maak ik hoofdzakelijk gebruik van primaire bronnen. Voor de analyse van de VOOF gebruik ik verschillende artikelen uit het tijdschrift *Het Lichtbeeld* dat fungeerde als orgaan van de VOOF. Ook het boek *De bioscoop en het onderwijs* van de voorzitter van de VOOF, David van Staveren, is een belangrijke bron.<sup>9</sup> Met betrekking tot de analyse van de ideeën, doelstellingen en praktijken van VVVC omtrent filmmuziek en geluidsfilm maak ik veel gebruik van artikelen in het communistisch dagblad *De Tribune*. Daarnaast beschikte de VVVC over een eigen orgaan, *De Sowjet Vriend*, ook deze primaire bron gebruik ik in het onderzoek. In beide hoofdstukken wordt in de deelconclusies een vergelijking getrokken met de Filmliga.

Tot slot wordt in het laatste hoofdstuk een concluderend antwoord gegeven op de bovenstaande hoofd- en deelvragen aan de hand van de deelconclusies die in de voorafgaande hoofdstukken zijn getrokken.

---

<sup>8</sup> Henrik Scholte, "Manifest Filmliga Amsterdam." *Filmliga* 1.1 (september 1927).

<sup>9</sup> David van Staveren, *De bioscoop en het onderwijs* (Leiden: A.W. Sijthoff's Uitg.-Mij, 1919).

# 1. De ontstaansgeschiedenis, doelstellingen en ideeën van de Nederlandsche Filmliga

*“Het was een ‘Eed in de Kaatsbaan’ in miniatuur! Daar was het categorisch verbod de film [Poedovkins DE MOEDER] te vertonen. Daar was de ziedende verontwaardiging der aanwezigen. Daar was de wethouder (zelf een der gasten), die opgewonden naar de telefoon liep en de burgemeester de vergunning wist af te dwingen om althans deze vertoning-in-besloten-kring te laten doorgaan. Daar was ten slotte Henrik Scholte, die als een tweede Mirabeau op een stoel klom en onder donderende toejuichingen het stichten van een verzetsorganisatie voorstelde.*

*Io vivat... de Filmliga was geboren!”<sup>10</sup>*

In de memoires van de L.J. Jordaan, één van de kopstukken van de Filmliga, leest de oprichting van de Nederlandsche Filmliga in 1927 als het script van één van de door de Liga zo gewaardeerde Sovjetrevolutiefilms. Deze ‘nacht van de Moeder’ zou het begin zijn van een nieuw perspectief op de vertoning van film in Nederland, namelijk in het onderscheid tussen film als kunst en film als amusement. Deze gebeurtenis zou daarnaast ook zijn weerslag hebben op de ontwikkeling van een serieuze Nederlandse filmkritiek. Hoe de Nederlandsche Filmliga tot stand is gekomen, hoe zij geplaatst kan worden in een internationale context en hoe haar ideeën over kunstfilm vorm kregen in specifieke filmprogramma’s wordt in dit hoofdstuk besproken.

## 1.1 De oprichting en een internationale context

De Nederlandsche Filmliga staat in de geschiedenis van filmvertoning in Nederland voor een belangrijke verandering in de wijze waarop het medium film werd benaderd, namelijk als een autonome kunstvorm. Met haar afkeer van het volkse amusement dat volgens de Filmliga in de bioscopen te zien was, en dan vooral de Amerikaanse Hollywoodproducties, stelde de Filmliga in haar manifest dat “in deze fase film en bioscoop elkaars natuurlijke vijanden zijn.”<sup>11</sup> Door de vertoning van films die “men niet of per vergissing in de bioscoop te zien krijgt” in een milieu van “rechtschappen film liefhebbers” .<sup>12</sup> hoopte de Filmliga film te verheffen tot een zelfstandige kunstvorm in Nederland. Deze filmclub van studenten, kunstenaars en intellectuelen, met in de gelederen onder andere studenten Menno ter Braak en Henrik Scholte, directeur van fotowinkel CAPI en de latere documentairemaker Joris Ivens en filmcriticus L.J. Jordaan, vertoonde films op een

---

<sup>10</sup>L.J. Jordaan, *50 jaar Bioscoopfauteuil*. (Amsterdam: J.M. Meulenhoff, 1958): 126-127.

<sup>11</sup> Scholte, “Manifest Filmliga”.

<sup>12</sup> Ibidem

manier die de aandacht vestigde op het medium film als opzichzelfstaand kunstzinnig medium door dit te ontdoen van alle randverschijnselen en variéteaanvullingen die de film in de reguliere bioscopen omlijstten.<sup>13</sup> Menno ter Braak stelt in zijn boek *Cinema Militans* over deze randverschijnselen in de bioscoop: “De huidige bioscoop is [...] op zijn slechtst, de onwelriekende mestvaalt der andere kunsten.”<sup>14</sup> En in een artikel in het tijdschrift *Filmliga*: Men zou [...] de film-van-den-avond willen bevrijden van de narrenstoet der comedie’s van de lingerie van het modejournaal, van den grijnzende sportkamioen uit het wereldnieuws; en practisch terecht.”<sup>15</sup>

Hoe deze groep film liefhebbers zich uiteindelijk verenigde in de Nederlandsche Filmliga is terug te voeren op de door Jordaan zo mythisch omschreven “nacht van de Moeder”. Céline Linssen benadert dit kruispunt in de Nederlandse filmgeschiedenis in het boek *Het gaat om de film!* op een wat nuchterder wijze dan Jordaan en baseert zich daarbij op primair bronnenmateriaal in de vorm van nog niet eerder onderzochte secretariaatsarchieven van de Filmliga en krantenberichten van en over deze memorabele nacht van de dertiende mei 1927.

Dat de oprichting van de Liga een grote noodzaak was stelt L.J. Jordaan als volgt in *de Groene Amsterdammer*:

“Het was reeds lang duidelijk, dat er op bioscoopgebied iets moest gebeuren in den geest, als nu met de oprichting der Liga is geschied. [...] Het waarachtig-belangstellende deel der bioscoop-gangers (wel te onderscheiden van het onverschillige amusements-publiek) heeft den gang van zaken blijkbaar lang genoeg aangezien – het verlangt dringend medezeggenschap [...] net zoolang tot het levend verlangen naar goede filmkunst zal worden erkend.”<sup>16</sup>

Het nieuws van de oprichting van de Filmliga zorgt meteen voor een grote hoeveelheid brieven en briefkaarten van mensen die zich als lid willen opgeven, zo blijkt uit het secretariaatsarchief van de Filmliga.<sup>17</sup> Ook in andere steden is inmiddels begonnen aan vergelijkbare initiatieven. In Rotterdam, Utrecht, Groningen en Delft worden ook Liga-afdelingen opgericht die zich aansluiten bij het Ligamanifest. Als overkoepelende organisatie geldt de Nederlandsche Filmliga, deze zorgt ook voor de samenstelling van de programma’s die door de verschillende lokale Liga’s worden vertoond.<sup>18</sup> De context waarin deze uiteindelijk lokaal worden vertoond, kon nogal van elkaar verschillen, niet altijd naar tevredenheid van de leden van het hoofdbestuur. In een brief aan de voorzitter van de

---

<sup>13</sup> Linssen, Schoots en Gunning, *Het gaat om de film!*, 158-159.

<sup>14</sup> Menno ter Braak, *Cinema Militans* (Utrecht: Reflex, 1929), 18.

<sup>15</sup> Menno ter Braak, “De aesthetiek van het filmprogramma” *Filmliga* 1.1 (september 1927): 2.

<sup>16</sup> L.J. Jordaan, “Bioscopy” *De Groene Amsterdammer*, 9 juli 1927.

<sup>17</sup> Secretariaatsarchief Nederlandsche Filmliga, collectie Eye Film Instituut Nederland, doos 1.14. Zie ook Linssen, Schoots en Gunning, *Het gaat om de film!*, 47-48.

<sup>18</sup> Linssen, Schoots en Gunning, *Het gaat om de film!*, 47 en 54.



Rotterdamsche Filmliga Johan Huijts over de eerste Ligamatinee zegt Henrik Scholte: “Julie middag miste sfeer [...] kleed je middagen aan, zorg voor een milieu, schep een centrum van filmvrienden.”<sup>19</sup>

Vanaf oktober 1927 heeft de Nederlandsche Filmliga ook haar eigen tijdschrift, *Filmliga, Orgaan der Nederlandsche Filmliga*. Dit in eerste instantie maandelijks verschijnende orgaan besteedt uitgebreid aandacht aan de maandelijks matineeën van de verschillende Liga's in de vorm van beschouwingen en recensies.<sup>20</sup> Daarnaast biedt het tijdschrift ook de ruimte aan uitgebreide discussie omtrent film en filmkunst, kortom “een onafhankelijk tijdschrift ter verspreiding van idealen en resultaten van film als kunst”.<sup>21</sup>

Hoewel de Filmliga in Nederland een nieuw perspectief bood op de vertoning van film als kunst, was dit internationaal gezien weinig origineel. De avant garde in onder andere Parijs, Londen en Berlijn hadden zich al eerder verenigd in diverse filmclub, zoals de Parijse Studio de Ursulines, met tot doel het vertonen van de avant garde film in een daarbij passende vertoningscontext. Zelfs de filmkeuze van de Filmliga vertoont grote overeenkomsten met die in andere internationale filmclubs. Alleen de organisatie van de Filmliga in diverse lokale onderdelen baarde internationaal opzien.<sup>22</sup>

## 1.2 Doelstellingen, ideeën en films

De Filmliga had tot doel, zoals gesteld in het manifest, om films te vertonen die men volgens hen niet of alleen per vergissing in de bioscoop te zien kreeg, kortom de kunstfilm. Hiermee doelde men vooral op de Franse en Duitse avant-garde films en Sovjetfilms. Deze zijn dan ook veelvuldig terug te vinden in de Ligaprogramma's. Over het algemeen werd alles wat ook maar iets te maken had met Amerika of Hollywood werd met grote afkeuring bejegend. Welke films voldeden aan de kenmerken van de kunstfilm en welke een plek kregen op het programma van de Liga werd voornamelijk door Menno ter Braak bepaald. Zijn idee van film als kunst was behoorlijk strikt. Zoals hij in zijn theoretische verhandelingen *Cinema Militans* (1929) en *De absolute film* (1931) uiteenzet is film pas kunst wanneer het zich onderscheidt van de werkelijkheid en van “gefotografeerd leven”.<sup>23</sup> Film moest daarnaast vooral een opzichzelfstaand medium zijn zonder te lenen van andere kunsten en

---

<sup>19</sup> Ibid., doos 1.8.

<sup>20</sup> Linssen, Schoots en Gunning, *Het gaat om de film!*, 54-55.

<sup>21</sup> Henrik Scholte, “Onze geloofsbrieven” *Filmliga* 1.1 (september 1927): 1.

<sup>22</sup> Linssen, Schoots en Gunning, *Het gaat om de film!*, 233.

<sup>23</sup> Menno ter Braak, *Cinema Militans* (Utrecht: Reflex, 1929) en Menno ter Braak, *De absolute film. No. 8 van de serie monografieën over filmkunst onder redactie van C.J. Graadt van Roggen* (Rotterdam: W.L. en J. Brusse's Uitgeversmaatschappij N.V., 1931).

zich artistiek uiten door middel van de filmische kenmerken bij uitstek; ritme en beweging.<sup>24</sup> Bovendien stelt Ter Braak dat de filmkunstenaar door middel van deze kenmerken, ofwel het “dynamisch-visueelen karakter” van film, de toeschouwer de eenheid en daaropvolgende schoonheid kan laten ervaren.<sup>25</sup> Met andere woorden, de manier waarop de toepassing van zuiver filmische middelen schoonheid in ritme en beweging tot stand brengt, stelt de regisseur centraal als “creatief individu”.<sup>26</sup>

Deze rigide afbakening van kunstfilm als een kunstvorm waarbij de nadruk vooral ligt op de componenten ritme, beweging en antirealisme maakt dat Ter Braak afwijzend staat tegen het overgrote deel van de films en dan vooral het Amerikaanse product dat in de reguliere bioscopen draait. De Amerikaanse films draaien volgens Ter Braak grotendeels om de steracteur en hebben meer gemeen met verfilmd toneel dan met zijn definitie van film.<sup>27</sup> Dit anti-Amerikanisme is niet alleen gestoeld op de commercialiteit en het gebrek aan intellectualiteit dat de Amerikaanse producten volgens de Filmliga vertegenwoordigen, maar, zo stelt Van Beusekom, in nog grotere mate staan deze films ook symbool voor de moderne aanwezigheid van Amerika. Ondanks de manier waarop de Filmliga zich presenteert met de vertoning van nieuwe en experimentele films, is zij volgens Van Beusekom minder modern dan zij zich doet voorkomen, juist vanwege hun anti-Amerika standpunt. De nieuwe wereld van moderniteit die Amerika vertegenwoordigt in de vorm onder andere mechanisatie en massaproductie komt als zodanig enerzijds terug in de mechanische productie van de Hollywoodfilms en anderzijds in de beelden van de films als representatie van het moderne leven.<sup>28</sup>

In deze programma's ligt de nadruk op het experimentele en de avant-garde, echter deze moesten ook niet te modern worden naar de smaak van de Liga. Céline Linssen noemt hierbij als voorbeeld de massale afwijzing van Luis Buñuels *UN CHIEN ANDALOU* (1929) die na één vertoning in Amsterdam van het programma wordt verwijderd en door haar een “filmhistorische misser” wordt genoemd.<sup>29</sup> In *Filmliga* wordt door Henrik Scholte op weinig zachtzinnige wijze benoemd waarom Buñuels film niet in de smaak viel: “een slechte film, door een machteloos epigoontje gemaakt met de vooropgezette bedoeling door een esoterisch raadseltje te épateeren, en van een met ostentatief welbehagen geopenbaarde, inférieure geest. [...]daarnaast [heeft Buñuel] zijn filmische expressie tot

---

<sup>24</sup> Ter Braak, *Cinema Militans*, 18-19.

<sup>25</sup> J. Heijs, “Inleiding” in *Filmliga. Orgaan der Nederlandsche Filmliga 1927-1931*. Facsimile, heruitgave. gered. door J. Heijs, 9-24. (Nijmegen: Socialistische Uitgeverij Nijmegen, 1982), 22.

<sup>26</sup> Linssen, Schoots en Gunning, *Het gaat om de film!*, 161.

<sup>27</sup> Ibidem, 159.

<sup>28</sup> Van Beusekom, *Kunst en amusement*, 145-146.

<sup>29</sup> Linssen, Schoots en Gunning, *Het gaat om de film!*, 96.

een vormeloze kluwen[...] doen verschrompelen.”<sup>30</sup> De moderne invalshoek van de Filmliga is dus beperkt, met name tot de Europese avant-garde en de Sovjetfilm.

De bijprogramma's van variété en ander amusement die de reguliere bioscoopvoorstellingen omlijsten kunnen Ter Braaks goedkeuring al helemaal niet wegdragen, vooral omdat deze volgens hem de autonomie van film in de weg staan.<sup>31</sup> Ter Braaks voorkeur ligt dus vooral bij de abstracte en experimentele avant-garde films, want zoals Joris Ivens stelt in zijn artikel "Filmtechnieken": "Alleen bij de absolute film (geen dwang van scenario) is een zeer gebonden en bijna mathematische gang van beeldenopvolging mogelijk."<sup>32</sup> De definitie die Ter Braak dus opwerpt voor de film als kunst, antirealistisch, anti-Amerikaans en zoveel mogelijk abstract, maakt de kunstfilm per definitie een vrij toegankelijk medium voor een groot publiek.<sup>33</sup> Het publiek waar de Filmliga zich dus hoofdzakelijk op richt bestaat vooral uit "het waarachtig-belangstellende deel der bioscoop-gangers", wat in de praktijk neerkomt op een elite van vooral kunstenaars en intellectuelen. Deze belangstellenden krijgen bij de Filmligamatineeën vaak niet alleen een film te zien, maar werden ook als het ware opgevoed met de ideeën en theorieën van Ter Braak en andere Ligacoryfeeën in de vorm van lezingen voorafgaand aan de film. Naast de vertoning van films die men "niet of alleen bij vergissing" in de bioscoop te zien kreeg, streeft de Filmliga dus ook een educatieve of opvoedende doelstelling na. Men wil het publiek niet alleen kennis laten nemen van de kunstfilm, maar het publiek ook zodanig instrueren dat men kunstfilm op een door de Liga ondersteunde wijze kan interpreteren en plaatsen. Henrik Scholte zegt hierover in zijn lezing voorafgaand aan het tweede matinee van de Amsterdamsche Filmliga "[het] publiek is niet de oorzaak van [de] platmateriële tendenz der cinema, maar zij worden het als zij passief blijven in onze stoelen, als in een kapperswinkel."<sup>34</sup> Ook in de "Geloofsbrieven" in tijdschrift *Filmliga* wordt gezinspeeld op deze opvoedende factor van de Filmliga; "Als we U dan maar aan het denken gebracht hebben en zodoende voor de film van morgen kweken een zelfstandig, kritisch, intelligent publiek"<sup>35</sup>. Van het publiek van de Filmligamatineeën wordt dus verwacht dat men actief, reflecterend en interpreterend de films tot zich neemt, zonder een passief 'slachtoffer' te worden van immersie.<sup>36</sup>

Ter Braak is niet de enige theoreticus binnen de Filmliga die zijn ideeën over film ten gehore brengt. Ook Scholte en Jordaan houden er ideeën op na omtrent de kunstfilm, zij het wat minder rigide dan Ter Braak. Jordaan ventileert als vaste filmcriticus van *De Groene Amsterdammer* zijn

---

<sup>30</sup> Henrik Scholte, "Contra" *Filmliga* 3.2 (december 1929): 21-22.

<sup>31</sup> Linssen, Schoots en Gunning, *Het gaat om de film!*, 159.

<sup>32</sup> Joris Ivens, "Filmtechniek" *Filmliga* 1.1 (september 1927): 6.

<sup>33</sup> Linssen, Schoots en Gunning, *Het gaat om de film!*, 162.

<sup>34</sup> Secretariaatsarchief Nederlandsche Filmliga, collectie Eye Film Instituut Nederland, doos 1.17.

<sup>35</sup> Scholte, "Geloofsbrieven", 1.

<sup>36</sup> Linssen, Schoots en Gunning, *Het gaat om de film!*, 165.

ideeën vaker in die context dan in de kolommen van *Filmliga*. Ook Jordaan is net als Ter Braak een voorstander van het verheffen van film tot kunst, maar hij legt in zijn kritieken, meer dan Ter Braak, de nadruk op de ontwikkeling van het publiek dat hieraan vooraf moet gaan. Hij stelt dat film verheven kan worden tot een gemeenschapskunst wanneer de macht van het bioscoopwezen met zijn programmering voor de massa doorbroken kan worden. Jordaan stelt dat er een voorhoede moet worden gecreëerd in de vorm van Filmliga die bij het grote publiek smaak kan ontwikkelen.<sup>37</sup> Ook Henrik Scholte sluit zich hierbij aan wanneer hij constateert; “[W]ij beginnen ons hoe langer hoe meer te gevoelen als de diplomatieke vertegenwoordiging van U, voorhoede van die beslissende macht in de filmwereld: het publiek.”<sup>38</sup>

De voorstellingen van de Liga moeten zich vooral scherp onderscheiden van de gewone bioscopen, enerzijds in de filmkeuze en anderzijds in de aankleding en vertoningscontext van deze films.

“Toelichting buiten de programma’s, eenige bijzondere aankleding in overeenstemming met de plaatselijke geaardheid (pauzes, inleiding of muziek; lezingen in de tusschenliggende weken) kan een sfeer scheppen die zowel voor het verloop der voorstellingen zelf als voor de belangstelling in het algemeen noodzakelijk is als men het incidentele en separatieve bioskoop-karakter wil vermijden.”<sup>39</sup>

In de programma’s van het eerste seizoen zien we deze experimenten terug in de vorm van onder andere Alberto Cavalcanti’s *EN RADE* (1928), *ENTR’ACTE* (1924) van René Clair, Walter Ruttmanns *OPUS II, III en IV* (1922, 1923 en 1925) en *Man Rays EMAK BAKIA* (1926).<sup>40</sup> Daarnaast staan er ook regelmatig Sovjetmontagefilms op het programma, maar zoals Ansje van Beusekom al concludeert in haar artikel “Bioscoopamusement als oorzaak van het succes van de Nederlandsche Filmliga” draait er in die periode ook in de reguliere bioscopen al een groot aantal Sovjetfilms met veel succes. Hiermee lijkt de voorgaande doelstelling met betrekking tot het vertonen van films die men niet of alleen per vergissing in de bioscoop te zien kreeg dus niet helemaal op te gaan.<sup>41</sup> Een bezoek van regisseur Poedovkin aan de Filmliga was echter wel een primeur. Naast dit bezoek werden er ook regelmatig andere regisseurs uitgenodigd bij de voorstellingen om vooraf een lezing

---

<sup>37</sup> J.P.G. Vermoolen, *De film als "kulturfactor" : de filmkritieken van L.J. Jordaan uit de periode 1923-1941* (Doctoraalscriptie, Rijksuniversiteit Groningen, 1990), 56.

<sup>38</sup> Henrik Scholte, “In statu nascendi” *Filmliga* 2.1 (oktober 1927): 1.

<sup>39</sup> *Ibidem*, 2.

<sup>40</sup> Linssen, Schoots en Gunning, *Het gaat om de film!*, 13.

<sup>41</sup> Ansje van Beusekom, “Bioscoopamusement als oorzaak van het succes van de Nederlandsche Filmliga” *Kunstlicht* 11 (1990): 10.

te verzorgen. Onder andere René Clair, Germaine Dulac en Cavalcanti reizen hiervoor af naar Nederland.<sup>42</sup>

Dat de Filmliga de beschikking had over de films van onder andere Dulac, Ruttmann en Clair is vooral te danken aan de inspanningen van de Ligacorrespondenten Mannus Franken, Joris Ivens en Simon Koster die in respectievelijk Parijs en Berlijn deze films uit eerste hand te zien kregen. Uit de correspondentie in het secretariaatsarchief van de Liga wordt duidelijk dat zij verantwoordelijk waren voor het aanraden van deze films voor de programmering van de Liga. Daarnaast zorgden zij er ook voor dat diverse regisseurs uit de avant-gardehoek een bezoek brachten aan de Liga in Amsterdam. Zonder deze voelsprietten van Franken, Koster en Ivens in de internationale filmscene zou de Filmliga geenszins in staat zijn geweest om een dergelijke filmprogrammering tot stand te brengen.<sup>43</sup>

Met de oprichting van de Productie-afdeling voor Onafhankelijke Cineasten in 1931 stimuleert de Filmliga ook de avant-garde filmmakers van eigen bodem, zoals Mannus Franken en Jan Theunissen.<sup>44</sup> In de programmering zien we ook regelmatig films van bestuurslid Joris Ivens, zoals DE BRUG (1928), HEIEN (1929) en zijn samenwerking met de muzikadviseur van de Liga Lou Lichtveld, welke resulteerde in de geluidsfilm PHILIPS RADIO (1931). Naast avant-garde- en Sovjetfilms vertoonde de Filmliga ook wat zij in eerste instantie benoemden als “oude, goede, maar helaas te spoedig vergeten films”.<sup>45</sup> De vertoning van deze films, stelt Bregtje Lameris, was echter geen succes. In plaats van waardering te uiten, benoemde men het contrast tussen de avant-garde films en deze films als een bewijs van de recente ontwikkeling van de film als kunstvorm en ziet men deze zogenaamde *cinema d’avant guerre* als “belachelijke achterhaalde mislukkingen”. Hoewel benoemd als “vooroorlogse films”, werden onder dit kopje soms ook films die ver na de Eerste Wereldoorlog verschenen geschaard. Lameris stelt dat de benaming *cinema d’avant guerre* daarmee dus niet zozeer een tijdsaanduiding is als wel een kwaliteitsoordeel.<sup>46</sup>

Wat betreft de doelstellingen en ideeën die door de verschillende Ligakopstukken worden geuit worden, kan er gesteld worden dat er een zekere incongruentie bestaat in relatie tot de wijze waarop dit in praktijk wordt gebracht in de vorm van de filmprogramma’s. Enerzijds pretendeert de Filmliga een moderne invalshoek met betrekking tot filmkeuze en filmprogrammering toe te passen,

---

<sup>42</sup> Ibidem, 13.

<sup>43</sup> Van Beusekom, “Bioscoopamusement al oorzaak van het succes van de Filmliga”, 12. Zie ook Linssen, Schoots en Gunning, *Het gaat om de film!*, 79-80.

<sup>44</sup> Ibidem, 115.

<sup>45</sup> Scholte, “Manifest Filmliga”.

<sup>46</sup> Bregtje Lameris, *Opnieuw belicht: De pas de deux tussen de filmmuseale praktijk en filmhistorische debatten* (Proefschrift, Universiteit Utrecht, 2007), 37. Zie ook Henrik Scholte “Onze vierde matinee” *Filmliga* 5 (januari 1928), 4. Hierin stelt Scholte dat alle films na verloop van tijd tot de *cinema d’avant guerre* gaan behoren, simpelweg omdat “elke goede film een wezenlijke vooruitgang op de vorige [is].”

maar sluiten zich met hun nauwe definitie van filmkunst volledig af van het Amerikaanse filmaanbod, terwijl juist in deze films een specifieke uiting van de moderne tijdgeest terug te vinden is. Deze zelfde nauwe definitie van kunstfilm sluit zelfs onderdelen van de Europese experimentele en avant-gardefilm uit zoals UN CHIEN ANDALOU. Men kan zich hierbij afvragen of de filmkeuze van de Filmliga niet altijd zozeer op specifieke ideeën en doelstellingen was gebaseerd, maar of ook de persoonlijke smaak van onder andere Menno ter Braak hier een belangrijke rol heeft gespeeld.<sup>47</sup> Anderzijds pretendeert de Liga te voorzien in een filmaanbod dat niet of nauwelijks in de reguliere bioscopen wordt vertoond. Echter ten aanzien van de vertoning van Sovjetfilms is hier zeker geen sprake van, omdat deze ook in de bioscopen regelmatig met veel succes werden vertoond. Linssen merkt hierbij ironisch op dat juist de film die de Liga op de kaart zette, Poedovins DE MOEDER, na de stormachtige vertoning in 1927 nooit meer op het programma van de Liga heeft gestaan, maar daarna wel veel succes had in de Amsterdamse Tuschinskibioscoop.<sup>48</sup> Of er met betrekking tot de ideeën over muzikale begeleiding bij film en de geluidsfilm van de Nederlandsche Filmliga ook verschillen tussen de theorie en praktijk zijn vast te stellen, komt aan bod in het volgende hoofdstuk.

---

<sup>47</sup> Linssen, Schoots en Gunning, *Het gaat om de film!*, 161.

<sup>48</sup> Linssen, Schoots en Gunning, *Het gaat om de film!*, 30.

## 2. Ideeën over filmmuziek en geluidsfilm bij de Filmliga

*“Het samengaan van de muzikale en cinegrafische symbolen in hun gansche volledigheid, waarvan de huidige bioscoop een zeer onvolledige vertoening geeft, laat zich alleen verklaren door het onvoorstelbaar, ondeelbaar substraat, waarvoor de namen ‘rhythme’ en ‘vorm’ niet meer dan poovere teekenen zijn.[...] Alleen uit de behoefte is de film mét muziek ontstaan; alleen de scheppende intuïtie van een kunstenaar kan die behoefte veredelen. Of zal het gezichts-orgaan zich aldus ontwikkelen, dat het de stilte verdragen kan, zoals het gehoor de duister- nis verdraagt bij het opnemen van muziek?”<sup>49</sup>*

*“Het is niet omdat wij aan muziek bij den film gewend zijn, omdat de bioscopen ons gewend hebben aan de ‘muzikale begeleiding’ van den film, dat de film zonder muziek ons te kaal, te vreemd aandoet, de muziek neemt den toeschouwers gemakkelijker op in den ‘stroom’ der beelden, de sfeer wordt door den klank der muziek als het ware gevoeliger, ons opnemingsvermogen vindt als het ware een gevoeliger contact met de emoties van het witte doek-leven. [...]Namelijk [...]door haar zintuigelijke sensatie: klank en rythme.”<sup>50</sup>*

Uit bovenstaande citaten van Filmligabestuursleden Menno ter Braak en Constant van Wessem blijkt al dat er over de muzikale begeleiding van films geen eenduidige opinie bestaat binnen de Filmliga. Waar wel eensgezindheid over bestaat, zo stelt Karel Dibbets in zijn boek *Sprekende Films*, is de hartgrondige afkeer van de bioscooporkesten en manier waarop zij de muzikale begeleiding bij films in praktijk brengen. De volgens hen fragmentarische en vaak willekeurige wijze van begeleiding, de halfbakken musici en de amusementssfeer die werd gecreëerd door de combinatie van volksmuziek en variété bij een filmvertoning, doet de film als kunst geen goed.<sup>51</sup> Ook de introductie van de geluidsfilm zorgt binnen de Filmliga in eerste instantie voor gemengde gevoelens. Deze werden echter al gauw omgevormd tot voorzichtige waardering. De ideeën van de Filmliga over filmmuziek en geluidsfilm komen in dit hoofdstuk aan bod.

### 2.1 De Filmliga, Lou Lichtveld en filmmuziek

Hoewel de Ligaleden weinig waardering hebben voor de muzikale begeleiding door bioscooporkesten in de reguliere bioscopen, komt het volgens Karel Dibbets vrijwel nooit voor dat de voorstellingen van de Liga zonder begeleiding plaatsvinden. Dibbets stelt namelijk: “het verschil met gewone bioscopen bestond erin dat de Liga meer aandacht besteedde aan de kwaliteit van het

---

<sup>49</sup> Menno ter Braak, “De zin van rythme en vorm in de film” *Internationale Revue* *i10* 1.11 (1927): 458.

<sup>50</sup> Constant van Wessem, “De film met of zonder muziek?” *Filmliga* 1.2 (oktober 1927): 7.

<sup>51</sup> Dibbets, *Sprekende films*, 306.

gebodene en dat zij experimenteerde met andere vormen van filmbegeleiding.”<sup>52</sup> Deze experimenten gaan van de avant-gardistische begeleiding met stofzuigers, schuurpapier en geprepareerde piano bij Man Rays *EMAK BAKIA*, de versterking van het “cabine-geruisch” bij Cavalcanti’s *EN RADE*, de “warreling van dissonanten” op de piano verzorgd door muzikaal adviseur Hans Brandts Buys tot simpele klassieke vormen van pianobegeleiding, soms zelfs gespeeld door Menno ter Braak zelf. Dat bij de programma’s altijd sprake is van muzikale begeleiding is niet helemaal waar. Bij de derde matinee van de de Rotterdamsche Filmliga wordt het gehele programma zonder muzikale begeleiding vertoond, dit tot ongenoegen van Ed. Pelster die dit in een brief aan Ter Braak als volgt kenbaar maakt:

“Ik was er ’s morgens nog en had het met ‘Lange Ida’ nog over de muziek nl. dat die film door willekeurige moderne jazzmuziek kon worden geïllustreerd [...]. Niet in het minst kon ik toen vermoeden dat ze er in het geheel niets bij zouden spelen. [...] Ze leeren het daar ook nooit.”<sup>53</sup>

Hoezeer de Filmliga in theorie ook een experimentele vorm van muzikale begeleiding bij film propageert die afwijkt van de wijze waarop dit in de reguliere bioscopen plaatsvindt, blijkt dit in praktijk vaak lastig tot stand te brengen. Zoals blijkt uit het programmaoverzicht vindt er een groot aantal keren slechts sprake van eenvoudige pianobegeleiding plaats bij de filmvertoningen. Ook wordt er regelmatig gebruik gemaakt van plaatselijke orkesten. Dit wijkt qua vorm dus weinig af van de muzikale begeleiding in de gewone bioscopen. Wat betreft muziekkeuze wordt er vooral in Amsterdam vaak op veilig gespeeld met Debussy, Poulenc, Strawinsky en Liszt. Uitzondering op deze regel is de muziek die speciaal voor de vertoonde films zijn gecomponeerd, zoals de compositie van Yves de la Casinière bij Cavalcanti’s *EN RADE* en Brandts Buys’ compositie voor *occarino*, piano en trom bij *DE BRUG* van Joris Ivens.<sup>54</sup> Het feit dat de muzikale begeleiding vaker niet dan wel van experimentele aard is, wijt ik vooral aan het gebrek aan kennis en middelen. Omdat men veelal niet de beschikking heeft over een volledig en kundig orkest bij de meeste Filmligavoorstellingen, wellicht vanwege het ontbreken van geld hiervoor, wordt er vaak gebruik gemaakt van eenvoudige pianobegeleiding. Bovendien blijkt uit een enquête onder de leden die in 1928 in *Filmliga* gepubliceerd werd dat het publiek ook niet altijd prijs stelt op de vorm van muzikale begeleiding die tijdens de Filmligavoorstellingen ten gehore werd gebracht. Op de vraag “Welke andere op- en aanmerkingen wenscht gij in belang der Liga te maken?” worden opvallend vaak afkeurende opmerkingen gemaakt ten aanzien van de muzikale begeleiding. Veelal is men negatief over de wijze

---

<sup>52</sup> Ibidem

<sup>53</sup> Brief Ed. Pelster aan Menno ter Braak, 30-11-1927. Secretariaatsarchief Nederlandsche Filmliga, collectie Eye Film Instituut Nederland, doos 1.14.

<sup>54</sup> Linssen, Schoots en Gunning, *Het gaat om de film!*, 286-287.



waarop de muziek niet goed aansluit op het beeld en hierdoor storend werkt. H. Elant stelt bijvoorbeeld: “De muzikale begeleiding van den heer Brandts Buys heeft mij niet bijzonder kunnen bekoren. Ik vind dat hij zich niet voldoende aanpast aan de films en daardoor meer stoort dan onderstreept.”<sup>55</sup> B. Pestman zegt het nog sterker: “Een pianist die op zijn piano iets anders beweert dan de toeschouwer-toehoorder uit de film meent op te maken, is onverdraaglijk. Ik wil niet twee uur op zo’n bedekte wijze worden tegengesproken.”<sup>56</sup> Een veel gehoorde opmerking in de enquête is ook dat de Liga meer aandacht zou moeten besteden aan de muzikale begeleiding, dat deze te karig is en juist uitgebreider zou moeten. Een enkeling vraagt naar meer experimenten op muzikaal gebied en de toepassing van “de nieuwste muziek machines (grammofoon, dynafoon etc.)”<sup>57</sup>. Ondanks de afkeer binnen de Filmliga van de muzikale begeleiding in de gewone bioscopen, verlangt één van de antwoorders op de enquête hier nu juist naar. J.C. Westerman stelt: “Een gewone bioscoopcompilatie uit bekende werken lijkt mij ter illustratie verkieslijker.”<sup>58</sup>

Er kan dus gezegd worden dat uit de antwoorden op deze vraag in de enquête duidelijk wordt dat hoewel er door de bestuurders en kopstukken de Liga in hun tijdschrift hoog wordt opgegeven over de contrapuntische en a-synchrone toepassing van muziek bij film, dit in de praktijk op weerstand stuit bij het publiek. Bovendien stelt Constant van Wessem in zijn artikel “De film met of zonder muziek?” dat de kwaliteit van de muzikale begeleiding bij film beter kan. Ook Menno ter Braak sluit zich hierbij aan wanneer hij zich uitlaat over de volgesn hem abominabele staat van het gemiddelde bioscooporkest. Echter uit de enquête blijkt in praktijk de muzikale begeleiding met enkel pianobegeleiding van Brandts Buys qua vorm en kwaliteit in veel gevallen niet erg af te wijken van die in reguliere bioscopen. Karel Dibbets stelt in zijn boek *Sprekende films* dat Liga wat betreft muzikale begeleiding in vergelijking met de gewone bioscopen “meer aandacht besteedde aan de kwaliteit van het gebodene”.<sup>59</sup> Ik zou willen stellen dat dit over het algemeen juist niet het geval was, maar dat er hier en daar uitzonderingen zijn zoals de muzikale begeleiding bij EMAK BAKIA.

De muzikale adviseurs van de Filmliga, Hans Brandts Buys en Lou Lichtveld zijn bij de voorstellingen verantwoordelijk voor de muzikale begeleiding. Zoals blijkt uit diverse brieven uit het Secretariaatsarchief van de Filmliga, worden niet alleen de films die op de programma’s staan centraal vastgesteld door het hoofdbestuur van de Liga, maar wordt vaak ook de muzikale begeleiding in de vorm van partituren of beschrijvingen door Brandts Buys of Lichtveld

---

<sup>55</sup> Enquête Filmliga 11, Secretariaatsarchief Nederlandsche Filmliga, collectie Eye Film Instituut Nederland, doos 2.60.

<sup>56</sup> Ibidem.

<sup>57</sup> Ibidem.

<sup>58</sup> Ibidem.

<sup>59</sup> Dibbets, *Sprekende films*, 306.

meegezonden.<sup>60</sup> Echter zoals blijkt uit de beschrijving van de verschillende programma's in de bijlage van *Het gaat om de film!*, wijken de lokale Liga's nog wel eens af van deze aanwijzingen. Zo wordt STAKING in Amsterdam begeleid door slagwerk en piano naar een compositie van Tuinman, in Rotterdam wordt een ijzerhandel geplunderd om de film met hamers, boormachines en aambeelden tijdens de fabrieksscènes te begeleiden, daarnaast speelt pianist Teun Don ook diverse contemporaine stukken van onder ander Debussy, Gershwin en Strawinsky en in Haarlem wordt de film *à l'improviste* begeleid door Hans de Bock.<sup>61</sup> Er kan dus gezegd worden dat de lokale invulling van de muzikale begeleiding, enerzijds van bovenaf wordt opgelegd en anderzijds op basis van de lokale mogelijkheden en ideeën wordt toegepast. Met andere woorden; wat opvalt is dat de experimenteerdrijf met betrekking tot muzikale begeleiding vooral is terug te vinden bij de verschillende lokale Liga's. Het hoofdbestuur in Amsterdam blijft hierin echter terughoudend.

Waar de meningen binnen de Filmliga uiteenlopen over of muzikale begeleiding een goede toevoeging is bij de kunstfilm, is geluidsadviseur Lou Lichtveld echt een buitenbeentje. Hij gaat namelijk niet zoals de meeste van zijn collega's uit van de ondergeschikte rol van muziek bij film. Of zoals Constant van Wessem in *Filmliga* stelt:

*"Toch schijnt mij de muziek maar op een zeer bepaalde wijze bij den film betrokken. Namelijk niet door haar muzikale sensatie, maar door haar zintuigelijke sensatie: klank en rythme. [...]Zulk een muziek heeft in de eerste plaats te gehoorzamen aan eischen die niet van de muziek zijn, maar die van den film zijn."*<sup>62</sup>

Lichtveld ziet film en muziek daarentegen als twee zelfstandige kunstvormen die door samenkomst een nieuwe "artistieke synthese" worden. Met andere woorden; muziek wordt niet ondergeschikt gemaakt aan het beeld om dit te versterken, zoals van Wessem stelt, maar wordt op een gelijkwaardige manier naast het beeld geplaatst.<sup>63</sup> Bovendien stelt Lichtveld zelfs:

*"De filmkunst heeft de hulp van een andere "kunst" nodig, niet omdat zij zelf in gebreke blijft, maar omdat elke waarneming van het oog alléén, voor een complete projectie in gebreke blijft. [...] Het gebrek aan statisch rythme (in de ruimte) en dynamisch rythme (in de tijdsorde) wordt nu het beste door muziek aangevuld."*<sup>64</sup>

---

<sup>60</sup> Brief Menno ter Braak aan voorzitter Delftsche Filmliga, Secretariaatsarchief Nederlandsche Filmliga, collectie Eye Film Instituut Nederland, doos 1.2. "Het muziekarrangement wordt van Amsterdam doorgezonden."

<sup>61</sup> Linssen, Schoots en Gunning, *Het gaat om de film!*, 286-287.

<sup>62</sup> Van Wessem, "De film met of zonder muziek?", 6-7.

<sup>63</sup> Dibbets, *Sprekende films*, 322.

<sup>64</sup> Lou Lichtveld, "Waarom Filmmuziek?" *Filmliga* 2.2 (november 1928): 20.

Anders dan zijn collega's van de Filmliga is Lichtveld minder strikt in de afbakening van film als zelfstandige en hoofdzakelijk visuele kunstvorm. Sterker nog hij ziet film juist als een "psychisch verbindingsproces waarbij alle zintuigen in actie treden."<sup>65</sup> Hij ziet film meer als een vorm van drama waarbij muziek, dans, actie en declamatie onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn. Het feit dat hij het medium film plaatst in het grotere geheel van de dramatische uitdrukking, waarvan dus ook muziek en toneel onderdeel uitmaken, stelt hem in staat om de muzikale begeleiding bij de stille film in een breder perspectief te zien en er een belangrijke waarde aan toe te kennen. Lichtveld stelt namelijk dat, met uitzondering van de absolute film, film niet in staat is om te komen tot een volledige weergave van de werkelijkheid door de traagheid waarop de filmprojectietechniek is gebaseerd. Lichtveld stelt hier mijns inziens dat filmweergave in gebreke blijft doordat deze gebaseerd is op de opeenvolging van beelden na elkaar in de tijd. De toekenning van beweging en snelheid aan deze beelden en daarmee gelijkenis met de werkelijkheid is dus traag omdat deze alleen werkt in de vorm van deze opeenvolging en niet in één filmbeeld op zichzelf. Om beweging, snelheid en een continuïteit die overeenkomt met de werkelijkheid aan de filmbeelden toe te kunnen kennen, zegt Lichtveld, moet film aangevuld worden met een medium dat door meer zintuigen aan te spreken kan zorgen voor betere gelijkenis met de werkelijkheid wat betreft snelheid, beweging en continuïteit.<sup>66</sup>

*"[D]e continuïteit ontstaat pas door het wederkeerig aanvullen van onze verschillende zintuigelijke waarnemingen. Een gezichtsindruk alleen is niet genoeg voor snelheidswaarnemingen; gehoor, tastgevoel, ritmegevoel en wat al niet mee, komt daarbij te pas. [...] Het gebrek aan statisch ritme (in de ruimte) en dynamisch ritme (in de tijdsorde)[van film] wordt nu het beste door muziek aangevuld. Muziek [...] bezit in haar klankcomplexen een statisch ritme, bezit in haar muzikale vorm, in haar verloop een voorbijgaand dynamisch ritme."<sup>67</sup>*

Door muziek aan film toe te voegen, kan dus zelfs aan een enkel filmbeeld snelheid en beweging worden toegekend door enerzijds de harmonieën, de samenklanken van verschillende tonen tegelijkertijd, en anderzijds de opeenvolging van tonen in de melodie van de muziek. Door zowel de visuele als auditieve zintuigen gelijktijdig aan te spreken, wordt de film hiermee in staat gesteld de werkelijkheidsweergave nog dichter te benaderen, aldus Lichtveld. Met deze stelling wat betreft werkelijkheidsweergave en het aanspreken van meerdere zintuigen staat Lichtveld recht tegenover Menno ter Braak. Ter Braak die in zijn *Cinema Militans* en *De absolute film* stellig is in zijn afwijzing van de "gefotografeerde werkelijkheid" en vooral hamert op de pertinente zelfstandigheid van de

---

<sup>65</sup> Ibidem, 19.

<sup>66</sup> Ibidem.

<sup>67</sup> Ibidem, 19-20.

kunsthilpe en onafhankelijkheid van andere media. Wat betreft de overeenkomstigheid in de ritmische component van film en muziek zijn Lichtveld en Ter Braak het wel eens over het belang hiervan. Echter het verschil tussen beiden met betrekking tot deze ritmische overeenkomstigheid zit in de toepassing. Waar Lichtveld uitgaat van een gelijkwaardige relatie tussen film en muziek, is Menno ter Braak overtuigd van de ondergeschikte rol die muziek bij film dient in te nemen.<sup>68</sup> Ter Braak stelt echter ook dat deze overeenkomstigheid in het ritmisch component van het beeldende in de film en het klinkende in muziek geenszins in staat stelt om zintuigen met elkaar te verbinden, zoals Lichtveld oppert.

*“Elk naïef verband tusschen de zintuigen is een illusie; de vertaling van het akoustisch rythme in het visueel rythme blijft een omzetting, die slechts door beperking tot kleur en abstractie den schijn kan geven van een wetmatige aesthetica.”<sup>69</sup>*

Binnen de Filmliga lopen de ideeën over de werking en toepassing muzikale begeleiding bij filmvertoningen dus uiteen. Men is het echter wel eens over de mogelijkheden die de overeenkomstigheid in ritme tussen film en muziek biedt. Daarnaast heerst er binnen de Filmliga ook een unanieme afkeer van de muzikale begeleiding die men in de reguliere bioscopen aantreft en welke de amusements sfeer vertegenwoordigt waar men bij de Filmliga een grondige aversie tegen heeft. “Om eenigszins “bij” te blijven met de film die men begeleidde, had men arrangementen te maken die leiden tot de walgijkste zonden tegen de muziekaesthetiek”.<sup>70</sup> Hoewel de Filmliga tijdens de voorstellingen probeert af te wijken van de muzikale vormen die men kent uit de reguliere bioscopen blijkt dit niet altijd werkbaar door gebrek aan middelen, geld en waardering door het publiek.

## **2.2 De Filmliga en de geluidsfilm**

De Filmliga is in eerste instantie weinig enthousiast over de introductie van de geluidsfilm. De voornaamste reden voor deze initiële afkeuring van de geluidsfilm binnen de Liga, stelt Karel Dibbets, is dat de geluidsfilm een einde zou maken aan “een kunstvorm waarvan het zwijgen het voornaamste kenmerk was geweest” en “dat geluid onvermijdelijk een hindernis zou vormen voor de verdere ontwikkeling van filmkunst”.<sup>71</sup> De discussie over de komst van de geluidsfilm is dus in allereerst ontologisch, namelijk een afkeer van geluidsfilm op basis van het argument dat dit een

---

<sup>68</sup> Ter Braak, *Cinema Militans*, 40-41.

<sup>69</sup> Ibidem, 49.

<sup>70</sup> Lou Lichtveld, *De geluidsfilm. No. 10 van de serie monografieën over filmkunst onder redactie van C.J. Graadt van Roggen* (Rotterdam: W.L. en J. Brusse's Uitgeversmaatschappij N.V., 1933), 2.

<sup>71</sup> Dibbets, *Sprekende films*, 309.

andersoortig medium is dat een bedreiging vormt voor het medium kunstfilm. Naast deze ontologische discussie wordt er binnen de *Filmliga* ook een specifiek onderscheid gemaakt tussen de sprekende film en de geluidsfilm. Tegenover de sprekende film stond men vooral afwijzend vanwege de associatie met 'gefotografeerd toneel' die deze per definitie met zich mee brengt en welke een gevaar zou vormen voor de juist verworven autonomie van de film als kunst. De geluidsfilm die zich vooral concentreert op synchrone muzikale begeleiding werd wel zachtjes toegejuicht vanwege de verbetering die dit met zich mee brengt ten opzichte van de vaak abominabele bioscooporkestjes.<sup>72</sup> Of zoals G.A. van Klinkenberg stelt in "Onze houding naar aanleiding van "de sprekende film" " in *Filmliga* is de komst van de geluidsfilm een verbetering voor de artistieke film

"omdat film- en beeldwerking dan tot een betere eenheid versmelten. Bovendien komen film en begeleiding dan uit één hand en de cineast is niet langer afhankelijk van den soms zeer twijfelachtige smaak van den dirigent van het "orkest"."<sup>73</sup>

Echter de sprekende component van de geluidsfilm is volstrekt overbodig en even belachelijk als "bij een schilderij met een koe er op een boe-man neer te zetten.", stelt D.A.M. Binnendijk.<sup>74</sup> Juist het beeldende en visuele is dé uitdrukingsvorm bij de kunstfilm en hoeft dus niet aangevuld te worden met een sprekende component, bovendien veroorzaakt deze toevoeging volgens Binnendijk een onoverkomelijke tweeslachtigheid die de toeschouwer alleen maar afleidt van het visuele.<sup>75</sup>

Niet alleen esthetische en ontologische kenmerken van de geluidsfilm zijn volgens Anse van Beusekom een reden voor de *Filmliga* om hier in eerste instantie afkeurend tegenover te staan. Want, stelt zij, de geluidsfilm werd daarnaast gezien als een specifiek Amerikaans product ontwikkeld door Vitagraph en Warner Brothers. Het grootste deel van de geluidsfilms die in Nederland vertoond werden, waren dan ook Amerikaanse films. De anti-Amerikaanse houding van de *Filmliga* zorgt ervoor dat de eerste lichting geluidsfilms volledig voorbij gaat aan de critici in *Filmliga*.<sup>76</sup> Wanneer echter ook de regisseurs van onder andere de Sovjetmontageschool, zoals Eisenstein en Poedovkin, aan de slag gaan met de geluidsfilm, wordt de interesse van de *Filmligacritici* voor de geluidsfilm gewekt. Er wordt zelfs in 1928 in *Filmliga* een artikel afgedrukt van Eisenstein, Poedovkin en Alexandrov die uiteenzetten hoe het geluid van de geluidsfilm als

---

<sup>72</sup> Dibbets, *Sprekende films*, 316-319 en Linssen, Schoots en Gunning, *Het gaat om de film!*, 239-240.

<sup>73</sup> G.A. van Klinkenberg, "Onze houding naar aanleiding van "de sprekende film"" *Filmliga* 1.6 (februari 1928): 13.

<sup>74</sup> Binnendijk, D.A.M. "De sprekende film." *Filmliga* 1.4 (december 1927): 9.

<sup>75</sup> Ibidem.

<sup>76</sup> Van Beusekom, *Kunst en Amusement*, 238-239.

contramontagemiddel kan worden toegepast.<sup>77</sup> Vanaf dat moment verschijnen er in *Filmliga* ook enkele filmkritieken aangaande geluidsfilms. De Amerikaanse geluidsfilm blijft echter nog enige tijd buiten beeld.

Lou Lichtveld is in de kwestie rondom de geluidsfilm wederom een voorloper. Hij werkt zelfs mee aan één van de eerste Nederlandse geluidsfilms, als componist van de begeleidende muziek en het geluid bij de film PHILIPS RADIO van Joris Ivens. Hij benoemt in zijn boek *De geluidsfilm* de verschillende voordelen die de geluidsfilm met zich meebrengt en positioneert zich hiermee recht tegenover Binnendijk. Lichtveld ziet naast de mogelijkheden die de geluidsfilm biedt voor een betere werkelijkheidsbenadering nog meer voordelen, namelijk met betrekking tot het overbodig worden van de tussentitels en de uitbreiding van esthetische uitdrukkingsmogelijkheden door de toevoeging van geluid aan beeld. Het verdwijnen van de tussentitels uit de film is volgens Lichtveld een zegening, want, stelt hij, deze werken enkel afleidend en onderbreken constant de stroom van het visuele. De toevoeging van geluid laat in tegenstelling tot de titels de visuele stroom intact.<sup>78</sup> Film als opzichzelfstaand medium zonder enige toevoeging is volgens Lichtveld van meet af aan gedoemd te mislukken, want

“Zij [de titel] was het daadwerkelijke bewijs voor de ontoereikendheid van het beeld. [...] De titellooze film, het ideaal van de orthodoxe cineasten, diende altijd een psychologisch kunststukje te zijn, want hij moest zelfs de in wezen onzichtbare dingen veraanschouwelijken. En hij werd hierin roomscher dan de paus, want geen van onze waarnemingen geschied door het oog alleen [...]”<sup>79</sup>

Naast de vervanging van tussentitels biedt de geluidsfilm ook meer mogelijkheden op het vlak van uitdrukkingsmogelijkheden. Enerzijds, stelt Lichtveld, is geluid door (ritmische) synchroniciteit in staat om het visuele te versterken en anderzijds wordt door de onafhankelijke werking van het visuele en het auditieve de mogelijkheid gecreëerd om “twee verschillende ideeën gelijktijdig uit te drukken, wanneer zij op eenigerlei wijze met elkaar in verband staan.”<sup>80</sup> Waar in zijn omgeving vooral negatieve geluiden te horen zijn met betrekking tot de geluidsfilm, ziet Lichtveld vooral de voordelen van deze toevoeging. Maar, stelt hij, de afwijzing onder filmestheten verandert langzaam in een positief geluid wanneer in de praktijk voorgenoemde voordelen de nadelen veelal overwinnen.

---

<sup>77</sup> Sergej Eisenstein, Vsevolod Poedovkin en Grigori Alexandrow, “Onze meening over de film met geluid” *Filmliga* 2.3 (november 1928): 30.

<sup>78</sup> Lichtveld, *De geluidsfilm*, 37.

<sup>79</sup> Ibidem.

<sup>80</sup> Ibidem, 38.

Hoewel Menno ter Braak in eerste instantie in zijn boek *De absolute film*, vooral zijn afkeer uit aangaande de geluidsfilm, herkent hij langzaam maar zeker zijn mening wanneer hij op een voordeel van de geluidsfilm stuit dat voor de kunstfilm een belangrijke stap vooruit betekent.<sup>81</sup> Ter Braak ziet namelijk in dat met de vastgelegde toevoeging van geluid “de cineast zelf niet alleen zijn beeldcompositie, maar ook zijn geluidscompositie in de hand heeft; hij kan daardoor zijn werk verzekeren tegen de mishandeling door derderangsmusici [...]”.<sup>82</sup> Bovendien is hij na het zien van E.A. Duponts film *ATLANTIC* (1929) zelfs enthousiast over de toepassing van het geluid in deze film. De werking van het geluid én het dialoog in deze film is volgens Ter Braak een positieve toevoeging, omdat het geluid als montage wordt gebruikt en niet zoals gevreesd werd een slap aftreksel van verfilmd toneel zou worden. Na deze conclusie gaat hij zelfs nog verder door te stellen dat de geluidsfilm de zwijgende film volledig heeft vervangen en zelfs in kwaliteit heeft overtroffen.<sup>83</sup> Deze conclusie staat lijnrecht tegenover wat er eerder door onder andere Binnendijk en Van Lier in *Filmliga* werd beweerd over het mediums specifieke aspect van de zwijgende film, namelijk dat het geluidloze karakter van de kunstfilm juist voor het onderscheid met andere kunstvormen zorgt.

Over de houding van Menno ter Braak en de *Filmliga* met betrekking tot de geluidsfilm concludeert Karel Dibbets in zijn boek *Sprekende films* dat zij ondanks hun felle tegenstand uiteindelijk toch capituleren. Dit heeft volgens Dibbets onder andere te maken met de sterke kwaliteitsontwikkeling en de daarmee samenhangende esthetische ontwikkeling van de geluidsfilm.<sup>84</sup> Waar Dibbets echter stelt dat Menno ter Braak een voorloper was in deze geleidelijke acceptatie, zou ik willen stellen dat deze rol eerder was weggelegd voor Lou Lichtveld. Met zijn medewerking aan één van de eerste geluidsfilms en zijn vooruitstrevende artikel “Waarom filmmuziek?” in *Filmliga* in 1928 is hij één van de eersten die vooral de positieve aspecten van de geluidsfilm benoemt. Bovendien beschouwt hij in tegenstelling tot Ter Braak het visuele en het auditieve aspect van de geluidsfilm als gelijkwaardige componenten. Pas in 1930 na het zien van *ATLANTIC* volgt ook Ter Braak in deze positieve benadering. In het tijdschrift *Filmliga* wordt deze positieve houding van de *Filmliga* ten opzichte van de geluidsfilm in 1932 bevestigd door de uitgave van een themanummer genaamd *Klank en Beeld*. Dit nummer is volledig gewijd aan de geluidsfilm, zowel met betrekking tot esthetiek als techniek. Ook in het programma van de *Filmligavoorstellingen* sijn jaren langzaam enkele geluidsfilms door. In vergelijking met de reguliere bioscopen is de *Filmliga* relatief laat met het incorporeren van de geluidsfilm in hun programma's. Pas in november 1930 worden door de Rotterdamsche *Filmliga* in samenwerking met Tuschinski voor het eerst enkele

---

<sup>81</sup> Ter Braak, *De absolute film*, 50.

<sup>82</sup> Menno ter Braak “Filmreflexen” *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 31-05-1930.

<sup>83</sup> *Ibidem*.

<sup>84</sup> Dibbets, *Sprekende films*, 314.

geluidsfilms vertoond, onder andere YES, WE HAVE NO BANANAS (Max en Dave Fleischer, 1930) en ROMANCE SENTIMENTALE (Eisenstein, 1930). Het duurt echter nog tot eind 1931 voordat er in filmtheater De Uitkijk een geluidsfilm wordt vertoond in de vorm van Dziga Vertovs ENTHUZIAZM (1930). Het feit dat in andere lokale Filmligavoorstellingen al een aantal geluidsfilms gepasseerd waren en dit nog een tijd op zich liet wachten bij de hoofdstedelijke Liga heeft hoogstwaarschijnlijk te maken met het feit dat de Uitkijk nog niet beschikte over een installatie die geschikt was voor de vertoning van geluidsfilms. Andere lokale Liga's maakten veelal gebruik van reguliere bioscoopzalen en hadden eerder de beschikking over de middelen om een geluidsfilm te kunnen vertonen.

Daarnaast was in september 1931 het voorzitterschap van de Nederlandsche Filmliga overgegaan van Henrik Scholte naar de Rotterdamsche Johan Huijts. De coryfeëen uit de begintijd van de Liga zoals Ter Braak en Scholte bevinden zich nu steeds verder op de achtergrond en oefenen veel minder invloed uit op de samenstelling van de programma's. Volgens Linssen ontstaat er met het voorzitterschap van Huijts ook een veel lossere organisatievorm, waarbij de lokale programmering steeds vaker wordt overgelaten aan de plaatselijke besturen en Ed. Pelster, directeur van De Uitkijk, een grotere inspraak heeft in de keuze van films.<sup>85</sup>

Hoewel de Nederlandsche Filmliga in eerste instantie vooral negatief staat tegenover de geluidsfilm, is er binnen de Filmliga ook sprake van een gematigd positief geluid afkomstig van Lou Lichtveld. Door de technische en esthetische ontwikkeling van de geluidsfilm is er binnen de Filmliga na enkele jaren echter wel sprake van een geleidelijke kentering met betrekking tot de waardering van de geluidsfilm. Deze positieve houding wordt in eerste instantie gestimuleerd door de toepassing van geluid in Sovjetmontagefilms en verschuift langzamerhand ook naar een waardering van Amerikaanse geluidsfilms zoals Duponts ATLANTIC. Met de technische vooruitgang van de geluidsfilm realiseert men binnen de Filmliga ook dat geluid een positieve toevoeging kan zijn aan de ontwikkeling van de kunstfilm, vooral met betrekking tot vormen van uitdrukking en werkelijkheidsbenadering.

---

<sup>85</sup> Linssen, Schoots en Gunning, *Het gaat om de film!*, 132.



### 3. De Vereniging voor Onderwijs- en Ontwikkelingsfilms, filmmuziek en geluidsfilm

Op initiatief van de Haagse gemeente wordt in 1918 de Haagsche Schoolbioscoop opgericht voor de vertoning van onderwijsfilms. SDAP'er en onderwijzer David van Staveren wordt aangesteld als directeur.<sup>86</sup> In de schoolbioscopen ligt het zwaartepunt in de programma's vooral bij de documentairefilms. Films als HET LEVEN DER BIJEN (Willy Mullens, 1917), IN DEN MAALSTROOM VAN HET VERKEER (Ufa-film, 1925) en HOE MEN GELD MAAKT IN NEDERLAND (Willy Mullens, 1918) zijn onder andere terug te vinden in het programma van de Haagsche Schoolbioscoop.<sup>87</sup> Deze laatste film ontstaat uit een samenwerking tussen Van Staveren en filmmaker Willy Mullens. Onder zijn leiding worden er diverse acties ondernomen om een nationaal samenwerkingsverband op te zetten en de ideeën over de schoolbioscoop en onderwijsfilm in het land te verspreiden. Dit resulteert in 1923 in de uitgave van het maandblad *Het Lichtbeeld* dat in eerste instantie fungeert als spreekbuis van de Vereniging van Gemeentelijke en Particuliere Bioscopen en vanaf 1926 van de Vereniging voor Onderwijs- en Ontwikkelingsfilms (VOOF). Beide zijn samenwerkingsverbanden tussen schoolbioscopen, onderwijzers en andere gemeentelijke filminitiatieven. De VOOF beheert daarnaast ook het archief van onderwijsfilms dat in de voorgaande jaren is samengesteld en verhuurt deze aan verschillende instellingen.<sup>88</sup> In het orgaan van de VOOF, *Het Lichtbeeld*, wordt onder andere gediscussieerd over de wijze van vertoning van onderwijsfilms, de context waarin deze het beste vertoond kunnen worden en de voorbereidingen die onderwijzers moeten treffen voordat de onderwijsfilms aan hun leerlingen getoond kunnen worden. De doelstellingen van het tijdschrift worden dan ook als volgt in de eerste editie omschreven:

*“Dit blad zal dan ook niet zijn in de eerste plaats een bioscoop- of lichtbeeldenorgaan, doch boven alles een blad voor onderwijs, opvoeding en volksontwikkeling. [...] Wij zullen onze aandacht wijden aan de didactische en de zedelijk-vormende, aan de ethische, de aesthetische, de religieuze en de maatschappelijke betekenis van het lichtbeeld.”*<sup>89</sup>

Uit deze doelstellingen volgt ook de sterke tegenstelling die in *Het Lichtbeeld* wordt signaleert tussen enerzijds “de vermaaksbioscoop” en anderzijds het “wetenschappelijk lichtbeeld”. Een tegenstelling die vergelijkbaar is met die tussen de amusementsfilm en de kunstfilm, welke een aantal jaren later

---

<sup>86</sup> Bert Hogenkamp, “De schoolbioscoop” *Skrien* 140 (1985): 42.

<sup>87</sup> Ibidem, 43.

<sup>88</sup> Ibidem, 45.

<sup>89</sup> *Het Lichtbeeld* 1, (februari 1923): 2-3.

door de Filmliga werd gepropageerd. Daarnaast wil men bij de schoolbioscopen de film in de vermaaksbioscoop niet “bestrijden, doch [...] haar veredelen.”<sup>90</sup> Ook hier wordt een met de Filmliga vergelijkbare houding aangenomen ten opzichte van film en bioscoop. Niet zozeer de film die in de bioscoop vertoond wordt is verwerpelijk, maar vooral de context en omgeving waarin dit gedaan wordt.

### 3.1 Schoolbioscopen, filmvertoningen en muziek

Om iets te kunnen zeggen over de ideeën van de VOOF met betrekking tot muziek bij film, zal ik eerst ingaan op de vertoningscontext van onderwijsfilms. Want was er überhaupt sprake van muzikale begeleiding bij de vertoning van deze films? En zo niet, waarom niet? Al in 1919 schreef de directeur van de Haagsche Schoolbioscoop David van Staveren de brochure *De bioscoop en het onderwijs* waarin hij uiteen zet wat de voordelen van het gebruik van film bij het onderwijs zijn en hoe deze vertoningen het beste kunnen plaatsvinden. Van Staveren stelt onder andere dat er voor optimale vertoningsomstandigheden het beste gebruik kan worden gemaakt van een bioscoop die specifiek is ingericht voor de vertoning van onderwijsfilm, waarbij “de aankleding vooral rustig moet zijn”.<sup>91</sup> In de krant *Het Vaderland* wordt een omschrijving gegeven van de inrichting van de Haagsche Schoolbioscoop:

*“Het gebouw waarin hij is ondergebracht, bevat ten eerste een zaal, waarin het onderwijs wordt gegeven.[...] Daar de vloer der zaal helt is het witte doek overal goed te zien. Vóór het doek is een soort toontafel gebouwd, waarop de leermiddelen worden gezet, die het vertoonde in natura kunnen verduidelijken.”<sup>92</sup>*

De speciale inrichting van de schoolbioscoop lijkt al te wijzen op het ontbreken van muzikale begeleiding bij de vertoningen van onderwijsfilms. Ten eerste vanwege het gebrek aan ruimte voor muzikanten door de positie van de toontafel in de bioscoop. Daarnaast wordt er dus veelal gebruik gemaakt van speciaal voor onderwijsfilmvertoningen ingerichte zalen. Waar andere verenigingen zoals de Liga nog wel eens gebruik maakten van bestaande bioscoopzalen waarbij men vaak de beschikking had over een ‘bijgeleverd’ bioscooporkest is daar in het geval van de VOOF vrijwel nooit sprake van.

Afgezien van het gebrek aan ruimte en middelen voor muzikale begeleiding bij onderwijsfilms is er nog een belangrijker argument voor het ontbreken hiervan, namelijk het belang

---

<sup>90</sup> David van Staveren, *De bioscoop en het onderwijs* (Leiden: A.W. Sijthoff's Uitg.-Mij, 1919), 7.

<sup>91</sup> Ibidem, 38.

<sup>92</sup> *Het Vaderland*, 7 juli 1926.

van de explicateur, en dan met name zijn verstaanbaarheid, bij deze vertoningen. Waar de explicateur volgens auteur C.W.J.N. in de vermaaksbioscopen “de fantasie belemmerde en verzwakte”, is deze in de onderwijsbioscoop onmisbaar. “[O]m ’t genot van ’t begrijpen volkomen te doen zijn [...] moet er ’n explicateur zijn. Hij moet de aandachtszenuwen van zijn jong auditorium bespelen.”<sup>93</sup> Bovendien moet hij “geen neus-, keel- of buikgeluid [hebben], maar een aangename rustige stem die tot luisteren dwingt.”<sup>94</sup> Naast de functie van onderwijzer zorgt deze explicateur ook voor diverse geluidseffecten bij de film om deze hiermee te verlevendigen. “Hij neemt de kinderen met zich mee op wandeling, hij doet het gezoem der bijen hooren en door zijn woord wint het beeld aan diepte”<sup>95</sup>. Om de onderwijsfilms zo goed mogelijk te verduidelijken aan de leerlingen is de rol van de explicateur of bioscooponderwijzer dus van groot belang. Hieruit volgt dat muzikale begeleiding bij de stille onderwijsfilms in praktische zin onmogelijk is, omdat hierbij de verstaanbaarheid van de explicateur in het geding komt. Bovendien stelt van Staveren in *Het Lichtbeeld* ook dat de onderwijsfilms geenszins de vorm van een voorstelling aan mogen nemen, maar altijd het karakter moet hebben van een les. “Alles moet hiertoe meewerken: de omgeving, de houding en het gedrag der leerlingen, de behandeling der stof vooral.”<sup>96</sup> Muzikale begeleiding zou dus alleen maar afleidend werken en de vertoning meer de vorm van een voorstelling doen aannemen.

Een uitzondering op het ontbreken van muziek bij de vertoningen in schoolbioscopen zien we, wanneer men besluit om de schoolbioscopen ’s avonds te gebruiken voor vertoningen voor volwassenen. Van Staveren omschrijft in *Het Lichtbeeld* hoe een programma voor volwassenen in de schoolbioscoop vorm zou moeten krijgen:

*“[G]oed toegelichte ontwikkelingsfilms, populair wetenschappelijk [...] Verder deskundig ingeleide speelfilms, die aesthetisch en ethisch zoveel mogelijk onaanvechtbaar zijn. Een en ander afgewisseld en zoo noodig ondersteund door fijnzinnig gekozen muziek van een goed orkest.”*<sup>97</sup>

### 3.2 De VOOE, schoolbioscopen en de introductie van geluidsfilm

Op de introductie van de geluidsfilm wordt in *Het Lichtbeeld* in eerste instantie zeer terughoudend gereageerd. Vooral met betrekking tot het technisch aspect ziet men weinig heil in de toevoeging van geluid bij film. “Wie ziet hoe spoedig er bij eenig gebruik heele stukken uit de film eclipseren [...]

<sup>93</sup> *Het Lichtbeeld* 3 (april 1923): 35.

<sup>94</sup> *Het Lichtbeeld* 7 (aug. 1923): 72.

<sup>95</sup> *Het Lichtbeeld* 10-11 (april/mei 1927): 113.

<sup>96</sup> *Het Lichtbeeld* 4 (mei 1924): 42.

<sup>97</sup> *Het Lichtbeeld* 4 (oktober 1927): 40.

die zal begrijpen, dat dit voor geluiden veel storender moet werken dan voor de getoonde filmbeelden.”<sup>98</sup> Daarnaast ziet men juist in het stomme karakter van de film een van de belangrijkste kenmerken van dit medium. “Juist dat de film “stom” is, heeft haar grootste aantrekkingskracht op het publiek uitgeoefend. [...] [D]at onze phantasie er in meenig opzicht de vrije teugel gelaten wordt, dat is het, wat zijn groote aantrekkingskracht vormt”<sup>99</sup>. Daarnaast ziet men net als bij de Filmliga de sprekende film als een halfslachtige vorm van “gefotografeerd toneel” en maakt men zich vooral zorgen over de onge oefendheid van de stemmen van de filmacteurs. Dus maakt men zich zoals bij de Filmliga niet zo zeer zorgen over de mediums specifieke eigenschappen van de film die door deze schijnbare vermenging met toneel in het geding komen, maar meer over de kwaliteit van het gebodene en de daarmee samenhangende stemkwaliteiten van de acteurs.

Met betrekking tot de toepassing van geluidsfilm in het onderwijs stelt Van Staveren in *Het Lichtbeeld* “Als begeleiding van de kulturfilm en met name voor de leerfilm, acht ik het op de film voor eens en voor altijd en voor ieder publiek vastgelegde, altijd gelijklopende verklarend woord volkomen uit den boze.”<sup>100</sup> Van Staveren ageert dus specifiek tegen het sprekende karakter van de geluidsfilm. Dit is volgens hem uit den boze, omdat de explicateur juist in staat is om zijn uitleg bij de onderwijsfilm aan te passen aan de samenstelling van het publiek en hun voorkennis. Dit doet hij op basis van woordkeus, spreesnelheid en voorbeelden. Met de toevoeging van het gesproken woord aan de film is het dus niet meer mogelijk om het publiek naar haar vermogen aan te spreken. Dit argument tegen de geluidsfilm hangt dus specifiek samen met het educatieve karakter en doelstellingen van de VOOF.

Een ander kenmerk van de discussie omtrent de introductie van de geluidsfilm is net als bij de Filmliga het specifieke onderscheid dat wordt gemaakt tussen de sprekende en de klankfilm. Tegen de toevoeging van klank bij de film heeft men in het *Het Lichtbeeld* weinig bezwaar. Men ziet er zelfs de voordelen van in. “Het meeste vertrouwen heb ik nog in de geraasmakende film, die het bulderen van de storm, het dreunen van een trein, die fluit, lach, blaf en miauwgeluiden laat hooren.”<sup>101</sup> Deze toevoeging zorgt er bovendien voor dat de film in grotere mate een “natuurgetrouwe afbeelding van de werkelijkheid wordt.”<sup>102</sup> Juist bij de vertoning van onderwijsfilms speelt de weergave van de realiteit een belangrijke rol. Veelal zijn de programma’s in de schoolbioscoop dan ook opgebouwd uit verschillende documentaires met onderwerpen als “aardrijkskunde, kennis der natuur, industrie en ontspanning.”<sup>103</sup> Van Staveren stelt al in zijn boek dat

---

<sup>98</sup> *Het Lichtbeeld* 6 (september 1928): 155.

<sup>99</sup> *Ibidem*, 156.

<sup>100</sup> *Ibidem*, 158.

<sup>101</sup> *Het Lichtbeeld* 6 (oktober 1928): 168

<sup>102</sup> *Ibidem*.

<sup>103</sup> Hogenkamp, “De Schoolbioscoop”, 43.

de bioscoop in vergelijking met andere media zoals dia's, toverlantaarns en prenten het voordeel heeft van de beweging. De andere leermiddelen "geven slechts één moment en niet het leven zelf", bovendien is het "levende beeld van veel blijvender invloed dan het stilstaande".<sup>104</sup> Juist deze mogelijkheid tot een meer realistische weergave van de werkelijkheid maakt geluid voor de onderwijsbioscopen een belangrijke toevoeging aan de film.

De sluiting van de Haagsche Schoolbioscoop en een aantal andere schoolbioscopen in het kader van bezuinigingen in 1935 zorgde ervoor dat de geluidsfilm in onderwijsfilmcircuits nooit echt zijn intrede heeft kunnen doen. Hoewel er dus wel specifieke meningen werden geuit over zowel de positieve als de negatieve bijdragen die de geluidsfilm zou kunnen leveren aan de onderwijsfilm heeft dit in de praktijk weinig opgeleverd. Bovendien liep ook de productie van deze films aan het begin van de jaren dertig sterk terug, omdat de geluidsapparatuur die nu bij opnamen noodzakelijk was voor veel extra kosten zorgde. Er werd in de schoolbioscopen dus vooral veel gebruik gemaakt van oudere stomme films.<sup>105</sup> Een uitzondering op de regel is de regisseur van uiteenlopende wetenschapsfilms J.C. Mol. Hij blijft films maken met geluid, maar doet dit nu steeds vaker uit opdracht van verschillende bedrijven.<sup>106</sup> De introductie van de smalfilm zorgde er daarnaast ook voor dat veel scholen met een kleine projector zelf in de klas films konden vertonen en daarmee niet meer afhankelijk waren van de schoolbioscoop.<sup>107</sup>

Vergeleken met de houding van de Filmliga ten opzichte van de geluidsfilm kan gesteld worden dat de VOOF een soortgelijke houding inneemt bij de introductie van de geluidsfilm. Ook hier wordt er een strikt onderscheid gemaakt tussen de sprekende film en de klankfilm en wordt er in eerste instantie afwijzend gereageerd op het sprekende element. Echter waar bij de Filmliga deze afwijzing vooral is gebaseerd op de overeenkomstigheden met toneel, maakt men zich bij de VOOF ook zorgen over de rol van de filmdocent, die met de introductie van de sprekende film van zijn autoriteit zou worden beroofd. Daarnaast is de VOOF direct enthousiast over de klankfilm, vanwege de het realiteitselement die deze met zich meebrengt. De educatieve waarde van dit realiteitselement sluit namelijk goed aan bij de doelstellingen van de VOOF, namelijk de aandacht richten op de didactische betekenis van film. Voor wat betreft de houding van de VOOF ten aanzien van de geluidsfilm kan gesteld worden dat deze overeenkomstig is met die van de Filmliga in het strikte onderscheid tussen sprekende film en klankfilm, maar dat er ook verschillen zijn welke gebaseerd zijn op de specifieke doelstellingen van de VOOF als filmcollectief.

---

<sup>104</sup> Van Staveren, *De bioscoop en het onderwijs*, 5-6.

<sup>105</sup> Hogenkamp, "De Schoolbioscoop", 45.

<sup>106</sup> Bert Hogenkamp, *De Nederlandse documentaire film 1920-1940* (Amsterdam: Van Gennep, 1988), 102.

<sup>107</sup> Floris Paalman, "Een kwestie van betrokkenheid. Films van de Gemeentelijke Schoolbioscoop in Rotterdam, 1920-1933" *Lessen. Periodiek van het Nationaal Onderwijsmuseum* 4.2 (2009): 19.

## 4. De Vereniging voor Volkscultuur, filmmuziek en de geluidsfilm

*“[I]n het Tuschinski Theater, op Zondag 15 Februari, des morgens 10 uur; wordt vertoond de groote film van den socialistischen opbouw in de Sovjet-Unie TURKSIB, benevens het volgende bij-programma: 1. Optreden van het VVVC-Orkest-Collectief, onder leiding van den dirigent Johs. Voehrs. 2. Zang van Tine Verkruisen. 3. Optreden van het „Eerste Nederlandsche Krontjong Orkest“, onder leiding van Johs. Steggerda. 4. Een nieuw VVVC-Journaal nr. IV. Muzikale illustratie van alle films door het VVVC-Orkest.”<sup>108</sup>*

Uit bovenstaande advertentietekst voor een filmvoorstelling van de aan de Communistische Partij Holland gelieerde Vereniging voor Volkscultuur blijkt onder meer dat de houding van dit filmcollectief ten opzichte van muziek bij filmvertoning van een geheel andere aard is dan die van de Filmliga. Hoe deze houding gefundeerd is in de doelstellingen van deze vereniging, hoe deze tot uiting komt in de programmering en hoe de VVVC zich verhoudt tot de geluidsfilm wordt in dit hoofdstuk behandeld.

### 4.1 VVVC-filmvertoningen en het VVVC-orkest

Met de oprichting van de Vereniging voor Volkscultuur als mantelorganisatie van de Communistische Partij Holland in 1928 wordt er binnen de Nederlandse communistische beweging ruimte gecreëerd voor de vertoning van film. In eerste instantie stond de communistische beweging in Nederland echter weinig sympathiek tegenover het medium film, zo stelt Bert Hogenkamp in zijn boek *Van beeld tot beeld*. Film was een kapitalistisch product en “het verdovende middel dat de arbeidersklasse op haar plaats hield.”<sup>109</sup> De kentering kwam echter met de introductie van de Sovjetfilms in Nederland. Met deze films werd de communistische boodschap juist uitgedragen en wijd verspreid en konden zo veel mogelijk arbeiders en kameraden hier kennis van nemen. Dit nam niet weg dat er vooral in de spreekbuis van de CPH, *De Tribune*, een zeer anti-Amerikaanse houding bleef bestaan tegen filmproducten uit Hollywood. In het artikel “Het verschil tusschen het Amerikaansche en het Hollandsche bioscoop-publiek” in *De Tribune* wordt een duidelijke onderscheid gemaakt tussen de massaproductie van Hollywood en de individuele en originele kunst van de Sovjetcinema:

---

<sup>108</sup> Advertentie voor kunstochtend van de VVVC in *De Tribune*, 11-02-1931.

<sup>109</sup> Bert Hogenkamp en Peter Mol, *Van beeld tot beeld: De films en televisieuitzendingen van de CPN, 1928-1986* (Amsterdam: Stichting Film en Wetenschap, 1993), 19.

*“Zolang er hoofdzakelijk nationale films vertoond worden en het gebrek aan originele ideeën in Hollywood blijft bestaan, zal de Amerikaan [...] de filmprullaria van zijn industrie blijven slikken. [...]voornamelijk Russische en Duitse films zullen de mensen wakker schudden. [Bovendien zal] het publiek eens beseffen dat de toekomst der kunstfilm in Rusland ligt.”<sup>110</sup>*

Opvallend vindt ik hier het predicaat kunstfilm in relatie tot de Russische film, omdat men bij de VVVC juist probeerde de arbeiders cultuur die hen aanspreekt te bieden. Het woord kunstfilm lijkt hier daarom niet op zijn plaats. Net als bij de Filmliga wordt hier een strikt onderscheid gemaakt tussen Hollywoodfilm en kunstfilm, maar bij de VVVC gebeurt dit op andere gronden en met andere definities. Waar de Filmliga het woord kunstfilm inzet als een term die staat voor film als een autonoom medium met een experimenteel karakter gericht op een beperkt elitair publiek, gebruikt men de term in *De Tribune* vooral om de Sovjetfilm en de daarmee samenhangende ideologie te verheffen. Hoewel men de Russische film dus beschouwde als een vorm van kunst, wordt er wel geageerd tegen de manier waarop deze kunst in een bepaald milieu gepresenteerd werd. Men wilde deze kunst en cultuur immers wel toegankelijk maken voor de arbeidersklasse:

*“Ieder Russische film is in dien zin een revolutionaire film, dat de makers werken van uit een marxistisch inzicht. [...] Doch een publiek van in de arbeidersstrijd gevormde arbeiders zal onmiddellijk dit karakter begrijpen – zoodra een voorstelling van een Russische film wordt vooraf-gegaan door enkele inleidende woorden (zoals dit ook de gewoonte is bij voorstellingen van de bourgeoisie [...] al wordt de toelichting dan ook gekleed in een speciaal voor zulke gelegenheden uitgevonden aestheten-bargoensch.)”<sup>111</sup>*

De VVVC vertoonde dan ook vooral Sovjetfilms die geplaatst werden in een context van andere aan het communistisch gedachtegoed gelieerde kunstuitingen. Zij stelden zich tot doel:

“De bevordering van de culturele ontwikkeling van de Nederlandsche arbeidersklasse [...] door haar in voortdurend aanraking te brengen met de nieuwe cultuur. De vereeniging tracht dit doel te bereiken door [het] organiseren [...] van lezingen, voordrachten, cursussen, concerten, film-toneel-cabaretvoorstellingen, studiereizen en tentoonstellingen [...]”<sup>112</sup>

En specifiek met betrekking tot het inzetten van film bij het bovenstaande doel stelt het VVVC om “van de bioscoop, onze bioscoop, haar beste propagandamiddel [te] maken [...] en wel zoo dat

---

<sup>110</sup> *De Tribune*, 15-05-1928.

<sup>111</sup> *De Tribune*, 15-05-1928.

<sup>112</sup> *Rapport Centrale Inlichtingendienst jaargang 1934 “B Linksche Arbeidersorganisaties”*, Algemeen Rijksarchief Den Haag via [www.historici.nl](http://www.historici.nl).

ongewenschte inmenging van ons niet vriendschappelijk gezinde autoriteiten tot een minimum kan worden beperkt.”<sup>113</sup>

Dit laatste komt onder andere aan de orde bij de vertoningen van de films *BED EN SOFA* (Room, 1927) en *DE KELNER VAN HET PALLAST HOTEL* (Protazanov, 1927). Beide films worden door de in maart 1928 gestarte Centrale Commissie voor de Filmkeuring afgekeurd voor openbare vertoning.

*BED EN SOFA* is zelfs de eerste film die door deze nieuwe commissie werd verboden.<sup>114</sup> Ondanks het verbod vertoont de VVVC beide films in respectievelijk april en oktober in besloten kring aan haar leden<sup>115</sup>. Bovendien heeft de VVVC goede contacten met de importeur van de meeste Russische films in Nederland, FIM Film<sup>116</sup>. Hiermee heeft de VVVC een stap voor op de Filmliga die wel beloofde om onder andere Russische films te laten zien die men nergens anders te zien krijgt, maar hier nauwelijks in slaagt, omdat de VVVC ze vaak voor is.

Naast de inbedding van film in een breed scala aan kunstuitingen, kenmerken de voorstellingen van de VVVC zich door hun besloten karakter en de specifieke doelgroep van arbeiders of “proletariërs”. De voorstellingen van de VVVC waren veelal opgebouwd uit de vertoning van één film, welke werd omlijst door verschillende andere kunstuitingen. Muziek speelt bij deze omlijsting vaak een grote rol. Omdat de VVVC de beschikking had over een eigen orkest, het VVVC-orkestcollectief, werden de filmvoorstellingen vrijwel altijd begeleid met muziek. In een oproep in *De Tribune* worden er “geschoolde musici” gevraagd om het orkest te komen versterken. Bovendien wordt er specifiek gevraagd naar violisten, een klarinettist een fluitist en een accordeonist<sup>117</sup>. Uit deze opsomming blijkt wel dat de omvang van het orkest niet gering moet zijn geweest en er minstens sprake moet zijn geweest van een uitgebreid kamerorkest. Het VVVC-orkest gaf ook regelmatig concerten naast de filmvoorstellingen, waarbij zij veelal Russische revolutionaire liederen en andere communistische strijdliederden ten gehore bracht.<sup>118</sup> Met een ledental van zesduizend aan het begin van 1931 had de VVVC ook de beschikking over de financiële middelen om een dergelijk orkest op te richten, maar ook om voor hun voorstellingen grote bioscopen zoals Tuschinski of Cinema Royal af te huren<sup>119</sup>. Met een ledental van ongeveer zeshonderd in haar hoogtijdagen steekt de Filmliga hier schraal bij af.

Daarnaast zien we in advertenties voor de voorstellingen van de VVVC diverse andere muzikaliteiten voorbij komen, zoals het Nederlandsch Krontjong orkest en de zangeres Tine

---

<sup>113</sup> *De Tribune*, 31-12-1927, zie ook Hogenkamp, *Van beeld tot beeld*, 20.

<sup>114</sup> *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie* 34 (25 mei 1928).

<sup>115</sup> *De Tribune*, 19-04-1928 en 29-10-1928.

<sup>116</sup> *De Tribune*, 22-10-1928.

<sup>117</sup> *De Tribune* 27-02-1931.

<sup>118</sup> *De Tribune*, 17-02-1931.

<sup>119</sup> Hogenkamp, *Van beeld tot beeld*, 23.



Verkruisen die “voor ons, in onberispelijk Duitsch, een paar revolutionaire liederen [zong].<sup>120</sup> Bovendien werd er ook regelmatig gebruik gemaakt van andere aan de communistische partij gelieerde orkesten, zoals het Arbeiders Symphonie-Orkest dat bij de vertoning van de film VERBRIJZELT DE KETENS onder andere de ouverture van Webers opera *Peter Schmoll* en de ouverture van Glucks opera *Iphigenia in Aulis* opvoerde<sup>121</sup>. Naast muziek en film is in de programma’s van de zogenaamde maandelijkse kunstochtenden van de VVVC bijvoorbeeld ook toneel en acrobatiek terug te vinden<sup>122</sup>. De vorm van de programma’s van het VVVC vertonen met deze samenstelling van verschillende kunstuitingen en variété-achtig vermaak grote overeenkomsten met de context waarin film in de reguliere bioscopen een plek krijgt. Het grootste verschil ligt echter in de wijze waarop de samenstelling van deze verschillende uitingen, inclusief film, door   n gemene deler met elkaar verbonden zijn, namelijk de achterliggende communistische ideologie. Zowel film als muziek fungeren binnen de VVVC-kunstochtenden als medium voor de politieke ideologie van deze vereniging.

Naast de vertoning van Russische films, muziekkuitvoeringen, toneel, toespraken en andere culturele uitingen werden er op de VVVC-kunstochtenden ook zogenaamde VVVC-journaals vertoond. Deze journaals bestonden uit beelden waarin verschillende aspecten van de Sovjet-Unie, nieuws uit de communistische regio en uiteenlopende werkzaamheden van de communistische gemeenschap in Nederland aan bod kwamen. Het eerste journaal dat op 16 november 1930 voor het eerst bij een VVVC-ochtend werd vertoond, was volledig door Joris Ivens gemaakt. Ivens, als lid van de CPN en later als bestuurslid van de VVSU, leverde hiermee een belangrijke aanzet voor de reeks journaals die hierna zouden volgen. De meeste hiervan werden vervolgens vervaardigd door het VVVC-filmcollectief.<sup>123</sup> Met de aansluiting van de VVVC bij de Bond der Vrienden van de Sovjet Unie in maart 1931 volgt er een naamsverandering. De VVVC heet nu de Vereeniging van Vrienden der Sowjet Unie, kortweg VVSU. Met deze naamsverandering vindt er ook een belangrijke verandering plaats in de programmering. Waar er met de Vereeniging voor Volkscultuur vooral werd getracht arbeiderscultuur onder de aandacht van de communistische gemeenschap te brengen, ligt de nadruk nu nog meer op het propageren van de Sovjetcultuur.<sup>124</sup> Met de oprichting van het verenigingsblad *De Sowjet-Vriend* begin 1931 ontstaat er naast *De Tribune* nog een ander platform waarin de VVSU haar doelstellingen, gedachtegoed en programma’s kan presenteren. In *De Sowjet-Vriend* van december 1932 komen de volgende onderdelen van de programmering van de algemene kunstochtend van de VVSU in theater Carré op 25 december aan bod: een optreden van de Russische

---

<sup>120</sup> *De Tribune*, 17-02-1931.

<sup>121</sup> *De Tribune*, 01-06-1931.

<sup>122</sup> *De Tribune*, 25-04-1931.

<sup>123</sup> Hogenkamp, *Van beeld tot beeld*, 27.

<sup>124</sup> *Ibidem*, 28.

violist E. Soermus, de vertoning van de Sovjetfilm HET FEEST VAN DE HEILIGE GREGORIUS (Protasanov, 1930), een optreden van de VVSU agitpropgroep en een lezing over de Sovjet Unie en godsdienst<sup>125</sup>. Waar eerder bij de VVVC-ochtenden de programmering meer doet denken aan een combinatie van muziek, film en variété, lijkt er in de programmering van de VVSU een duidelijke rode draad te ontdekken. Niet alleen ligt de nadruk veel meer op cultuur uit en over Sovjet Unie, maar er lijkt ook gekozen te zijn voor een thematische programmering, waarbij dit programma gebaseerd is op de verhouding tussen Sovjet Unie en godsdienst. Opvallend is dat in de programmering van de VVSU geen melding meer wordt gemaakt van het VVVC-orkest, wellicht zijn zij onder de naam Arbeiders Symphonie Orkest verder gegaan na de naamsverandering van de VVVC. Dit orkest komt nog wel regelmatig terug in de programma's van de VVSU<sup>126</sup>.

#### 4.2 De VVVC/VVSU en de introductie van de geluidsfilm

Net als met betrekking tot het gebruik van het medium film in het algemeen is ook de houding van de vereniging ten aanzien van de geluidsfilm in eerste instantie tweeledig. Ook bij de VVVC wordt er, gelijk aan de Filmliga en VOOF, een duidelijk onderscheid gemaakt tussen de sprekende film en de geluidsfilm, waarbij de voorkeur in eerste instantie uitgaat naar de geluidsfilm. Echter waarom men van de VVVC een voorkeur heeft voor de klankfilm is gebaseerd op geheel andere argumenten dan die van de Filmliga of VOOF.

Wanneer begin april 1929 in Cinema Royal een demonstratie wordt gegeven van de nieuwe uitvinding voor de geluidsfilm in Nederland, de Loetafoon, doet de Tribune hier uitgebreid verslag van. Er heerst echter weinig enthousiasme. Waar de verslaggever verwacht had “een klankfilm, die alle geluiden weergeeft, zoals het aanzetten van een motor, [en] het dichtslaan van een deur”<sup>127</sup> te zien en te horen te krijgen, werd er een sprekende film met orkestillustratie door middel van een grammofoonplaat vertoond. Het feit dat de muziek van het orkest nu door een grammofoonplaat is overgenomen baart De Tribune grote zorgen met betrekking tot het lot van de bioscoopmuzikanten: Wat moet dat in de toekomst worden. [...]Omdat de machine hun werk heeft overgenomen [komen] de musici op straat, 'n permanente werkloosheid zal het gevolg zijn.”<sup>128</sup> Waar er dus wel zorgen worden geuit over het lot van de bioscoopmusici en er wordt gesproken over de verwachtingen met betrekking tot de introductie van geluidsfilm, wordt uit het artikel niet duidelijk waarom de voorkeur van *de Tribune* nu juist ligt bij de klankfilm en niet zozeer bij de sprekende film.

---

<sup>125</sup> *De Sowjet Vriend*, dec. 1932.

<sup>126</sup> *De Tribune*, 01-06-1931.

<sup>127</sup> *De Tribune*, 14-04-1929.

<sup>128</sup> *Ibidem*.

In een interview met regisseur Poedovkin in *de Tribune* wordt dit al gauw wel duidelijk. Er wordt hem onder andere gevraagd naar zijn mening over de geluidsfilm. Hierin stelt hij onder andere:

“Mijns inziens zijn de klanken, die het beeld illustreren verre te verkiezen boven het gesproken woord. Dit denkbeeld berust op het grond-beginsel van de Russische filmkunst: - alleen geluiden of beelden weergeven die op werkelijkheid berusten – geen imitatie. Bovendien verliest de film waarin gesproken wordt, de internationaliteit. Toch ben ik ervan overtuigd, dat de spreek-film meer macht en invloed kan uitoefenen dan de z.g. zwijgende rolprenten, ook op cultureel gebied.”<sup>129</sup>

Hieruit blijkt dat er sprake is van een tweeledige houding ten opzichte van de geluidsfilm en de sprekende component ervan. Enerzijds is de klankfilm een belangrijke vooruitgang voor de Russische film met betrekking tot de realiteitsweergave, iets wat ook door de Filmliga als belangrijk argument wordt aangevoerd voor de klankfilm. Anderzijds is de sprekende component een punt van discussie. De mogelijkheden die de zwijgende film bood voor de internationale verspreiding van de communistische boodschap gaat hiermee verloren, echter door de sprekende component kan de boodschap wel duidelijker en uitgebreider worden overgebracht dan voorheen met tussentitels het geval was. Waar bij de Filmliga en de VVOF de afkeuring van de sprekende film onder andere gebaseerd was op de vergelijking met een vorm van verfilmd toneel, is er hier sprake van een geheel ander argument, namelijk de verspreiding van de communistische ideologie die hiermee wellicht in het geding zou komen.

In praktijk blijkt dit laatste echter toch weinig problemen met zich mee te brengen. Na een valse start met de vertoning van de geluidsfilm ENTHUZIAZM van Dziga Vertov in theater Carré eind 1932 waarbij “het gebrekkige apparaat in de ondergeschikte zaal [...] tot overmaat van ramp kapot [ging]”<sup>130</sup>, werd de film met groot enthousiasme besproken in *De Sowjet Vriend* na de VVSU-vertoning in Cinema Royal op 29 januari 1933.

“[D]oor een vernuftig aangebrachte installatie wordt gezorgd dat de Hollandsche verklaring van de film, zonder iets van de Russische zang, muziek en suggestieve werking af te doen, den toeschouwer te bereiken en de werking van de film ontzaggelijk verhoogt.”<sup>131</sup>

Wat hierin opvalt is dat er in dit artikel nadrukkelijk wordt gewezen op de “Hollandsche verklaring” die de film begeleid. Ook bij een advertentie voor een VVSU-voorstelling van de film TOMMY

---

<sup>129</sup> “Een gesprek met Poedowkin” in *De Tribune*, 22-01-1929

<sup>130</sup> *De Sowjet Vriend* (januari 1933).

<sup>131</sup> Ibidem.

(Protazanov, 1931) wordt er duidelijk gewezen op het feit dat deze “geheel van Hollandsche tekst voorzien” is<sup>132</sup>. Door de geluidsfilm aan te passen aan het Nederlandse publiek met behulp van Nederlands gesproken tekst bij de film, maakte de VVSU zodanig gebruik van de geluidsfilm dat deze juist op een duidelijkere en meer uitdrukkelijke manier in staat was om de communistische ideologie over te brengen aan hun publiek. Hoewel er dus in eerste instantie twijfel heerste over de toepassing van de sprekende component van de geluidsfilm, zorgde de VVSU ervoor dat dit in de praktijk van de filmvertoningen juist kon worden ingezet om hun ideologie te verspreiden door gebruik te maken van Nederlands gesproken teksten. Waar dus vooral bij de Filmliga de negatieve aspecten van de sprekende film werden benadrukt, wordt er bij de VVSU in de praktijk juist van dit onderdeel gebruik gemaakt om dit in te zetten voor hun doelstellingen en ideologie.

---

<sup>132</sup> *De Sowjet Vriend* (november 1933).

## Conclusie

Met betrekking tot de houding van de Nederlandsche Filmliga ten opzichte van filmmuziek en de geluidsfilm en de verschillen en overeenkomsten met de ideeën, praktijken en doelstellingen van de VOOF en VVVC kunnen verschillende conclusies getrokken worden. De belangrijkste conclusie is mijns inziens dat de verschillende doelstellingen van de filmcollectieven aan de basis liggen van de wijze waarop filmvoorstellingen worden vormgegeven en daarmee de wijze waarop muzikale begeleiding wordt toegepast en er ideeën over geluidsfilm worden gevormd. Deze conclusie met betrekking tot het wezenlijk belang van de doelstellingen van de Filmliga, VOOF en VVVC bij het vormgeven van de filmvoorstellingen en met name de muzikale aspecten hiervan biedt een specifiek inzicht in de culturele context waarin deze verenigingen zich manifesteerden. Daarnaast is er met de verdieping in dit tot nu toe nauwelijks belichte aspect van de Filmliga, VVVC en VOOF een completer beeld ontstaan van de verenigingen en hun filmvoorstellingen.

De hoofddoelstelling van de Filmliga met betrekking tot filmvertoning ligt in het vertonen van film als een autonome kunstvorm. Dit tracht de Filmliga te bereiken door films te vertonen die men niet of nauwelijks in de reguliere bioscopen te zien krijgt. Er wordt met andere woorden gestreefd naar een vertoningspraktijk die in alle opzichten zoveel mogelijk afwijkt van de filmvertoning in reguliere bioscopen, zowel met betrekking tot filmkeuze als de context waarin deze films vertoond worden. In de praktijk bestaat er echter een zekere incongruentie tussen deze ideeën over wat moderne film is en dat wat er daadwerkelijk op het filmprogramma staat aan moderne films en films die men niet in de reguliere bioscopen te zien krijgt. Dit wordt vooral veroorzaakt door de zeer strikte definitie van kunstfilm die binnen de Liga gehanteerd wordt en waardoor er veel films bij voorbaat worden uitgesloten.

Deze incongruentie is ook terug te zien in de wijze waarop er bij de Filmliga muzikale begeleiding wordt toegepast bij de vertoning van stille films. Vooral Lou Lichtveld was met betrekking tot zijn ideeën over muzikale begeleiding een opvallende uitzondering binnen de Liga. Waar de meeste Filmligakopstukken zich beperkten tot ideeën over muziek en film in termen van contrapunt en de ondergeschiktheid van muziek aan de film stelt Lou Lichtveld film en muziek als twee gelijkwaardige componenten voor. Bovendien draagt muziek volgens Lichtveld voor een belangrijke mate bij aan de werking van de film. Met enkele muzikale experimenten, zoals bij *EMAK BAKIA*, probeert men de ideeën over een experimentele toepassing van muziek wel in praktijk te brengen, maar dit is eerder uitzondering dan regel. In meeste gevallen wordt er tijdens de voorstellingen vooral gebruik gemaakt van eenvoudige pianobegeleiding, met hier en daar een contrapuntische toepassing. Dit laatste wordt echter weinig gewaardeerd door het publiek zoals blijkt uit de *Filmliga*-enquête. Hoewel de Filmliga dus tijdens de voorstellingen probeert af te wijken

van de muzikale vormen die men kent uit de reguliere bioscopen blijkt dit echter niet altijd werkbaar door gebrek aan middelen, geld en waardering van het publiek.

Bij de VOOF is met betrekking tot de doelstelling sprake van het vertonen van film als een educatief medium. De filmvertoningscontext is daarmee volledig ingericht op het bereiken van dit doel. Als gevolg is het dus niet mogelijk om in deze context gebruik te maken van muzikale begeleiding, omdat dit afleidt van het educatieve doel van de film. Bovendien bleek hier in de praktijk met inrichting van de schoolbioscopen weinig ruimte beschikbaar voor een orkest of pianist. Hoewel de Filmliga en de VOOF dus verschillende doelen nastreven, wijken beide af van de reguliere filmvertoningen in bioscopen, ook met betrekking tot de muzikale begeleiding, om op die manier hun doelstelling te kunnen bereiken.

De VVVC streeft met haar communistische grondslag ook een specifiek doel na met de vertoning van film, namelijk film inzetten als propagandamiddel voor de communistische ideologie. Het gebruik van muziek draagt hier in grote mate aan bij, omdat ook dit medium op die wijze kan worden ingezet. Met de omlijsting van films door verschillende andere kunstuitingen komen de voorstellingen van de VVVC qua vorm nog het meeste overeen met die in reguliere bioscopen. Echter de VVVC-voorstellingen wijken hier qua inhoud juist wel sterk van af, namelijk door de communistische ideologie als gemene deler. Vergeleken met de Filmliga zet de VVVC dus ook zijn doelstelling in om de voorstellingen vorm te geven, echter de VVVC verschilt in sterke mate van de Filmliga met betrekking tot de wijze waarop. Met een veelvoud aan leden in vergelijking met de Liga beschikte de VVVC ook over meer financiële middelen om hun doelstelling over te brengen. Dit resulteert onder andere in de vorming van het VVVC-orkest, wat meer mogelijkheden op muzikaal gebied met zich meebrengt in tegenstelling tot de mogelijkheden waarover de Filmliga beschikking had.

Ook met betrekking tot de geluidsfilm kan gesteld worden dat ideeën en praktijken hierover binnen de verschillende filmcollectieven veelal gedicteerd worden door de doelstellingen die worden nagestreefd. Ondanks de verschillende doelstellingen is er binnen de collectieven echter één belangrijke overeenkomst in de wijze waarop er over de introductie van de geluidsfilm wordt gedacht, namelijk de afkeuring van het sprekende element van de geluidsfilm. Bij de Filmliga is men hier weinig enthousiast over vanwege de overeenkomstigheid met toneel die hierdoor ontstaat. Met als doelstelling film te verheffen tot een zelfstandige kunst is deze overeenkomstigheid niet gewenst, omdat hiermee de zelfstandigheid van het medium in het geding komt. Bij de VOOF staat men afwijzend tegenover de sprekende film, omdat deze de autoriteit en flexibiliteit van de filmdocent aantast en hiermee dus afbreuk doet aan het educatieve functie van film die men bij de VOOF nastreeft. Ook bij VVVC ziet men vooral nadelen in de sprekende component van de

geluidsfilm wanneer men dit betreft op het internationaal overbrengen van de communistische boodschap. Daarnaast maakt men zich bij VVVC ook zorgen over het lot van de bioscoopmuzikanten dat de komst van de geluidsfilm met zich meebrengt. Ook dit ligt in lijn met de doelstelling van de VVVC, maar hangt ook samen met de doelgroep die de VVVC met haar filmvoorstellingen aanspreekt, namelijk de communistische arbeidersklasse.

Met betrekking tot de klankcomponent van de geluidsfilm zijn alle collectieven eensgezind over de positieve bijdrage die dit kan leveren. Opvallend is dat bij de Filmliga, de VOOF en de VVVC het realisme dat klankfilm met zich meebrengt de belangrijkste factor is voor deze goedkeuring. Ook hier echter spelen de doelstellingen van de collectieven een belangrijke rol bij deze waardering van het realisme. De Filmliga, en dan vooral in eerste instantie Lou Lichtveld, ziet de werkelijkheidsbenadering van klankfilm als een mogelijkheid voor de kunstfilm om zich op een uitgebreidere manier esthetisch uit te drukken. De VOOF ziet de realiteitsweergave die klankfilm met zich meebrengt juist als een belangrijke educatieve toevoeging. En voor de VVVC is het realisme van de geluidsfilm een belangrijke toevoeging voor de toepassing binnen de Sovjetmontagefilms. Hoewel er echter binnen alle filmcollectieven in eerste instantie felle tegenstand is met betrekking tot de sprekende component van de geluidsfilm, verdwijnt deze tegenstand langzaam naar de achtergrond wanneer de voordelen van de geluidsfilms in de praktijk aan het licht komen en de geluidsfilm in de reguliere bioscopen steeds meer de standaard wordt.

## Bronnen

Asseldonk, Nancy. "Het kan ook anders. Van de verdediging van de kunstfilm naar de ontmaskering van de schoonheid in het werk van Menno ter Braak." Doctoraalscriptie Nederlandse taal- en letterkunde, Universiteit van Amsterdam, 1998.

Beusekom, Ansje van. "Bioscoopamusement als oorzaak van het succes van de Nederlandsche Filmliga." *Kunstlicht* 11 (1990): 9-12.

Beusekom, Ansje van. *Kunst en amusement. Reacties op film als een nieuw medium in Nederland, 1895-1940*. Haarlem: Arcadia, 2001.

Binnendijk, D.A.M. "De sprekende film." *Filmliga* 1.4 (december 1927): 9.

Braak, Menno ter. "De aesthetiek van het filmprogramma." *Filmliga* 1.1 (september 1927): 2-4.

Braak, Menno ter. "De zin van rytme en vorm in de film." *Internationale Revue i10* 1.11 (1927): 454-459.

Braak, Menno ter. *Cinema Militans*. Utrecht: Reflex, 1929.

Braak Menno ter. "Filmreflexen" *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 31-05-1930.

Braak, Menno ter. *De absolute film. No. 8 van de serie monografieën over filmkunst onder redactie van C.J. Graadt van Roggen*. Rotterdam: W.L. en J. Brusse's Uitgeversmaatschappij N.V, 1931.

Dibbets, Karel. *Sprekende films. De komst van de geluidsfilm in Nederland 1928-1933*. Amsterdam: Otto Cramwinckel Uitgever, 1993.

Eisenstein, Sergej, Vsevolod Poedovkin en Grigori Alexandrow. "Onze meening over de film met geluid." *Filmliga* 2.3 (november 1928): 320-321.

Heijs, J. "Inleiding." in *Filmliga. Orgaan der Nederlandsche Filmliga 1927-1931*. Facsimile, heruitgave. gered. door J.Heijs, 9-24. Nijmegen: Socialistische Uitgeverij Nijmegen, 1982.

Hogenkamp, Bert. "De schoolbioscoop." *Skrien* 140 (1985): 42-45.

Hogenkamp, Bert. *De Nederlandse documentaire film 1920-1940*. Amsterdam: Van Gennep, 1988.

Hogenkamp, Bert en Peter Mol. *Van beeld tot beeld: De films en televisieuitzendingen van de CPN, 1928-1986*. Amsterdam: Stichting Film en Wetenschap, 1993.

Ivens, Joris. "Filmtechniek." *Filmliga* 1.1 (september 1927): 6-7.

Jordaan, L.J. "Bioscopy." *De Groene Amsterdammer*, 9 juli 1927.

Jordaan, L.J. *50 jaar Bioscoopfauteuil*. Amsterdam: J.M. Meulenhoff, 1958.



Klinkenberg, G.A. van "Onze houding naar aanleiding van "de sprekende film"." *Filmliga* 1.6 (februari 1928): 12-13.

Lameris, Brechtje. *Opnieuw belicht: De pas de deux tussen de filmmuseale praktijk en filmhistorische debatten*. Proefschrift, Universiteit Utrecht, 2007.

Lichtveld, Lou. "Waarom Filmmuziek.?" *Filmliga* 2.2 (november 1928): 19-20.

Lichtveld, Lou. *De geluidsfilm. No. 10 van de serie monografieën over filmkunst onder redactie van C.J. Graadt van Roggen*. Rotterdam: W.L. en J. Brusse's Uitgeversmaatschappij N.V., 1933.

Linssen, Céline, Hans Schoots en Tom Gunning. *Het gaat om de film! Een nieuwe geschiedenis van de Nederlandsche Filmliga 1927-1933*. Amsterdam: Uitgeverij Bas Lubberhuizen/ Filmmuseum, 1999.

Paalman, Floris. "Een kwestie van betrokkenheid. Films van de Gemeentelijke Schoolbioscoop in Rotterdam, 1920-1933." *Lessen. Periodiek van het Nationaal Onderwijsmuseum* 4.2 (2009): 19-23.

Pavert, Nieko van de. *Jef Last. Tussen de partij en zichzelf*. Nijmegen: Nieko van de Pavert, 1982.

Poppe, Emile. *Menno ter Braak en de Filmliga*. Enschede/Hengelo: Stichting Literaire Manifestaties, 1994.

Scholte, Henrik. "Manifest Filmliga Amsterdam." *Filmliga* 1.1 (september 1927).

Scholte, Henrik. "Onze geloofsbriefen." *Filmliga* 1.1 (september 1927): 1-2.

Scholte, Henrik. "In statu nascendi." *Filmliga* 2.1 (oktober 1927): 1-2.

Scholte, Henrik. "Onze vierde matinee." *Filmliga* 1.5 (januari 1928), 4.

Scholte, H. "Contra." *Filmliga* 3.2 (december 1929): 21-22.

Staveren, David van. *De bioscoop en het onderwijs*. Leiden: A.W. Sijthoff's Uitg.-Mij, 1919.

Vermoolen, J.P.G. *De film als "kulturfactor" : de filmkritieken van L.J. Jordaan uit de periode 1923-1941*. Doctoraalscriptie, Rijksuniversiteit Groningen, 1990.

Wessem, C. van. "De film met of zonder muziek?" *Filmliga* 1.2 (oktober 1927): 7-8.

### **Kranten en tijdschriften**

*De Groene Amsterdammer*

*De Tribune*, dagblad van de Communistische Partij Holland.

*De Sowjet Vriend*, orgaan van de Vereeniging voor Volkscultuur/Vereeniging van Vrienden der Sowjet Unie.

*Het Lichtbeeld* tijdschrift van De Vereeniging voor Onderwijs- en Ontwikkelingsfilms.

*Het Vaderland*

## **Archieven**

Secretariaatsarchief Nederlandse Filmliga

Eye Film Instituut Nederland

Historische Kranten Archief Koninklijke Bibliotheek

Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis

Universiteit van Amsterdam Bijzondere Collecties

## **Websites**

<http://kranten.kb.nl/>

[www.historici.nl](http://www.historici.nl)