

Inhoud werkboekenheid 4 - Filmkritiek

Introductie

Leerkern

1 Hoofdlijnen hoofdstuk 4

2 Een historische schets van de filmkritiek in Nederland, door Paul van Yperen en Ivo Blom

2.1 Filmkritiek en filmesthetiek

2.1.1 Het ontstaan van de Nederlandse filmkritiek

2.1.2 L.J. Jordaan

2.1.3 Menno ter Braak

2.1.4 Het tijdschrift Filmliga

2.2 Filmkritiek en wereldbeschouwing

2.2.1 De katholieken en de film

2.2.2 De confessionele filmkritiek

2.2.3 A. van Domburg

2.2.4 B.J. Bertina

2.2.5 Het einde van de confessionele filmkritiek

2.3 Nieuwe ontwikkelingen

2.3.1 Jan Blokker

2.3.2 Twee tijdschriften

2.3.3 De filmpagina in twee dagbladen

2.4 Filmkritiek en filmkunde

2.5 Besluit

2.5.1 Het Nederlands filmklimaat

2.5.2 Mogelijkheden tot onderzoek van filmkritiek

Literatuurverwijzing

Zelftoets

Terugkoppeling - Uitwerking van de zelftoets

Werkboekeenheden 4 - Filmkritiek

Introductie

We benaderen het verschijnsel filmkritiek van twee kanten: hoofdstuk 4 van het tekstboek bevat een overzicht van de internationale theorievorming over filmkritiek, de leerkern van werkboekeenheden 4 bevat een historische schets van de filmkritiek in Nederland. Dit overzicht is een eerste ordening van gegevens en zet de bestaande literatuur op een rij. Aansluitend volgt een overzicht van mogelijkheden tot onderzoek van filmkritiek. De werkboekeenheden besluiten met de zelftoets en terugkoppeling.

Studeeraanwijzingen

Bij de behandeling van de filmgeschiedschrijving kon de betreffende auteur (Michel Hommel) een duidelijk verband scheppen tussen het tekstboekhoofdstuk en de werkboekeenheden en dat is bij de behandeling van het theoretisch filmonderzoek de vier gastauteurs ook gelukt. In beide gevallen bevat het tekstboek de theoretische ondergrond en het werkboek de concrete toepassing. Deze verbinding is bij de behandeling van de filmkritiek moeilijk te leggen.

U kunt naar keuze beginnen met hoofdstuk 4 over theorievorming rond filmkritiek of met de onderstaande tekst over de filmkritiek in Nederland. De werkboekeenheden bevatten geen opgaven, hiervoor in de plaats komen de suggesties onder het begrip 'Mogelijkheden tot onderzoek van filmkritiek'.

Leerdoelen

We veronderstellen dat u na het bestuderen dit cursusgedeelte in staat bent

- een omschrijving te geven van photogénie, Kinoglaz en 'boventonale montage'
- het contrast tussen de opvattingen van Arnheim en Kracauer aan te geven
- het standpunt van Kracauer en Bazin over realisme in films te verwoorden
- een omschrijving te geven van la politique des auteurs en de auteur theory
- een schets te geven van de historische ontwikkeling van de Nederlandse filmkritiek.

Leerkern

1 Hoofdpijnen hoofdstuk 4

Hoofdstuk 4 bevat een overzicht van de internationale theorievorming over filmkritiek.

In de inleiding wordt het begrip filmkritiek afgebakend, in paragraaf 2 ('de sensatie van een nieuwe kunst') wordt vertrokken vanuit de beginjaren van de film. De impressies van de onbevangen filmkijker Maxim Gorki wordt afgezet tegen de theorievorming van de cultuurfilosoof Walter Benjamin en de diverse bevolgen essays uit de jaren twintig ('manifesten over filmtaal'). Paragraaf 3 en 4 zijn opgehangen aan twee Duitse filmcritici die hun opvatting over filmkunst in boekvorm publiceerden. Rudolf Arnheim deed dat in 1932, Siegfried Kracauer in 1960. Arnheim baseert zijn filmesthetiek op de gedachte dat de werkelijkheid door film veranderd wordt, Kracauer baseert zijn filmesthetiek op een tegenovergestelde opvatting: film moet de werkelijkheid zoveel mogelijk onaangetast laten. Dit contrast tussen het onderzoek naar de formele eigenschappen van film (Arnheim) en de nadruk op het 'objectieve' werkelijkheidsbeeld in films (Kracauer) kan ook in latere tijden en op andere plaatsen gesignaleerd worden. Een criticus als Bazin verenigt beide benaderingen in één persoon. Zijn pleidooi voor een filmisch realisme komt in paragraaf 5 aan de orde.

Bazin was ook 'het geweten' van de aanhangers van de polemische auteurspolitiek, een kritische taktiek die steunt op het ontdekken van een persoonlijke stijl in met name Hollywoodfilms. Paragraaf 6 geeft een kenschets van de Franse politique des auteurs en de auteur theory in Amerika.

FIGUUR 4.1 - De Filmwereld 2/42

FIGUUR 4.2 - Voorpagina Filmliga

FIGUUR 4.3 - Bed en Sofa (Roem, 1927)

FIGUUR 4.4 - Fotomontage van De Brug (Ivens, 1928) als voorpagina van Filmliga uit mei 1928.

FIGUUR 4.5 - De Jantjes

FIGUUR 4.6 - Karikatuur van Buñuel

FIGUUR 4.7 - Van Domburg als filmpaus op de omslag van Film Forum

FIGUUR 4.8 - L'Année dernière à Marienblad (Resnais, 1961)

FIGUUR 4.9 - Omslag van Skoop

FIGUUR 4.10 - Omslag van Skrien 42

FIGUUR 4.11 - Omslag van Versus 2/1984

2 Een historische schets van de filmkritiek in Nederland, door Paul van Yperen en Ivo Blom

2.1 Filmkritiek en filmesthetiek

2.1.1 Het ontstaan van de Nederlandse filmkritiek

De dagbladrecensenten beperkten zich tot ver in de jaren twintig voornamelijk tot het enthousiast navertellen van de inhoud van een film. Filmkritiek in de zin van een beredeneerd oordeel bestond nog niet. Voor de kranten waren de bioscoopadvertenties een belangrijke bron van inkomsten en de filmbesprekingen leken vaak deel uit te maken van de publiciteit. Wanneer er aandacht werd besteed aan een acteur, gebeurde dit meestal in de vorm van een persoonsverheerlijking uitgedrukt in superlatieven. Het besef dat het ook anders kon, brak slechts langzaam door.

Uit de kranteberichten van die tijd blijkt weerstand tegen film. De grote toeloop naar de filmvoorstellingen was voor sommigen aanleiding tot bezorgdheid. Men stelde dat de bioscoop een gevaar voor de goede zeden kon vormen, vooral de invloed van bioscoopbezoek op jeugdige bezoekers was een thema voor openbare discussie (zie Dibbets & Van der Maden (red.), 1986). Deze maatschappelijke weerstand bracht de belanghebbenden bij het bioscoopbedrijf regelmatig in het defensief. Tegen deze achtergrond moet het ontstaan van de eerste filmbladen worden gezien.

In 1912 verscheen het eerste Nederlandse filmblad *De bioscoop-courant*. Het richtte zich nauwelijks op het brede publiek, maar bevatte vooral informatie voor en over het bioscoopbedrijf. De bioscoop-courant nam stelling tegen de gemeenten en de dagbladpers, die men als de grootste tegenstanders beschouwde. Vooral de gevreesde en gehate Simon B. Stokvis, inspecteur van de Amsterdamse gemeentelijke bioscoop-commissie, kreeg het zwaar te verduren. Er werden wel films besproken in het blad, maar het bleef bij vrij droge samenvattingen in de rubriek 'Voor en uit het bedrijf'. Ook in het concurrerende blad *De kinematograaf*, dat bestond van 1913 tot 1919, stonden geen echte recensies.

Dagbladjournalist Pier Westerbaan werd een centrale figuur in de redactie van de eerste Nederlandse filmbladen (zie Fransen, 1984). Hij was bijvoorbeeld een van de oprichters van *De film-wereld*, dat vanaf 1918 verscheen. In dit blad publiceerde journalist Felix Hageman een pleidooi voor verbetering van de filmkritiek. (...) het is een feit dat filmcritici hunne indrukken in de krant weergeven, die op hun krediet-zijde weinig meer te boeken hebben dan een door jarenlange oefening vlot schrijvende pen, en een door even lange ervaring tot een staat van volkomenheid gerijpte wijze om in weinig regels alles te zeggen, waar het op aankomt. Is dat voldoende? Uit het oogpunt der hoofdredacties van de groote dagbladen, die nog steeds de film een weinigje beschouwen als een onecht kindje, misschien wel, maar uit een oogpunt van kinematografische kunst toch eigenlijk niet.' Bron: *De Filmwereld*, no.6/jrg.2, 1919, blz. 2

Hageman drong aan op een grotere (filmtechnische) deskundigheid van de filmcriticus en een grotere zelfstandigheid tegenover de bioscoopexploitanten: filmkritiek moest ook negatieve oordelen kunnen bevatten. Vooralsnog hielp het goede voornemen niet. Ook *De filmwereld* zelf bood de lezers voornamelijk foto's en pretentieloze copij; nieuwtjes over filmsterren als Mary Pickford, Asta Nielsen of Douglas Fairbanks. In 1920 werd *De bioscoop-courant* opgevolgd door het vakblad *Kunst en amusement*, dat onder leiding stond van Pier Westerbaan. De redactie van *Kunst en amusement* geloofde blijkens de verklaring in het eerste nummer (2 januari 1920) in verandering: 'De bioscoop is amusement voor velen, maar ze is nog iets anders ook, afgescheiden van de opvoedende kracht, die er vanuit gaat. Zij is reeds anders en ons geloof in de toekomst zegt ons dat zij in die richting zich steeds verder zal ontwikkelen, dat de bioscooptheaters in meerdere mate als tot nu toe reeds kunsttempels zullen worden.'

Ondanks de naamsverandering bestond er inhoudelijk weinig verschil tussen *De bioscoop-courant* en *Kunst en amusement*. Beide bladen stonden vol met prachtig vormgegeven reclames voor nieuwe produkties en ze hadden dezelfde soort rubrieken. Veel aandacht werd besteed aan de economische problemen waarmee bioscopen te kampen hadden. Eind 1922 verliet Westerbaan *Kunst en amusement* en richtte tot grote woede van zijn uitgever een eigen blad op, het *Nieuw weekblad voor de cinematografie*. Het leek niet alleen in alle opzichten op *Kunst en amusement*, maar het had ook de belangrijkste adverteerders weggekaapt. Het gevolg was een jarenlange polemiek tussen de twee bladen tot *Kunst en amusement* in 1927 na een kwijnend bestaan werd opgeheven. Het *Nieuw weekblad voor de cinematografie* is vooral belangrijk omdat het een gedetailleerd beeld geeft van hoe het Nederlandse bioscoopbedrijf zich ontwikkelde en met welke problemen men te maken had. Een reflectie op filmkunst hoorde niet thuis in het blad. De redactie van het blad *Filmliga*

(zie hierna, paragraaf 1.4) werd bijvoorbeeld bestempeld als 'een groepje mensen, die zich tot taak hebben gesteld op quasi-wetenschappelijke manier belangstelling te wekken voor films' (Nieuw weekblad voor de cinematografie, 7 (15 november 1929) blz.41).

Een eerste gloren van onderbouwde filmkritiek werd zichtbaar in de drie jaargangen van het weekblad *De rolprent*, dat in 1925 werd opgericht door Max de Haas (die zich later manifesteerde als film-regisseur). Het eerste nummer van dit 'Hollands weekblad voor de moderne film' verscheen in een oplage van 60.000 exemplaren en was al snel uitverkocht. Dit succes was ongetwijfeld mede te danken aan lichtvoetige rubrieken als 'Coquette Filmpjes' en het uit het Amerikaans vertaalde 'Dagboek van Miss How-nice-I-am, filmster'. Het illustratiemateriaal van *De rolprent* was soms sensationeel. Uit *Wege zu Kraft und Schönheit* (Pranger, 1925), een zogenoemde Körperkulturfilm van de Duitse filmstudio UFA, werden artistieke naaktfoto's paginagroot gepubliceerd met titels als 'Melancholie' en 'De Verrijzenis' (zie: Reijnhoudt, 1984). Behalve deze luchtige onderwerpen behandelde *De rolprent* ook serieuzere thema's. Men beargumenteerde bijvoorbeeld het belang van de regisseur en het scenario boven dat van de sterren. In 1926 werd een enquête onder een aantal literatoren gehouden over de betekenis van de filmkunst en de bijdrage die de Nederlandse en Vlaamse schrijvers daaraan zouden kunnen leveren door hun werk te laten verfilmen. Gerenommeerde schrijvers als Lodewijk van Deijssel en Felix Timmermans reageerden gematigd positief.

Men had net meesterwerken als *The gold rush* (Chaplin, 1924) en *Die Nibelungen* (Lang, 1923–24) in de bioscoop kunnen bewonderen. De zwijgende film beleefde een periode van ongekende artistieke bloei en *De rolprent* volgde deze ontwikkelingen op de voet. Max de Haas deed in 1926 vanuit Berlijn verslag van de opnamen van *Metropolis* (geïllustreerd met een foto van Fritz Lang 'te midden van de vijftig mooiste vrouwen van Berlijn') en het blad voerde een ware campagne om *Pantserkruiser Potemkin* (Eisenstein, 1925) naar Nederland geïmporteerd te krijgen. Door de redactionele voorkeur voor artistiek hoogstaande films in plaats van populair amusement begonnen de bioscopen zich steeds meer terug te trekken als adverteerders en in 1927 kon men de verschijning van het blad niet langer meer financieren. De Haas lanceerde in 1927 een ander weekblad, *Film*, maar dat avontuur eindigde nog hetzelfde jaar.

In de jaren twintig waren onder andere L.J. Jordaan en Menno ter Braak begonnen met het schrijven van filmkritieken. Aan elk van deze pioniers wordt een aparte paragraaf gewijd.

2.1.2 L.J. Jordaan (1885 – 1980)

In september 1923 werd in het boulevardweekblad *Het Leven* de rubriek 'Bioscopij' gestart, die beschouwd kan worden als het begin van de serieuze filmkritiek in Nederland. De rubriek werd geschreven door L.J. Jordaan, die daarvoor al tekeningen en een muziekrubriek in het blad had gepubliceerd. Ook in tijdschriften als *De notenkraker* en *De (groene) Amsterdammer* had Jordaan al naam gemaakt met spotprenten. Met film was hij in aanraking gekomen, toen hij van 1914 tot 1918 als cellist films had begeleid in een Alkmaarse bioscoop. In zijn filmrubriek 'Bioscopij' hanteerde Jordaan een duidelijke esthetische norm, wat vooral tot uiting kwam in zijn verguizing van de 'rotzooi' die hij in de bioscopen zag. Jordaan had twee redenen voor zijn felle kritiek. Ten eerste vond hij het vreselijk dat de massa met slechte films werd geconfronteerd zonder dat er enige controle op was. Een tweede, minstens zo belangrijke reden was Jordaans ergernis over zijn collega's bij de kranten, die in hun besprekingen totaal geen onderscheid maakten tussen goede of slechte films: alles was goed. Volgens Jordaan werkten deze 'beschrijvingen-met-lof' smaakbederf in de hand, want het publiek kon daardoor niet weten wat er in de bioscoop geboden zou worden. 'Terwijl op alle gebied de opvoeders elkaar verdringen om den smaak van 't publiek te veredelen, tot in 't volksvermaak toe, kijkt naar de film niemand om. (...) Laten we het publiek wakker schudden, onttrekken aan de narcotica der slechte film-drama's – eerlijk en met geestdrift een lans breken voor experimenten als *Caligari*, *Die Strasse*, *Raskolnikow* enzovoort en van het nieuwe expressiemiddel, dat bioscoop heet 't allerbeste trachten te maken.' Bron: 'Het scenario', in: *Het leven*, 12 (april 1924).

Jordaan kreeg hierop talloze boze brieven. Het *Nieuw weekblad voor de cinematografie* begon in februari 1924 zelfs een ware hetze tegen zijn persoon. De (latere groene) *Amsterdammer* daarentegen bood aan vanaf juni 1924 zijn filmrubriek voort te zetten. In *De Amsterdammer* ging hij dieper in op eerder behandelde thema's als de uitbuiting van kinderacteurs door Hollywood en de filmsterrenverdwazing (met als voorbeelden Rudolph Valentino en Gloria Swanson). Hij pleitte ook voor een onafhankelijke filmkritiek waarin men oog zou hebben voor experimentele films als *Schatten* (Robison, 1922) en *Kean* (Volkov, 1922).

In 1925 publiceerde hij zijn 'geloofsbelijdenis' voor de film: 'Ik houd van de film om tal van redenen. Ik houd van haar, omdat zij jong is en frisch en krachtig temidden van zooveel rondom ons dat verwelkt en wegteert.

Ik houd van haar omdat zij van onzen tijd is met haar goede en kwade eigenschappen – vleesch van ons vleesch, bloed van ons bloed. Ik houd van haar omdat zij nieuwe perspectieven opent, een nieuwe oorspronkelijke kunst in het leven heeft geroepen, die met sterke vezelen wortelt in onze volksziel. Ik houd van haar, vooral, omdat zij het wonder is – het mysterie van onze eeuw. Want steeds weer opnieuw onderga ik de sensatie, dat daar voor mij op het witte doek het ongehoorde gebeurt: het bewegende beeld.' Bron: 'Cultuur en film'. In: De Amsterdammer, 3 okt. 1925

Tot de sympathisanten van Jordans filmrubriek behoorden twee jonge studenten, Menno ter Braak en Henrik Scholte. Ter Braak stelde Jordaan voor om een fluitbrigade op te richten, die de Amerikaanse kitschfilms in de Amsterdamse bioscopen 'met drastische bewijzen van afkeuring zou gaan verlevendigen'. Maar hierop reageerde Jordaan met de uitspraak: 'Ik waardeer de goeie bedoelingen ten zeerste maar voor 'n ouweheer als ik, is 't te militant.' (zie Barten 1988). Niettemin hielden ze contact en in 1927 zou Jordaan samen met Ter Braak en Scholte de avant-gardistische Filmliga-beweging oprichten.

Jordaan schreef filmkritieken in De groene Amsterdammer (tot 1936) en de Haagse post (tot 1940). In zijn kritieken hanteerde Jordaan in tegenstelling tot zijn tijdgenoten niet een dogmatisch standpunt of een bepaalde filmtheorie. Grote bekendheid verwierf hij met zijn radiopraatjes voor de A.V.R.O. op zaterdagmiddag, voor een groot publiek gold hij als een betrouwbare gids op het gebied van film. Na de oorlog zette hij zijn werk tot 1950 voort in De groene Amsterdammer en later in Vrij Nederland (1950–1961). Samen met onder andere Ellen Waller schreef hij voor Film en theater (1948–1952). In 1957 werd hij voor zijn filmkritieken bekroond met de Pierre Bayle Prijs van de Rotterdamse Kunststichting. Het jaar daarop publiceerde hij zijn 'memoires': Vijftig jaar bioscoopfauteuil, een milde terugblik op het hectische filmenthousiasme in de Filmliga-kringen.

2.1.3 Menno Ter Braak (1902–1940)

Tijdens zijn studietijd in de jaren twintig schreef Menno ter Braak filmrecensies voor het studentenblad *Propria cures*. Hij pleitte samen met zijn studiegenoot en mede-filmfanaat Henrik Scholte voor de filmkunst en verwierp de Amerikaanse amusementsfilm. Tussen de kritiekloze filmbesprekingen in de Nederlandse pers viel hen de roepende in de woestijn, L. J. Jordaan, op. Na een bewonderende lezersbrief aan Jordaan ontmoette Ter Braak 'zijn geestelijke vader' in 1925 bij een voordracht. Jordaan nodigde hierbij Ter Braak uit met hem in De groene Amsterdammer te polemiseren over hun meningsverschillen met betrekking tot de filmesthetiek. Behalve in *Propria cures* schreef Ter Braak sinds 1926 ook over film in De vrije bladen, onafhankelijk tijdschrift voor kunst en letteren, onder redactie van Constant van Wessem. Hierin verschenen al vanaf 1924 artikelen over film, geschreven door medewerkers die voor een deel tot de Filmliga-groep zouden gaan behoren. Een themanummer over filmkunst werd in 1926 als boekje uitgegeven onder de veelzeggende titel 'Wij gelooven in den film'. Ter Braak bundelde zijn theoretische en esthetische geschriften uit De vrije bladen in een boek dat hij de strijdvaardige titel *Cinema militans* (1929) meegaf. In het voorwoord benadrukt hij het polemische karakter van zijn beschouwingen, die gericht waren tegen de afwijzing van film op basis van zedelijke gronden en tegen de onkritische verheerlijking van film: 'De lezer vindt hier dooreengemengd: enthousiasme en betoog. (...) In de eerste plaats echter wensch ik een standpunt in te nemen tegenover de vijanden en de sentimenteelen door van verschillende zijden (–) aan te vallen op onredelijk verzet en onredelijke verheerlijking.' (blz. 9, 10) In het essay 'Grondslagen der filmaesthetiek' verdedigt hij de film als zelfstandige kunstvorm naast andere kunstvormen. Hij stelde dat het experiment een voorwaarde was voor de ontwikkeling van film tot een volwassen kunstvorm en dat de commerciële film – vertegenwoordigd door de Amerikaanse filmindustrie – deze ontwikkeling belemmerde. Zijn ideaalbeeld van filmkunst was een beweeglijke eenheid van beeldcompositie (waarbij acteur en decor gelijkwaardige elementen zijn) en beeldritme (bewerkstelligd door de montage).

Zijn geloof in de autonome filmkunst steunde Ter Braak niet alleen met zijn geschriften, maar ook organisatorisch. Samen met Jordaan en Scholte behoorde hij in 1927 tot de grondleggers van de Filmliga. Binnen de Liga vervulde Ter Braak een voortrekkersrol. Hij nam met Scholte de dagelijkse leiding waar, verzorgde inleidingen bij de programma's en was een van de hoofdredacteurs van het blad dat de Liga uitgaf: *Filmliga* (zie Heijs (red.), 1982). Ter Braak was een actieve redacteur; tot zijn vertrek uit de redactie in 1932 publiceerde hij 84 artikelen. In tegenstelling tot Jordaan en Scholte, die zich ontwikkelden tot echte filmcritici, richtte Menno ter Braak zich meer op het formuleren van een filmesthetiek (zie Brederoo, 1978). De thema's die hij in De vrije bladen had aangesneden, werkte hij in het blad *Filmliga* verder uit. Hij bleef ervan overtuigd dat de film een zelfstandige kunstvorm was, die zijn meest pure vorm kreeg zonder literair of theatraal effectbejag. Een samenvatting van zijn ideeën hierover publiceerde hij in het boekje *De absolute film*,

dat in 1931 verscheen in de serie Monografieën over Filmkunst, onder redactie van C.J. Graadt van Roggen. Volgens Ter Braak dient de filmmaker te streven naar een visuele poëzie en nieuwe beeldcomposities, tot stand gebracht met zuiver filmische middelen. Ter Braak liet zich lovend uit over de experimentele films van kunstenaars als Walter Ruttmann, Hans Richter, Viking Eggeling, Alberto Cavalcanti, Germaine Dulac maar incidenteel ook over Hollywoodfilms zoals Jazz van James Cruze. Het aantal films dat aan zijn puristische normen voldeed was echter beperkt. Zo moest hij niets hebben van de 'onzinprodukten' van bijvoorbeeld Fritz Lang en Friedrich Wilhelm Murnau. Volgens Ter Braak wordt het werk van Murnau gekenmerkt door 'een hang naar de dampige sfeer van het beeldvlak, naar malerische effecten van natuur en psyche' en door 'valse mystische accenten' (Filmliga 4, december 1927, blz.16). Ter Braak was ervan overtuigd dat de filmkunst binnen afzienbare tijd vervolmaakt zou zijn. De komst van de geluidsfilm en het succes van de publieksfilm uit Hollywood sloegen wat hem betreft deze hoop de grond in: 'Er was niemand, die een hand ophief tegen de curieuze machines der Western Electric toen Broadway melody zijn première beleefde! En toch was dit de ernstigste hoon, de smadelijkste belediging, die de filmkunst op haar verder ook niet gemakkelijke weg is aangedaan!' (Filmliga 9/10, oktober 1929, blz. 120).

De positie van Ter Braak binnen de Filmliga werd problematisch door zijn puristische criteria en zijn bewust apolitieke houding. Rond 1930 begon zijn totale visie op de kunst te veranderen. Mede door zijn samenwerking met Eddy Du Perron en de invloed van zijn Nietzsche-studie begon hij het belang van de persoonlijkheid van de kunstenaar boven het idee van het autonome kunstwerk te stellen. In september 1931 stapte Ter Braak op als bestuurslid van de Nederlandse Filmliga en ruim een half jaar later ook als redacteur van het toen inmiddels onafhankelijke blad Filmliga. De directe aanleiding tot deze breuk was de weigering van de andere redactieleden om een recensie van Ter Braaks vriend Du Perron over Shanghai express (von Sternberg, 1932) op te nemen. Daarna richtte Menno ter Braak zich bijna uitsluitend op literatuur en cultuurgeschiedenis (zie het Verzameld Werk in zeven delen, Van Oorschot, Amsterdam). In de volgende paragraaf schetsen we de geschiedenis van de het tijdschrift Filmliga.

2.1.4 Het tijdschrift Filmliga

Op 9 mei 1927 verbood het gemeentebestuur in een aantal grote steden de vertoning van de Sovjetfilm De moeder (Pudovkin, 1926). Voor Ter Braak, Henrik Scholte en hun studiegenoot Dick Binnendijk was toen de maat vol. Ze organiseerden een besloten voorstelling van de verboden film en besloten een vereniging op te richten met als doel regelmatig films te vertonen, die 'als kunstwerken of als moderne experimenten van betekenis zijn en die in de Nederlandse bioscopen niet worden vertoond'. En zo werd op 25 juni 1927 de 'Amsterdamse Filmliga' opgericht. In een manifest formuleerde Scholte de opvattingen van de Filmliga als volgt: 'Het gaat om de film. Eens op de honderd keer zien wij: de film. Voor de rest zien wij: de bioscoop. De kudde, het commercieele regime, Amerika, Kitsch. In dit stadium zijn film en bioscoop elkaars natuurlijke vijanden. Ons geloof in de zuivere, autonome film, de film als kunst en als toekomst, is nutteloos, als wij niet zelf de zaak ter hand nemen. Wij willen dat. Wij willen zien wat er in de werkplaatsen der Fransche, Duitsche en Russische avant-garde geëxperimenteerd en bereikt is. Voor de film willen wij naar ons vermogen werken, kritisch, maar in beginsel opbouwend, instructief, onafhankelijk. Wij richten daarom op de Filmliga Amsterdam.' Bron: Heijs (red.), 1982, blz. 34

Het initiatief was een doorslaand succes en vond onmiddellijk navolging in andere steden. Op 17 september werd een overkoepelend orgaan voor de verschillende stedelijke filmliga's in het leven geroepen: de Nederlandse Filmliga. De eerste taak van de Filmliga was om zoveel mogelijk (experimentele) filmkunst te laten zien; films, die door de censuur niet werden toegelaten of door bioscoopexploitanten uit zelfcensuur en commerciële overwegingen niet aangekocht werden. Een niet minder belangrijk doel dat de Filmliga zich stelde was het geven van uitleg bij de vertoonde films. Verschillende regisseurs uit het buitenland hielden inleidingen bij programma's waarin hun films werden vertoond; Alberto Cavalcanti opende de rij, gevolgd door onder anderen Walter Ruttmann, Germaine Dulac, Vsevolod Pudovkin, René Clair en Hans Richter. Op 17 september verscheen tevens het eerste nummer van Filmliga. Tijdschrift voor een zelfstandige filmcritiek. Het werd uitgegeven als orgaan van de vereniging (met een oplage van 1000 à 1500 exemplaren). De redactie bestond uit onbetaalde vrijwilligers: Menno ter Braak, Henrik Scholte (tevens vormgever), Leo Jordaan, Joris Ivens en Constant van Wessem. Tijdens het eerste seizoen van de Filmliga (1927/28) verscheen het tijdschrift elf keer. Dit bleek voor de redacteurs niet vol te houden, ondanks hun ijver en enthousiasme. Filmliga was het eerste Nederlandse tijdschrift dat geheel gewijd was aan filmkritiek. De redactie besprak in ieder nummer de eigen programma's in het perspectief van hun opvatting van de filmkunst. De kritiek had

daardoor soms een didactisch karakter: verschillen tussen films werden aangegeven en mogelijke ontwikkelingen gesignaleerd. Men poogde via de filmkritiek de functie van de film te definiëren en de filmkunst af te bakenen. In de rubriek 'Critiek' besprak men op persoonlijke titel ook bioscoopfilms. Daarnaast verschenen er artikelen over de achtergronden, die van belang waren om de waarde van de films te kunnen schatten. Behalve de redacteurs en mensen uit de Nederlandse filmwereld publiceerden in Filmliga ook gastschrijvers uit het buitenland onder wie Alberto Cavalcanti, Germaine Dulac, Sergej Eisenstein, Fritz Rosenfeld en S. Silka.

In Filmliga werd ook fel geageerd tegen de Centrale Commissie voor Filmkeuring, die in 1928 haar werkzaamheden begon. Naar aanleiding van het vertoningsverbod van de Russische film *Bed en sofa* (Room, 1927) over een driehoeksverhouding en een abortus, veegde Arthur Müller Lehning de vloer aan met de opvattingen van de zedenmeesters in Den Haag. De film werd opgenomen in de programmering van de Filmliga. Later kwamen Ter Braak en Jordaan met artikelen waarin het protest tegen de filmkeuring herhaald werd.

De onafhankelijke filmimporteur Eduard Pelster richtte met onder anderen Ter Braak, Scholte, Jordaan en Mannus Franken het Centraal Bureau voor Liga-films op, dat films kon aankopen en distribueren onder de afdelingen van de Liga. Mannus Franken zat sinds 1925 in Parijs als correspondent van de Haagse Post, de NRC, De Spiegel en Filmliga. Hij schreef over avant-gardefilms, spoorde voor de Liga alle belangrijke artistieke films in Parijs op en kocht ze aan. Simon Koster, Filmliga-correspondent in Berlijn, zorgde voor de aankoop van de Russische en Duitse films. Naar het voorbeeld van de Parijse avant-gardefilmtheaters Vieux Colombier, Ursulines en Studio 28 opende de Liga in 1929 ook een eigen filmtheater: De Uitkijk (zie Boost, 1979). De opening van De Uitkijk had een averechts effect op de Filmliga zelf. De Amsterdamse Liga meende dat ze met de aanwezigheid van De Uitkijk haar doel bereikt had en eigenlijk overbodig was geworden. Dat veroorzaakte grote verontwaardiging bij met name de Rotterdamse Liga, die een dergelijk theater niet bezat. Het gevolg was dat het hoofdbestuur op 12 september 1931 aftrad en plaats maakte voor een nieuw bestuur van overwegend Rotterdamse Liga-leden, onder wie de nieuwe secretaris J. F. Otten. De afdeling Amsterdam hief zichzelf op.

Filmliga ging, na het opheffen van de Amsterdamse Liga, zelfstandig verder onder redactie van Ter Braak, Jordaan, Scholte en Otten. Binnen de Filmliga ontstonden onderlinge ruzies over ideologische en politieke kwesties. Rond 1933 was het met het opkomende nazisme onmogelijk geworden om er een volledig apolitieke stellingname op na te blijven houden, zoals men in het begin nagestreefd had. Daarnaast waren steeds meer bioscoopexploitanten bereid om de 'betere' film te vertonen, want het publiek ervoor was inmiddels sterk gegroeid. Er werden zelfs speciale theaters voor geopend. In de pers werd over het algemeen serieus aandacht besteed aan het medium film en op bescheiden schaal was er zelfs een eigen Nederlandse filmproductie op gang gekomen. Na het anti-Amerikanisme van de jaren twintig, ontstond in de jaren dertig een positievere houding ten opzichte van Hollywood. Uiteindelijk, deels uit overbodigheid, deels door weigering van de Liga om een keuze te maken op het gepolariseerde politieke terrein, kon deze niet veel anders doen dan zichzelf opheffen. Dat gebeurde op 15 juli 1933. Het blad Filmliga bleef tot 1935 bestaan, maar de laatste twee jaar verschoof de aandacht sterk naar de fotografie. In 1936 werd het blad korte tijd voortgezet in Filmgids, opnieuw onder redactie van Jordaan en Scholte.

Filmliga had opmerkelijk veel invloed op de kritieken in de kranten. De benadering van het medium film door Jordaan, Ter Braak en de andere medewerkers van Filmliga betekende voor vrijwel alle kranten een nieuwe richting in het bespreken van films. De eerste aanzetten daartoe werden gegeven door Liga-medewerkers die bij kranten werkten: zij begonnen op de kunstpagina's recensies te schrijven over de Liga-programma's. Voor de NRC waren dat Henrik Scholte, Johan Huijts, Simon Koster, Elisabeth de Roos en C.J. Graadt van Roggen. Christiaan de Graaff besprak de Liga-voorstellingen in het Algemeen handelsblad, Mannus Franken in de Haagse Post en Luc Willink in Het Vaderland. Onder het pseudoniem 'Close up' begon A. van Domburg in De Tijd te schrijven. Ook kranten als Het Volk en De Maasbode besteedden serieuze aandacht aan de Filmliga. De NRC nam in 1929 als eerste krant de stap om alle films te gaan onderwerpen aan een beredeneerd oordeel. Verder hebben de Liga-activiteiten er zeker toe bijgedragen dat de Nederlandse intellectuelen de film als een kunstvorm gingen beschouwen. De Liga vormde ook een belangrijke stimulans voor de Nederlandse filmproductie. Joris Ivens bracht in 1928 zijn eerste film, *De brug*, uit in de Liga-kringen. Zijn werk zou van grote invloed blijken op de Hollandse Documentaire School (zie: Hogenkamp, 1988).

De invloed die het blad Filmliga in de korte tijd van zijn bestaan (1927-1935) had, via filmkritieken, interviews met filmers en debatten over filmkunst, zou tot lang na de oorlog voortduren. Het is moeilijk om een duidelijke

historische lijn te construeren, maar men zou kunnen stellen dat de generatie confessionele filmrecensenten, die onder leiding van A. van Domburg in de jaren vijftig de Nederlandse filmkritiek zou bepalen, schatplichtig was aan de ideeën van Ter Braak en dat er pas in de jaren zestig een tegenreactie kwam bij de generatie filmcritici waarbinnen Jan Blokker de toon aangaf.

2.2 Filmkritiek en wereldbeschouwing

2.2.1 De katholieken en de film

In de beginjaren van de film en met name tijdens de Eerste Wereldoorlog boden de bioscopen een programma van luchtig amusement. In confessionele kringen werd dat als een probleem ervaren. Men discussieerde in publicaties over vraagstukken als 'Vormt de bioscoop een gevaar voor de goede zeden, in het bijzonder voor de opgroeiende jeugd?' Rond 1918 kwam een reeks Duitse 'sexfilms' in de bioscopen, die veel belangstelling trok. Vooral de trilogie voorlichtingsfilms *Es werde Licht/ Mogen wij zwijgen?* (Oswald, 1917) was een succes. Hierin werden onder begeleiding van seksuoloog Dr. Magnus Hirschfeld taboes als prostitutie en homoseksualiteit op een tot dan toe ongekend vrijmoedige wijze in speelfilmvorm onder de aandacht gebracht. De katholieke vereniging 'Voor Eer en Deugd' probeerde 'het bioscoopkwaad' te keren met onder andere de uitgave van het blad *Mannenadel en vrouweneer*, waarin door de redactie (bestaande uit paters redemptoristen) gepleit werd voor een filmkeuring volgens katholieke normen. Een eerste stap was gezet met de oprichting van een eigen filmverhuurkantoor, het latere Gofilex (afkorting voor: Goede Film Exploitatie). Daarnaast ging de vereniging verschillende Zuidnederlandse gemeenten adviseren welke films niet in overeenstemming waren met de katholieke moraal en dus geweerd moesten worden. Vanaf 1915 verscheen het blad *Tooneel en bioscoop*, dat met bisschoppelijke goedkeuring werd uitgegeven, maar niettemin 'alleen voor volwassenen' was bestemd.

In de confessionele dagbladen was de afkeer van de bioscoop ook zichtbaar in het redactionele beleid (geen of weinig filmnieuws) en de lezersbrieven. Het katholieke dagblad *De Tijd* vormde in de jaren twintig een uitzondering met de filmkritieken van Herluf van Merlet (pseudoniem van Baron van Lamsweerde). Zijn kritieken waren gedeeltelijk nog van het genre 'lofrijke beschrijvingen', maar hij had wel een open oog voor de kwaliteiten van films als *Pantserkruiser Potemkin*. Van Merlet vertrok in 1930 bij *De Tijd* (waar hij werd opgevolgd door A. van Domburg) en werd drie jaar later een van de vaste medewerkers van het maandblad *Filmfront*, het eerste confessionele filmblad.

2.2.2 De confessionele filmkritiek

Filmfront werd opgericht in 1933 en was het officiële orgaan van het Katholiek *Filmfront*. De redactie stond onder leiding van Close-up, een pseudoniem van A. van Domburg. Vaste medewerkers waren onder andere Charles Boost, Mannus Franken, Jan Hin, Herluf van Merlet en Leo Hanekroot, filmrecensent van *De Maasbode*. *Filmfront* was aanvankelijk een blad voor een klein elitair publiek. Van Domburg trad bewust in de voetsporen van Ter Braak en de *Filmliga* bij zijn pogingen een bijdrage te leveren aan de ontwikkeling van een volwaardige filmkritiek.

Filmfront fuseerde in 1938 met het uiterst moralistische en roomse blad *Het witte doek*. Voortaan heette het blad *Katholiek Filmfront*. In de redactie zaten opnieuw Van Domburg en Hanekroot, die in hun kritieken hun bezwaar tegen de katholieke filmkeuring lieten blijken. Het verschil in opvatting lag voornamelijk in het verschil van criteria: de katholieke filmcritici beoordeelden het kunstzinnige gehalte van films, de katholieke filmkeuring beoordeelde het zedelijke gehalte. Dit laatste gebeurde als toevoeging bij de landelijke Centrale Filmkeuring. De katholieke filmkeuring beperkte zich tot herkeuring van films die geschikt bevonden waren voor personen boven de achttien jaar en werd slechts in een veertigtal Nederlandse gemeenten gerespecteerd. *Katholiek Filmfront* had bezwaar tegen deze willekeur en de beperkte blik op filmkunst. De redactieleden wilden op een zelfstandige en positieve wijze hun oordeel vormen. Dit bracht hen soms in botsing met de kerkelijke autoriteiten: Van Domburg werd bijvoorbeeld door de bisschop van Haarlem gekapitteld vanwege zijn positieve besprekingen van de 'communistiche' films van de Russische cineasten. *Katholiek filmfront* bezat de bevoorrechte positie, dat het in zijn tijd het enige filmtijdschrift in Nederland was. Via de filmkritiek verruimde men de blik van de katholieken en werkte men tevens mee aan hun maatschappelijke emancipatie, wat na de oorlog door dagbladen als *De Volkskrant* en filmtijdschriften als *Parterre* en *Film Forum* verder doorgezet zou worden. *Katholiek Filmfront* verscheen tweemaal per maand (later maandelijks) en kende een oplage van ongeveer 30.000 exemplaren (in 1939), maar dat was ongetwijfeld mede te danken aan het feit dat

leden van de Katholieke Film Actie (KFA) het blad gratis kregen thuisbezorgd. De populariteit had dus waarschijnlijk meer te maken met buitenfilmische factoren dan met een wijd verbreide film liefde. Men zou daarom kunnen stellen dat de redacteurs van Katholiek Filmfront eigenlijk voor een kleine groep lezers schreven. Het onafhankelijke redactiebeleid leidde er in 1941 toe dat het blad door de Duitse bezetter werd verboden.

Na de oorlog liet de behoefte aan filmtijdschriften zich het meest gelden in confessionele kringen. In de katholieke zuil ontstond Film Forum, in de protestantse zuil Critisch Filmbulletin. We beginnen met een beknopt overzicht van de voorgeschiedenis van Film Forum.

In 1946 werd Film en kunst opgericht, het nieuwe orgaan van de Katholieke Filmactie. Het blad stond onder redactie van majoor S.P. van 't Hof en Carel Enkelaar. Medewerkers waren onder andere Godfried Bomans en Bob Bertina. Na vijf nummers veranderde Film en kunst in Parterre, dat bleef verschijnen tot het geld van financier Geert Wanna in 1947 opraaakte. Het redactiebeleid van Parterre was onzeker, wat bijdroeg aan het kortstondig bestaan van het tijdschrift. Enkelaar stapte op, Bomans ging zijn eigen weg en ontraadde de lezers het blad serieus te nemen: 'Maak van Parterre een speelse vertoning rond de KFA (-). Lach erom en ga gewoon je gang. Als ze films willen ontraden, laten we dan extra aandacht aan ze besteden.' Geciteerd in: Bertina 1981, blz.29

Sommige redactieleden vonden dat er een nieuwe katholieke benadering van film moest komen. Zij begonnen binnen het verband van de KFA te zoeken naar een nieuwe formulering voor een begrip als 'de goede film'. Zij wilden vrij over films en filmers kunnen schrijven, zonder te worden gehinderd door een bekrompen moralistische visie die tot uiting kwam in de internationale actie voor 'de goede film', geleid vanuit conservatief Frans-katholieke kring. Net als de katholieke filmkeuring was deze actie uitsluitend gericht op het weren van 'kwade gevolgen' en het bevorderen van zedelijk verheffende films. Voor de oorlog had Van Domburg in het KFA-blad Katholiek Filmfront begrip gecreëerd voor een filmesthetiek die zich vooral met de vormgeving van het medium bezighield. Het naoorlogse KFA-hoofdbestuur richtte zich echter meer op het formuleren van morele eisen die aan de inhoud van een film kunnen worden gesteld. Op dit punt ontwikkelden zich dus tegenstellingen tussen de kernredactie van Parterre en de Katholieke Film Actie. De redacteurs probeerden de opvattingen van de KFA te veranderen. Zo kreeg J.M. Peters (later hoogleraar filmkunde) de kans om zijn ideeën over de filmtaal uit te werken. W.A. Kerkhoff schreef een positief artikel over Ivens naar aanleiding van diens eerste naoorlogse bezoek aan Nederland. Er verscheen een dubbelnummer gewijd aan de filmauteur en het scenario. Peters opende een serie artikelen over 'De spelende mens in de filmkunst', waarvoor later ook Jordaan en Van Domburg bijdragen zouden leveren. De eigen mening van de filmcriticus ging steeds meer prevaleren. Bertina protesteerde bijvoorbeeld openlijk tegen de katholieke filmkeuring toen films als *Le diable au corps* (Autant-Lara, 1947) vanwege vermeende immoraliteit verboden werden.

Een jaar na het verdwijnen van Parterre nam Van Domburg in 1948 het initiatief tot het oprichten van een nieuw blad, Filmfront, waaraan de voltallige katholieke filmpers zou meewerken. Van Domburg werd hoofdredacteur en kreeg medewerking van onder andere Bertina, Charles Boost, R.F. Bordewijk, Simon Carmiggelt, P.H. Dubois, Anton Koolhaas en de Belgen Jan Botermans, André Cavens en Paul Davay. Een jaar later (1949) fuseerde Filmfront met het Vlaamse blad Filmstudiën. De redactie werd daardoor uitgebreid met J. Dirkse, schrijfster Maria Rosseels en de latere filmer Roland Verhavert. Aanvankelijk verscheen Filmfront/ Filmstudiën twee keer per maand; vanaf januari 1950 werd het blad dikker en verscheen het maandelijks. De redactie kreeg echter onenigheid met de directie en stapte op. Na een verschijningspauze verscheen het blad nog een paar keer, tot het doek viel in de vijfde jaargang (1952). Dit was het startsein voor een nieuw Nederlands-Vlaams katholiek filmblad: Film Forum. Film Forum werd het toonaangevende filmblad van de jaren vijftig en de vroege jaren zestig. Het blad verwierf meer dan 5000 abonnees en was in alle leeszaal en bibliotheken aanwezig. Oprichter en hoofdredacteur was wederom A. van Domburg.

In de protestantse hoek ontstond in 1948 het blad Critisch Filmbulletin, onder redactie van P.J. van Mullem. Medewerkers waren J.A. Wiersma, W.K. van Loon en later ook het echtpaar H. Wielek en W. Wielek-Berg. Aanvankelijk werd het blad vrijwel uitsluitend gevuld met recensies en was de vormgeving sober (foto's ontbraken bijvoorbeeld). Vanaf 1954 – met de komst van Jan Hes als tweede redacteur – verschenen er meer achtergrondartikelen en kreeg het blad een betere vormgeving. Het protestantse karakter kwam overigens nauwelijks expliciet naar voren. Volgens Hes was de voornaamste taak van het blad de bevordering van filmvorming, een begrip dat hij cryptisch omschreef als 'de vorming ten opzichte van de film en de vorming van de film'. De protestantse profilering kwam duidelijker tot uiting toen het blad werd uitgebreid tot Critisch

Film- en Televisie-bulletin in 1962. De redactie (naast J.Hes ook Van Mullem en dr. A.Dronkers) zag televisie als een medium met een 'boeiende betekenis voor het geestelijke en godsdienstige leven, voor onderwijs en opvoeding' en men wilde dit kritisch begeleiden.

2.2..3 A. van Domburg

A. van Domburg kan vanwege zijn lange staat van dienst en zijn dominante positie in de redactie van de confessionele filmtijdschriften gelden als de voornaamste katholieke filmcriticus. In 1959 werd hij aan de K.U. Nijmegen benoemd als lector in de filmwetenschap. Van Domburg had een uitgesproken mening over filmesthetiek en maakte een scherpe scheiding tussen kunst en kitsch, tussen de avant-garde in Europa en de Amerikaanse commerciële film. Hij was een vurig pleitbezorger van de Russische film en van regisseurs als Walter Ruttmann, omdat die de nadruk legden op de montage en de vorm van de film en niet een soort verfilmd toneel brachten. Voor Van Domburg was film een 'Kunst in Beweging'.

In zijn artikel 'Critiek en reclame' in de bundel Walter Ruttmann en het beginsel (1956) gaf Van Domburg zijn visie op de taak van de filmcriticus: 'Ik houd dus vol, dat de filmcritiek het recht en de plicht heeft geen rekening te houden met andere belangen dan die van de filmkunst, laat ik het breder zeggen: de filmcultuur, de filmkunstenaar en het publiek en wat dit laatste betreft, heeft de critiek zich niet af te vragen, wat het publiek graag ziet, doch wat waard is door het publiek gewaardeerd te worden. Het publiek leest de critiek om hieraan zijn eigen oordeel van zijn criticus te toetsen en zo de lezer nog geen oordeel heeft, zal hij voorlopig het oordeel van zijn criticus aanhangen, indien hij vertrouwen in hem heeft. Om dit vertrouwen gaat het.'

Geciteerd in: Bertina 1981, blz. 200

Van Domburg gebruikte in zijn recensies vaak felle bewoordingen om zijn stellige mening te beschrijven.

Terwijl de filmcritici aan het begin van de jaren dertig de Nederlandse speelfilms over het algemeen lovend bespraken, schreef Van Domburg over het kassucces *De Jantjes* (Speijer, 1934): 'De regie en vooral de montage laten nogal te wensen over. Na een belovend begin zakt de film af naar een reeks toneelmatige scènes. Een film is nu eenmaal een ritmische beeldcompositie en daar schijnt de heer Speyer niet van gehoord te hebben.' Bron: *De Tijd*, 17 februari 1934

Van Domburg pleitte in zijn boekje *Levende schaduwen* (1937) voor het maken van realistische films over actuele onderwerpen waarbij de technische uitvoering niet zou mogen onderdoen voor die van buitenlandse filmproducties. Dit ideaal is nooit verwezenlijkt. Van Domburg gaf zijn ideaal van een meer realistische Nederlandse filmtraditie niet op en liet jaren later in *Film Forum* (no. 10, jrg.6, oktober 1957) een open brief afdrukken, die ondertekend was met de namen van Jan Blokker, Anton Koolhaas, Charles Boost, Van Domburg, Han Hoekstra, H. J. Oolbekkink en H. Wielek. Deze vooraanstaande critici eisten in de brief stopzetting van de Nederlandse speelfilmproductie en betere kansen voor de documentairefilmers. De meeste ondertekenaars bleken echter niets van de brief af te weten. Koolhaas vertrok woedend uit de redactie, waar zijn plaats werd ingenomen door H. Wielek, de opsteller van het pamflet. Blokker, die door Van Domburg geweigerd was voor de redactie van *Film Forum*, bekritiseerde de gang van zaken in het Algemeen Handelsblad. Daarnaast liet de Beroepsvereniging van Filmers een fel protest horen. Over de inhoud van de brief was men het ironisch genoeg wel eens: de Nederlandse speelfilm stelde bedroevend weinig voor. *Film Forum*-criticus R. F. Bordewijk: 'De grote moeilijkheid bij de filmbeoordeling in onze dagen, en dat geldt voor de filmdeskundige nauwelijks minder dan voor de ondeskundige filmbelangstellende, is het nemen van afstand. De criticus maakt de film niet, noch bepaalt hij haar ontwikkeling, hij beoordeelt beide slechts. Hij kan betreuren dat vernieuwing en uitbreiding der techniek zo weinig profijt hebben getrokken van de verworvenheden der avant-garde of deze verworvenheden zelfs overboord hebben moeten gooien. Maar meer dan geschiedt behoorde hij de consequenties van zijn teleurstellingen te aanvaarden en het bestaan van slechts kunstvaardigheid openlijk te aanvaarden.' Bron: *Film Forum* no.11, jrg.5, november 1956, blz. 202

2.2.4 B.J. Bertina (1914)

Bob Bertina was in de jaren dertig vaste bezoeker van *De Uitkijk*, en volgde de kritieken van katholieke critici als A. van Domburg in *De Tijd*. In *Katholiek Filmfront* verschenen enkele bijdragen van hem over de specifieke expressiemogelijkheden van film. Via de Katholieke Filmproductie Groep en filmregisseur Henk Kleinman had hij contacten gekregen met de Bavaria-studio in München, maar door het uitbreken van de oorlog werd een carrière als filmscenarist in de kiem gesmoord.

Na de Tweede Wereldoorlog begon Bertina bij *De Volkskrant* als kleinkunstredacteur. Tijdens de opbouw van deze krant onder leiding van hoofdredacteur J.M. Lückert maakte hij snel carrière. Vanwege zijn publicaties

over film in tijdschriften als *Parterre*, *De Nieuwe Eeuw* en *De Linie* werd hij gevraagd als filmredacteur. Zijn recensies in *De Volkskrant* wilde hij op een andere, minder moralistische manier schrijven dan voor de oorlog was gedaan. Met Pierre Dubois en hun Belgische collega Jan Botermans schreef hij een 'program'. De belangrijkste punten hieruit waren: 'In de eerste plaats moest de gebruikelijke censuur op films worden beperkt, liever nog geheel verdwijnen. De katholieke filmkeuring moest dus weg en mogelijk later ook de centrale keuring. Heel de KFA moest op de helling en opnieuw worden gestimuleerd. Het filmbedrijf met name zou meer als een partner moeten worden gezien.' Bron: Bertina 1981, blz.27

De theorie botste met de praktijk. Het denken over film kwam bij de jonge katholieke filmcritici moeilijk los van de moralistische gewetensdruk binnen de rooms-katholieke kerk. Met name bij *De Volkskrant* kreeg Bertina te maken met priesters, leraren en ongeruste ouders, die hem op zijn verantwoordelijkheid voor de jeugd wezen. In sommige recensies waarschuwde hij voor het morele gevaar van films en volgde daarbij de terminologie van de katholieke filmkeurders. Soms vond deze gespletenheid bij het recenseren een uiting in ironie, vaak leidde zij echter tot tegenstrijdigheden.

Vanaf eind 1949 had *De Volkskrant* een wekelijkse filmpagina, waarvoor Bertina behalve filmrecensies ook reportages over de internationale filmfestivals schreef. Vanwege de kritische toon van zijn recensies begon de Nederlandse Bioscoopbond een advertentieboycot, die jarenlang zou voortduren. Hoofdredacteur Lückert liet zijn medewerker echter niet vallen. Moeilijker lagen de meningsverschillen die Bertina met de katholieke filmkeurders had, die de katholieke moraal boven de vrijheid van expressie stelden. Bertina gaf bijvoorbeeld een positieve bespreking van films als *Quattro passi fra le nuvole* / Vier stappen in de wolken (Blasetti, 1942) en *Dieu a besoin des hommes* (Delannoy, 1949). Aan de andere kant groeide het filmaanbod toe naar een openheid, die voor Bertina vaak botste met de esthetische kritiek en religieuze ethiek waar hij als Van Domburg-volgeling voor stond. Kenmerkend hiervoor was zijn recensie van *Los olvidados* (Buñuel 1950): 'De uiting van een kunstenaar die het rottingsproces in de onderste lagen van de maatschappij heeft opgemerkt en daarvan vrijmoedig durft te getuigen. Maar het is de vrijmoedigheid van een aanrander. Dat kan geen coupure en geen kunstenaarschap verhelpen. Het is een kwestie van mentaliteit. Die van Buñuel is die van een sociale en morele sadist. Zijn film stinkt.' Bron: *De Volkskrant*, 19 januari 1952

De wijze waarop Bertina door de jaren heen het werk van Buñuel besprak, illustreert zijn veranderende visie op film. In 1961 beschreef hij in een uitvoerige recensie hoe de film *Viridiana* (1961) hem gekwetst had. De scène waarin de tafelende bedelaars verstarren tot *Het Laatste Avondmaal* van Leonardo da Vinci, waarna een van de vrouwen haar onderbroek laat zien, kwam bij Bertina 'hard en gevoelig' aan. Pas jaren later, met Buñuels doorbraak naar het grote publiek, begon Bertina zijn films te waarderen.

Bertina nam in zijn kritieken afstand van de katholieke filmkeuring, maar desondanks schreef hij nog in 1963: 'Van het nut van de KFC (Katholieke Film Centrale) in de achter ons liggende jaren is de gehele Nederlandse katholieke pers overtuigd, zelfs zodanig dat zij ook nu nog in principe de door de KFC gestelde leeftijdsgrenzen in haar wekelijkse filmrubrieken en dagelijkse filmagenda's zonder meer overneemt, behalve in die gevallen waarin op grond van de in een uitvoerige bespreking geargumenteerde mening van een filmredactie tot een verruiming (of verenging) van een leeftijdsgrens wordt besloten. Dit gebeurt dan uiteraard onder verantwoordelijkheid van de betrokken filmredactie.' Bron: Bertina 1981, blz. 183

In 1964 werd Lückert plotseling ontslagen. De krant kreeg een democratischer signatuur en verloor langzamerhand haar katholieke identiteit. Onder invloed van de maatschappelijke veranderingen ging ook Bertina zich strijdbaarder opstellen. Vanaf begin jaren zeventig besteedde hij in *De Volkskrant* meer aandacht aan de vertonings-mogelijkheden buiten de bioscoop, zoals bijvoorbeeld het Rotterdamse Festival (Film International). Daar zag hij films van onder andere Rainer Werner Fassbinder, hetgeen hem als criticus sterk zou beïnvloeden (Bertina 1981, blz.183). In de *Skoop-enquête* over filmkritiek (1976) noemde hij twee doelstellingen van zijn 'kijkverslagen': de film meer toegankelijk maken voor het publiek of het publiek waarschuwen voor de manipulatietechnieken van film.

2.2.5 Het einde van de confessionele kritiek

In het begin van de jaren zestig leek alles in beweging en volgden de taboedoorbrekende films elkaar in hoog tempo op. *Film Forum* maakte toen een moeilijke tijd door. Het blad kon de vergelijking met buitenlandse tijdschriften als *Sight and sound* en *Cahiers du cinéma* niet doorstaan. Bertina en de andere 'meneren' van *Film Forum* werden met kritische argumenten bestookt door Jan Blokker in het *Algemeen Handelsblad* en door H. Visscher in het blad *Streven*. Terugblikkend schreef Bertina: 'We waren gedwongen ons voortdurend bezig te blijven houden met zowel de traditie van autonome filmesthetische opvattingen als met de evolutie van het

medium als spiegel van een steeds meer in beweging rakende wereld, vol menselijk onbehagen, behoefte aan begripsverruiming en verklarende symbolieken.' Bron: Bertina, 1981, blz.122

In de jaargangen van Film Forum bleef de aandacht echter gericht op de filmvormgeving en had het redactiebeleid een dogmatisch karakter. In reactie hierop werd in 1963 het blad *Skoop* opgericht door een jongere generatie critici (zie hierna, paragraaf 3.2). In 1965 fuseerde Film Forum noodgedwongen met *Critisch Film- en Televisie-bulletin*, wat tot een onoverzichtelijke vergaarbak van katholieke, protestantse en niet-confessionele meningen leidde. Het blad was gedoemd te mislukken. In 1969 fuseerde het blad, ironisch genoeg, met *Skoop*. Het bleek een soort sterfhuisconstructie te zijn: al vrij snel trokken alle redactieleden van *Critisch Filmforum* zich uit de nieuwe combinatie terug. Alleen Charles Boost zou nog jarenlang in *Skoop* blijven schrijven (zie Proper 1980-4). Hiermee kwam een einde aan de confessionele filmkritiek. De enige publicatie die bleef voortbestaan was *Film informatie en documentatie (FID)*. Dit is een losbladige uitgave dat de credits en een recensie geeft van elke film die in Nederland wordt uitgebracht. Oorspronkelijk was de FID een coproductie van een katholieke en protestantse vereniging voor filmvorming. Sinds 1984 is het Nederlandse vormingswerk verenigd in het Landelijk Ondersteuningsinstituut Kunstzinnige Vorming (LOKV), het confessionele karakter van de filmbesprekingen was al eerder verdwenen. De FID is een naslagwerk geworden, beschikbaar in alle openbare bibliotheken en te vergelijken met het *Monthly Film Bulletin*, een uitgave van het British film institute.

Bob Bertina ging in 1980 met pensioen. Een nieuwe generatie dagbladcritici diende zich aan. Bertina werd bij *De Volkskrant* opgevolgd door Peter van Bueren, die zich fel afzette tegen zijn voorganger. Ook de nieuwe criticus van *NRC-Handelsblad*, Hans Beerekamp, uitte kritiek op Bertina, met name op de vele feitelijke onjuistheden in diens recensies.

2.3 Nieuwe ontwikkelingen

De aversie tegen de puristische denkbeelden en oordelen van de Film Forum-redacteuren leidde tot een nieuwe ontwikkeling binnen de filmkritiek. In de dagbladkritiek was Jan Blokker een van de voorlopers en gold als voorbeeld voor een jongere generatie, met name bij de oprichters van het tijdschrift *Skoop*. Vijf jaar later (1968) ontstond *Skrien* uit een aversie tegen het eenzijdige filmaanbod. Versus ontstond in 1982 uit een behoefte het bestaande tijdschriftenaanbod aan te vullen met een publicatieplatform voor filmkundigen. De ontwikkelingen bij de opinieweekbladen laten we hier buiten beschouwing: de *Haagse Post* (Hans Saaltink, Fred van Doorn), *De Groene Amsterdammer* (*Skrien*-redacteuren Jan Simons en Gertjan Zuilhof) en *Vrij Nederland* (*Skoop*-redacteuren Rob du Mée, Ab van Ieperen).

De ontwikkelingen bij de dagbladen brengen we aan de orde door middel van twee voorbeelden: *De Volkskrant* en het *NRC-Handelsblad*. We zijn er ons van bewust dat veel ontwikkelingen buiten beschouwing blijven, zoals de andere dagbladen (landelijk en regionaal) en tal van initiatieven zoals *Blotto*, een tijdschrift volledig gewijd aan Laurel en Hardy, *Skore*, een tijdschrift over filmmuziek, en *Filmfan* (een tijdschrift dat in 1972 een eerste en voorlopig enige jaargang beleefde onder redactie van Fred van Doorn, Ron Kaal en Peter van Bueren, vijf jaar later opnieuw werd uitgebracht en vanaf 1981 een bijlage van de *HP* werd). Ook de filmjournalistiek op televisie blijft buiten beschouwing.

2.3.1 Jan Blokker

Na de bevrijding kende Nederland aanvankelijk alleen filmkritiek in de dag- en weekbladen. Bob Bertina beschreef in zijn memoires wie hij op de persvoorstellingen tegenkwam: 'Mijn vriend Jan Brusse werkte toen nog voor *De Waarheid*. Van Domburg (*De Tijd*) en L. J. Jordaan (*Vrij Nederland* en *De Groene Amsterdammer*) verwelkomden hartelijk Ellen Waller (*Algemeen Handelsblad*) (...). Jan Wiersma was uit de provincie naar Amsterdam gehaald om voor *Het Vrije Volk* de filmredactie te doen. Charles Boost kwam er al. En ook Simon Carmiggelt probeerde voor *Het Parool* het schrijven over film serieus te nemen.' Bron: Bertina 1981, blz. 20

Een paar jaar later voegde Jan Blokker zich bij dit gezelschap. Blokker was na afgebroken studies Nederlands en geschiedenis gedichten en verhalen gaan schrijven. In 1950 ontving hij voor zijn novelle *Séjour de Reina Prinsen Geerligsprijs*, maar hij was, naar eigen zeggen, niet ambitieus en talentvol genoeg om zich volledig op het schrijven van literatuur te richten (*De Tijd*, jg. 15, nr. 21, 26-5-1989, blz. 56). In 1952 werd hij door de kunstredactie van *Het Parool* gevraagd om de assistent van Simon Carmiggelt op de filmredactie te worden. In 1954 stapte Blokker over naar het *Algemeen Handelsblad* (dat later met de *NRC* zou fuseren), waar hij de filmpagina overnam van Ellen Waller.

De jaren vijftig waren cinematografisch gezien een interessante periode met het Italiaans neorealisme en regisseurs als Bergman, Buñuel en Antonioni. Blokker ontwikkelde zich tot een toonaangevende en eigenzinnige criticus, die zich niets aantrok van de filmkunstdogma's zoals die door Van Domburg waren gepropageerd. Van Domburg vroeg Blokker desondanks voor de redactie van Film Forum. Zijn eerste artikel (over Charlie Chaplin) verscheen echter in hetzelfde nummer als de beruchte open brief (oktober 1954 – zie paragrafen 2.2 en 2.3), waarover Blokker in het Algemeen Handelsblad nadrukkelijk zijn minachting liet blijken. Sindsdien was er sprake van een grote kloof tussen Van Domburg en Blokker, wat een aantal felle anti-Film Forum-artikelen opleverde in het Algemeen Handelsblad.

Jan Blokker werd de voorvechter van de Nouvelle Vague in Nederland. Naar aanleiding van A bout de souffle (Godard, 1960) schreef hij: 'De Nouvelle-Vague-mentaliteit laat in de eerste plaats de illusie los dat men met een afgerond scenario, waarin de gebeurtenissen van A via B naar C zich ontwikkelen, een werkelijkheid kan betrappen, een tijdsbeeld kan betrappen, een tijdsbeeld kan oproepen, een bepaald levensgevoel kan 'overbrengen'. Dat levensgevoel ligt, om het heel slordig uit te drukken, letterlijk 'op straat'. Bron: Algemeen Handelsblad, 14-5-1960

Zijn mening stond haaks op die van de Film Forum-critici, die de Nouvelle Vague armoe aan vormgevende middelen verweten. Met zijn kritieken leek hij soms zijn collega's te willen provoceren. In L'année dernière à Marienbad (Resnais, 1961) zag hij de manifestatie van een nieuwe filmtaal, een radicale doorbraak uit het systeem van 'traditionele filmafspraken' waaraan volgens hem de Film Forum-groep te zeer gebonden was. Vanuit Parijs berichtte hij over de première van l'Année dernière à Marienbad (Algemeen Handelsblad 18-11-1961) en bij de Nederlandse première schreef hij een tweede recensie (Algemeen Handelsblad 2-3-1962). Blokker was met H.S. Visscher (Trouw, 10-3-1962) de enige Nederlandse criticus die positief reageerde op deze film van Resnais en Robbe-Grillet. Negatieve recensies verschenen in de Groene Amsterdammer (10-3-1962, Charles Boost), Vrij Nederland (10-3-1962, C.B. Doolaard) en Film Forum (3, 1962, blz.52-54, A. van Domburg).

Jaren later zei hij over zijn benadering van de Nouvelle Vague: 'Natuurlijk was het een dun verhaaltje (van A bout de souffle). Maar met het heilig vasthouden aan de oude criteria kom je er ook niet. Voor de meeste critici was het verhaal heilig, de acteurs waren heilig, het verhaal was heilig, alle conventionele regels van het drama waren heilig. Wat dat betreft was deze film een afbraak van hiërarchieën.' Bron: Hosman & Proper, 1978-79, blz.36

In 1964 begon Blokker een veelgelezen nieuwsrubriek in het Algemeen Handelsblad, waarbij hij veelvuldig gebruik maakte van zijn contacten met jonge Nederlandse filmers. Begin jaren zestig leverde de in 1958 opgerichte Nederlandse Filmacademie haar eerste leerlingen af. Blokker betuigde voortdurend zijn enthousiasme voor deze 'Nieuwe Golf'. Zijn kritieken van de eerste films van Pim de la Parra, Frans Weisz, Nikolai van der Heyde en Wim Verstappen droegen ertoe bij dat ze ook door andere critici serieus werden genomen. Een andersoortige bijdrage aan het Nederlandse filmklimaat leverde hij door het schrijven van een aantal filmscenario's. Samen met Bert Haanstra bedacht hij de film Fanfare (1958). Een tweede scenario, De overval, werd door producent Rudi Meyer afgekeurd. Na de moeizame samenwerking bij het schrijven van Alleman (1963) staakte Blokker de samenwerking met Haanstra en werkte hij mee aan het scenario van Makkers staakt uw wild geraas (Rademakers 1960). Later zou hij scenario-adaptaties schrijven voor films als Het gangstermeisje (Weisz, 1967) en Monsieur Hawarden (Kümel, 1968). In 1967 nam hij zitting in de Raad voor de Kunst, het advieslichaam voor het Ministerie van CRM (nu WVC), dat subsidie-aanvragen van filmers beoordeelt. Voor de nieuwe filmers en critici, die zich verenigden in het filmblad Skoop, was hij het voorbeeld van 'moderne en goede filmkritiek'. In 1966 was Jan Blokker de tweede criticus (na H.S. Visscher in 1964) die werd gehuldigd door de Nederlandse afdeling van de CICAIE, een internationale vereniging van filmkunsttheaters, met een prijs genoemd naar C.J. Graadt van Roggen, ooit redacteur bij de NRC.

Een paar jaar later was de euforie voorbij. Blokker had zijn geloof in het merendeel van de jonge cineasten verloren; hij was met name teleurgesteld over de scenario's die hij bij de subsidie-aanvragen aan de Raad voor de Kunst aantrof. Blokker verweet zowel de oude documentairefilmers als de jongere generatie dat zij zich te weinig lieten inspireren door literatuur of andere vormen van kunstbeoefening. Blokker was aan de andere kant ook teleurgesteld over het gebrek aan beleid bij het Ministerie van CRM, dat naliet een continue speelfilmproductie van de nieuwe generatie filmers financieel te ondersteunen en vertrok bij de Raad voor de Kunst (zie Vrij Nederland 13-6-1968 en 3-5-1969). In 1968 nam Blokker zijn ontslag bij het Algemeen Handelsblad vanwege een gerucht over een fusie van de NDU (de uitgever van het Algemeen Handelsblad) en het Telegraaf-concern. Zijn bezigheden met film raakten hiermee op de achtergrond; hij werkte bij de VPRO en

De Volkskrant. In de jaren tachtig keerde hij terug in de Nederlandse filmwereld als bestuurslid van het Nederlands Filmmuseum en voorzitter van het Productiefonds voor Nederlandse films (zie HP 26–10–1983 en De Tijd 26–5–1989). Verder schreef hij opnieuw een filmscenario, een bewerking van Couperus' Eline Vere, verfilmd door Harry Kümel.

2.3.2 Twee tijdschriften

Skoop

In 1963 werd Skoop opgericht. In tegenstelling tot de confessionele filmbladen, waarvan de redactieleden en medewerkers overwegend journalisten waren, was Skoop een filmblad dat geleid werd door (aankomende) filmers. De oprichters waren vier leerlingen van de Nederlandse Filmacademie: Wim Verstappen, Pim de la Parra, Gied Jaspars en Nikolai van der Heyde. Hun doel was met behulp van een tijdschrift bij te dragen tot verbetering van het (speel)filmklimaat in Nederland. Het grote voorbeeld was *Les cahiers du cinéma*, dat de weg had gebaad voor de *Nouvelle Vague*. De Skoop-redacteurs hechtten net als de Cahiers-critici belang aan de persoonlijke stijl van de regisseur, hun waardeoordelen waren gebaseerd op deze norm (*la politique des auteurs*, zie tekstboek hoofdstuk 4). Bij het schrijven van kritieken was daarnaast de filmliefde (*cinéfilie*) van de criticus van belang.

In het logo van het blad stond als symbool een bijltje, waarmee de redacteurs op gevestigde reputaties en maatstaven wilden inhakken. In tegenstelling tot de Cahiers-critici, die zich afzetten tegen de Franse film van vóór de jaren zestig, de *cinéma de papa*, ageerden de critici van Skoop niet tegen de Nederlandse speelfilm. De gevestigde Nederlandse filmkritiek kreeg er des te ongenadiger van langs. Nikolai van der Heyde noemde in het eerste, gestencilde nummer de kritiek van de Film Forum-generatie ziek: 'De filmcritici schijnen hun beroep niet erg au serieux te nemen. Zij geven steeds de indruk hun filmkritieken als volkomen bijzaak te beschouwen. Men mag van een kritikus eisen dat hij weet wat er gaande is op filmgebied. (...) Hij is de eerste die zich behoort te verbazen waarom de vroegere films van Antonioni niet in ons land geïmporteerd worden en waarom er zo weinig films van Kurosawa en helemaal geen van Satyajit Ray in roulatie gebracht worden; waarom Sommarlek, die Bergman zelf als zijn beste film beschouwt, nog nooit vertoond is. (...) Wat wij van een filmkritikus verlangen is, dat hij ons uitvoerig – indien de film deze uitvoerigheid waard is – vertelt waarom hij de film goed of slecht heeft gevonden. Hij moet zijn beweringen met zaakkundige redenen omkleden.' Bron: Skoop, jg. 1, nr. 1, 7 februari 1963

Volgens Van der Heyde was Jan Blokker de enige goede filmcriticus. Blokker stimuleerde van zijn kant Skoop en leverde incidenteel ook bijdragen. Skoop protesteerde tegen de elitaire houding van bladen als Film Forum. In nummer 3 'onthoofdde' Pim de La Parra A. van Domburg en in het volgende nummer was B.J. Bertina het doelwit. Film was voor de Skoop-redactie geen kunst, maar amusement. In plaats van de vooringenomen houding van de confessionele bladen wilde men zich juist aan niets binden. De filmkritiek moest op de eerste plaats informatie en meningen weergeven; een waardeoordeel kwam op de tweede plaats. Daarnaast wilde Skoop een lans breken voor het moderne filmen en dit toegankelijk maken voor een groot publiek.

Begin 1964 verscheen Skoop als volwaardig filmtijdschrift bij Polak & Van Gennep. De teneur van de eerste jaren van verzet en van kritiek op de kritiek verdween, maar het kostte moeite om daar een goed alternatief voor in de plaats te stellen. De redactie werd versterkt met de dichter Rein Bloem en later met Rob du Mée. Met name Bloem richtte zich op het voorbeeld van *Les cahiers du cinéma*. Vanuit de oorspronkelijk aangehangen *politique des auteurs* kregen zijn artikelen steeds meer een semiologisch-structuralistische tendens. Naast de stijl van de auteur werd de structuur van de film en de toeschouwersactiviteit belangrijk geacht.

In 1969 fuseerden Skoop en Kritisch Filmforum. De redactie werd daardoor versterkt met onder andere Charles Boost, maar verder veranderde er weinig voor Skoop. Het toevoegsel 'Kritisch Filmforum' verdween al in 1971, toen de Katholieke Filmactie dat eiste na artikelen over de filmkeuring en de erotische film. (Skoop jg. 7, nr. 1/2/3, jan–mrt 1971).

Wim Verstappen publiceerde in de jaren zeventig en tachtig onder meer een serie artikelen over filmbeleid en een reeks gedetailleerde filmbeschrijvingen; hij legde een fragment op de montagetafel en gaf per fotogram commentaar. Charles Boost en Bram Reijnhoudt leverden eveneens een interessante bijdrage met hun filmhistorische artikelen. Eind jaren zeventig kwam de nadruk steeds meer te liggen op filmkritieken en interviews met filmmakers. Jurriën Rood werkte in de artikelenreeks 'De vorm van het nieuwe filmen' (1982–83) zijn ideeën uit over 'de film als ervaring'. Het ging niet langer om het verhaal, maar om een gevoel dat een

regisseur of een film overbrengt. De subjectiviteit van 'het nieuwe filmen' kwam op de voorgrond te staan (bijvoorbeeld bij cineasten als Rainer Werner Fassbinder en Andrei Tarkovski).

Skrien

In november 1968 verscheen het eerste, gestencilde nummer van Skrien. De redactie bestond uit een volgende generatie Filmacademie–studenten: Ruud Bishoff, Annette Apon en Carel Donck. Het eerste nummer opende met een 'manifest' waarin de toenmalige situatie van de Nederlandse film bekritiseerd werd. Men verlangde een betere Raad voor de Kunst, meer kansen voor filmmakers bij de televisie, een beter Productiefonds en een subsidiefonds voor korte films (het laatste verlangen werd pas in 1983 werkelijkheid toen het Fonds voor de Nederlandse Film ontstond).

Over de filmkritiek schreef Bishoff: 'De filmkritiek in de dagbladen getuigt over het algemeen van onkundigheid, het zou niet eens opvallen als er mee gestopt werd. De filmbladen zijn niet creatief en registreren alleen maar; er komt niets uit. (...) Na een goed en strijdbaar begin is het (skoop) al snel afgezakt naar een zelfgenoegzaam burgermansblad. Behalve dat het erg onregelmatig, om niet te zeggen bijna nooit, verschijnt, loopt het nog achter de feiten aan ook. Van een blad van filmers is het geworden tot een luxe editie van de vrijdagse filmpagina van het eerste het beste dagblad.' Bron: Skrien, jg. 1, nr. 1, november 1968, p.4 Gaandeweg kreeg Skrien steeds meer het aanzien van een professioneel filmtijdschrift. De eerste jaren was het tijdschrift sterk politiek gericht. Naast aandacht voor de marxistische filmtheorieën van onder andere Dieter Prokop (auteur van *Soziologie des Films*) werden echter ook de semiologische filmtheorie van met name Christian Metz (auteur van *Langage et cinéma* en *Essais sur la signification au cinéma*) besproken en becommentarieerd. De introductie van de semiologie in de Nederlandse filmkritiek was tot dan toe beperkt gebleven tot het marginale studentenblad *Ciné-écri* (in 1966 opgericht door onder andere Frans van der Staak). In tegenstelling tot Skoop, waar de filmbeschouwingen en interviews vooral gericht waren op het filmaanbod in de bioscoop, concentreerde Skrien zich op het alternatieve filmgebeuren met nieuws over 'Het Vrije Circuit', een vereniging van niet–commerciële filmvertoners, en besteedde men aandacht aan het werk van filmcollectieven zoals het Amsterdams Stadsjournaal (waar redactielid Annette Apon bijdroeg aan een serie kritische documentaires). De filmbeschouwingen en interviews in Skrien waren voornamelijk gericht op het filmaanbod van niet–commerciële distributeurs als Film International en Fugitive, met het Rotterdamse filmfestival als jaarlijks filmfeest op de voorgrond.

Halverwege de jaren zeventig kwam Skrien in een overgangsfase. Het politieke element verdween steeds meer naar de achtergrond en men ging ook aandacht besteden aan het medium televisie, door middel van vertalingen van buitenlandse artikelen en door artikelen van de redacteurs Ernie Tee en Ien Ang. De laatste schreef bijvoorbeeld over de televisieserie *Dallas* een reeks artikelen (Skrien 111, oktober 1981, tot en met Skrien 119/120, zomer 1982). De filmgeschiedschrijving werd een belangrijk onderdeel met de encyclopedische rubriek van de historicus Geoffrey Donaldson ('Wie is wie in de Nederlandse film tot 1930'), interviews met buitenlandse filmhistorici en (in 1989) de serie artikelen van Michel Hommel over filmarchivering ('Bestand in beweging'). Behalve diverse redactiewisselingen was er bij Skrien sprake van verschillende hoofdredacteurs en eindredacteurs. De 'personele bezetting' had natuurlijk zijn invloed op de aard van de filmkritiek. Na de aanvankelijk politieke basis en de daarna sterk filmtheoretische aanpak, wordt onder hoofdredactie van Mart Dominicus vanaf midden jaren tachtig de nadruk gelegd op een meer impressionistische filmkritiek. Als voorheen blijft de grondtoon intellectueel, maar de filmbesprekingen worden steeds meer persoonlijke beschouwingen. De subjectieve filmbeleving wordt vaak expliciet tot thema verheven, bijvoorbeeld door het publiceren van twee filmbesprekingen met tegenovergestelde conclusies. De vaste rubrieken groeiden in aantal en omvang. De hoofdartikelen zijn vaak interviews met filmmakers, waar de filmische vormgeving in detail ter sprake komt, wat een manier is om de invloed van filmtechniek op filmesthetiek onder woorden te brengen. De ontwikkeling van Skrien bracht B.J. Bertina in een artikel over de na–oorlogse Nederlandse filmkritiek tot de uitspraak: 'En in Skrien breekt op verheugende wijze, iets van een renaissance van de principiële filmkritiek door.' Bron: *Versus*, 2 (1988), blz.150

2.3.3 De filmpagina in twee dagbladen

De Volkskrant

Momenteel is Peter van Bueren bij De Volkskrant de enige filmredacteur in vaste dienst, met als medewerkers Huib Stam en Gerdin Linthorst. Op de filmpagina wordt naast de recensies regelmatig over het filmbeleid van

de overheid en over het filmbedrijf bericht. In het wekelijks kunstsupplement schrijft Harry Hosman incidenteel beschouwingen naar aanleiding van bijzondere filmretrospectieven.

De filmpagina van De Volkskrant verdween voor enkele jaren, maar is sinds 1989 terug. Van Bueren ziet deze filmpagina als spiegel van het filmbeleid bij de Volkskrant. Hij besteedt bewust de meeste aandacht aan films die volgens hem inhoudelijk iets belangrijks te melden hebben (zie Proper 1980–2). Het soort film bepaalt hoe hij erover schrijft, zakelijk of emotioneel–lyrisch. In 1979 volgde Peter van Bueren Bob Bertina op als filmredacteur van De Volkskrant en hij trad toe tot de redactie van Skoop. Van Bueren was zijn loopbaan als filmcriticus in 1963 begonnen bij het katholieke dagblad De Tijd. Bij zijn afscheid van De Tijd in 1974 publiceerde hij een lijst met honderd namen van mensen aan wie hij als filmkijker dank verschuldigd was en een 'alfabet van het Nederlandse filmwereldje'. Onder het kopje 'kritiek' schreef hij:

'Nederlandse filmkritiek. Altijd op zoek naar zichzelf in de driehoek film–krant–lezer. Vaak in de knel tussen beleid van de bioscoop, koers van de krant en eigen geweten. Krijgt de schuld wanneer een film flopt.' Bron: De Tijd, 29 maart 1974

Het leek alsof hij een voorgevoel had van wat hem bij De Volkskrant te wachten stond, want nog voordat hij definitief als filmredacteur was aangesteld was hij al het middelpunt van een rel naar aanleiding van een recensie van Rembrandt Fecit 1669 (Stelling, 1977). Van Bueren was niet enthousiast over de film en liet dat in zijn recensie duidelijk merken. (De Volkskrant, 16–2–1977). De regisseur en de distributeur reageerden furieus, wat leidde tot een openbare discussie, georganiseerd en opgetekend door Skoop (jrg.14, nr.1 (februari 1978), blz.44–46). De stijl van recenseren van Van Bueren veranderde in de loop der jaren. De zakelijke benadering uit De Tijd–periode maakte bij De Volkskrant plaats voor een meer persoonlijke toon, gebaseerd op de inspiratie van het moment. Zijn recensies zijn te kenschetsen als impressionistische kritiek (met de in 1989 overleden Guardian–criticus Richard Roud als voorbeeld) en soms (met name bij Nederlandse films) als venijnige columns. Zijn recensie van bijvoorbeeld De gulle minaar (Saks, 1990) begon hij als volgt:

'Dit is een rectificatie. Bij de bespreking van de eindexamenfilms van de filmacademie zijn vorige week enkele kritische kanttekeningen geplaatst. Die verdienen een rechtzetting. Elke keer dat er woorden gebruikt werden als matig, slapjes, conventioneel, glad, te simpel, saai, afgelikt of iets dergelijks moeten deze alsnog hersteld worden tot termen als meesterlijk, vlot, gedreven, geestig, puntig, scherp, verrassend, origineel of zoiets. Goed en slecht zijn immers relatieve begrippen. En achteraf verdient het zeer gemiddelde pakket eindexamenfilms van de academieleerlingen een diepgaande herwaardering, gezien De gulle minaar (–).'

NRC–Handelsblad

Hans Beerekamp is momenteel eerste redacteur van de filmredactie, die verder bestaat uit redactrice Joyce Roodnat en vaste medewerkster Antoinette Polak. De NRC–filmpagina bevat uitsluitend filmrecensies (de laatste tijd ook van titels uit de videodistributie). Het filmnieuws staat op de dagelijkse kunstpagina. In het wekelijks Cultureel supplement bespreekt Willem–Jan Otten filmklassiekers.

Hans Beerekamp (1953) studeerde midden jaren zeventig psychologie. In die tijd werd hij ontdekt als filmkenner door succesvolle deelname aan de destijds populaire televisie–quiz 'Voor een briefkaart op de eerste rang'. Dit bezorgde hem een uitnodiging om recensent te worden voor De Waarheid. De filmpagina van dit communistisch dagblad (in 1990 omgeschakeld tot het weekblad Forum) was een kweekvijver voor filmcritici, de huidige Trouw–critici Willy Wielek–Berg en Hans Kroon bijvoorbeeld begonnen hier hun carrière. Hans Beerekamp werkte ongeveer anderhalf jaar voor De Waarheid, toen hij door Ab van Ieperen werd gevraagd diens functie over te nemen als filmredacteur bij de NRC, naast Ellen Waller. In Skoop hield hij een tijdlang de rubriek 'Alle films' bij, een opsomming van de credits van films die in Amsterdam in première gingen. Deze rubriek groeide uit tot de reeks filmjaarboeken (vanaf 1980) waarin diverse critici essays over onder andere filmregisseurs en acteurs publiceerden. In De Filmkrant verzorgt Beerekamp de rubriek 'The big sleep', een opsomming van korte necrologieën van filmpersoonlijkheden. Dit encyclopedisme bepaalt mede zijn opvattingen over de functie van de filmkritiek. Hij hecht veel belang aan een gedegen filmkennis bij filmcritici. In een interview (Proper 1980–1) zei hij daarover:

'Behalve dat je een film in een kritiek probeert te beoordelen binnen zijn eigen pretenties en eigen genre, moet je ook zoveel mogelijk feitelijke informatie geven over degenen die de film tot stand hebben gebracht. In een kritiek moet je dingen kunnen opzoeken. Als ik een denkbeeldige lezer voor ogen heb, denk ik wel eens aan iemand die ooit in het Filmmuseum de map van een bepaalde regisseur opvraagt en daar dan mijn stuk tussen vindt en daar alle achtergrondinformatie uit kan halen. Ik wil dat liever aanbieden aan hem dan aan iemand die in het weekend naar de film wil en even snel uit de kritieken wil kiezen wat er draait.'

2.4 Filmkritiek en filmkunde

Eind 1982 verscheen het Nulnummer van het blad *Versus*, kwartaalschrift voor film en opvoeringskunsten. De redacteurs van *Versus* waren docenten en studenten van de subfaculteit Film en opvoeringskunsten van de KU Nijmegen, die ook verbonden waren aan het tijdschrift *Skrien*. In het nulnummer verklaart de redactie de titel van het tijdschrift. Het tijdschrift heeft als onderwerp film en opvoeringskunsten ('uitbeelding en verbeelding'), verschijnt per kwartaal en richt zich dus niet op de actualiteit. 'Versus' is een veelgebruikte term uit de semiotiek, die dient om een verhouding van tegengesteldheid aan te duiden. 'Tegengesteld natuurlijk in de betekenis van oppositioneel, tegenover, maar ook van complementair, aanvullend en corri-gerend'. (blz.5) *Versus* is te kenschetsen als een filmwetenschappelijk tijdschrift in boekvorm, vergelijkbaar met buitenlandse pendanten als *Iris*, *Camera Obscura* en *Quarterly review of film studies*. Het tijdschrift dient als publicatieplatform voor eigen onderzoek van docenten en studenten en bevat vertalingen van artikelen, didactische teksten en filmanalyses.

Na enkele jaargangen kan men stellen dat *Versus* twee aandachtsvelden heeft. Aan de ene kant richt het zich op Frans filmsemiotisch onderzoek (geïnspireerd door grondleggers als Christian Metz, A.J. Greimas en Roland Barthes) aan de andere kant schenkt het aandacht aan het productieproces ('de film in wording'). Er zijn ook diverse thema-nummers geweest die buiten deze tweedeling vielen, zoals 'Het melodrama en Douglas Sirk' (0/1982), 'Fred Astaire en de musical' (3/1983), 'Film Noir' (3 & 4/1984), 'Screwball comedy en genre' (2/1985). Uit deze themanummers blijkt een bijzondere belangstelling voor het klassieke Hollywood. 'Deze fascinatie voor Hollywood heeft niet enkel te maken met nostalgie. Zij gaat deels terug op het feit dat de Hollywood-droomfabriek gedurende meer dan een halve eeuw de filmindustrie, de filmesthetiek, de filmideologie heeft gevormd en bepaald. En alleen al om die redenen is het belangrijk dat we ons met dat verschijnsel bezig houden.' Bron: Redactioneel *Versus* 3/1983

Een kwart eeuw na de 'auteurspolitiek' in *Les cahiers du cinéma* blijkt een herwaardering van Hollywood nog steeds actueel te zijn. Het themanummer *Versus* 4/1983 is een hommage aan de Franse auteurspolitiek uit de jaren vijftig (la politique des auteurs), die wordt gekenschetst als methode om te komen tot een 'teksttypologie', een karakterisering van verschillende 'cinematografische systemen' en 'filmische strategieën' (blz.6). De verbinding tussen de auteurspolitiek en filmkunde ligt op twee vlakken: ten eerste kan de auteurspolitiek gelden als impliciete inspiratie voor de filmtheoretische geschriften van Christian Metz en Raymond Bellour en ten tweede is de auteurspolitiek nog steeds een voorbeeld van een 'gepassioneerde wijze van schrijven', elk woord van deze critici is doordrenkt van een 'onvoorwaardelijke liefde voor film'. Deze hartstocht voor film wil de redactie van *Versus* ook in haar oorspronkelijke bijdragen laten doorklinken, 'als een niet aflatende bewijsvoering dat theorie en plezier niet twee onafhankelijke grootheden hoeven te zijn' (blz. 6).

Men verzet zich impliciet tegen de gevestigde filmkritiek door schijnbaar vaststaande begrippen ter discussie te stellen, zoals de term 'film noir' en themanummers te wijden aan miskende aspecten van de filmische vormgeving zoals geluid, kostuums en decor. Het hoofdonderwerp in *Versus* is echter het filmonderzoek, waarbij in de laatste jaren ook de historische component (de filmgeschiedschrijving en -conservering) aan bod komt. Vanaf 1985 verschijnt de rubriek 'palimpsest' met gevarieerde korte beschouwingen op het gebied van filmkunde.

2.5 Besluit

2.5.1 Het Nederlandse filmklimaat

Filmkritiek is een belangrijk element in het filmklimaat. Filmmakers zullen waarschijnlijk de recettcijfers belangrijker vinden, maar filmkijkers kunnen een voorbeeld gesteld krijgen hoe men de kijkervaring kan verwoorden. Twee zaken lijken ons van belang voor een goede filmkritiek: een gedegen scholing van de criticus en een kwalitatief hoogstaand filmaanbod.

Wat de scholing van de criticus betreft bestaan er binnen het HBO de Scholen voor journalistiek (hoewel tot nog toe de filmacademie de grootste kweekvijver voor filmcritici bleek) en binnen het universitaire onderwijs bestaan de afstudeerrichtingen taalbeheersing, massacommunicatie en filmkunde. Aangezien het beroepsveld klein is, is het aankomend talent aangewezen op veel eigen initiatief. We zullen hier niet over uitwijken omdat we dan in de sfeer van beroepsvoorlichting komen en dat is niet de bedoeling. De kwaliteit van het filmaanbod werd lange tijd bepaald door de leden van de Nederlandse bioscoop bond (NBB), die het monopolie van de filmhandel hadden. De niet-commerciële filmkunst kreeg decennia lang slechts bij uitzondering een

vertoningskans, bijvoorbeeld in het Filmmuseum (onder directie van Jan de Vaal) en op de Cinemanifestatie (georganiseerd door Huub Bals). In de jaren zeventig werd het NBB-monopolie van twee kanten gebroken. In Utrecht werd een 'filmhuis' geopend in cultureel centrum 't Hoogt. De aanleiding was de wens van enige cinefielen (met Huub Bals als centrale figuur) om gelegenheid te hebben in het openbaar niet-commerciële filmkunst te vertonen. In hetzelfde jaar organiseerde de Rotterdamse Kunst Stichting een internationaal filmfestival, met Huub Bals als directeur. Na het festival werd een aantal van de vertoonde films gedistribueerd door dezelfde organisatie, onder de naam van Film International. Uit een andere hoek kwam een verdere uitbreiding van het 'alternatieve' filmaanbod. Bij de Filmweek Arnhem (een NBB-festival) organiseerde film distributeur Fugitive Cinema Holland in 1973 het tegenfestival 'Arnhem alternatief'. In Skrien verscheen een manifest, getiteld 'Het vrije circuit'. Een jaar later werd een vereniging onder dezelfde naam opgericht. Oorspronkelijk was het de bedoeling om hier producenten, distributeurs, vertoners en toeschouwers te verenigen. In de praktijk werd de vereniging vooral een servicebureau van de filmhuizen.

We zullen hier niet de complete geschiedenis van de alternatieve filmvertoning schetsen. Van belang hier is de stimulans die de niet-commerciële filmvertoning heeft gehad op de filmkritiek. Als uitbreiding van de festivalcatalogi verscheen op initiatief van Huub Bals Film International Kwartaal: Tijdschrift voor internationale filmkritiek, een uitgave van de Rotterdamse Kunststichting die het twee jaargangen (1980,1981) volhield. Vanuit het verlangen de bezoekers informatie te geven over de door Film International gedistribueerde films ontstond in april 1981 De filmkrant, onder redactie van Jan Heijs. In 1983 werd het (gratis) maandblad zelfstandig en werd de doelstelling verbreed tot 'het publiek informeren over het totale kwaliteitsaanbod in bioscopen en filmhuizen' (zie De filmkrant nr. 100 (april 1990, blz.3). Met een oplage van 40.000 exemplaren is De filmkrant het grootste filmblad in Nederland en biedt een wijde verspreiding van 'al het goede film-nieuws'.

Het Nederlandse filmklimaat staat in deze paragraaf in het perspectief van de Nederlandse filmkritiek. Binnen het filmaanbod neemt de Nederlandse filmproductie om twee redenen een bijzondere plaats in: de criticus kan alle films zien (van andere landen sijnelt meestal slechts een miniem percentage van de nationale filmproductie door tot onze filmschermen) en de criticus maakt deel uit van dezelfde cultuur, wat een invloed kan hebben op zijn interpretatie en oordeel. Filmmakers, pers en publiek kunnen elkaar treffen op de Nederlandse Filmdagen, in 1981 op initiatief van filmmaker Jos Stelling voor het eerst georganiseerd. Het hoofdprogramma biedt een overzicht van alle Nederlandse films die in het voorafgaande jaar gemaakt werden, met een competitie rond diverse prijzen (de Gouden Kalveren). Het bijprogramma bevat het pakket eindexamenfilms van de Nederlandse filmacademie, een regisseursretrospectief, een themaprogramma rond een bepaald filmberoep, een terugblik op vroege Nederlandse speelfilms en vele talkshows.

2.5.2 Mogelijkheden tot onderzoek van filmkritiek

Filmkritiek is een gevarieerde discipline: die kan zich richten op het actuele filmaanbod (in recensies in dagbladen, tijdschriften of een tv-rubriek) en op het interpreteren van films, gekozen om andere reden dan de actualiteit. Filmkritiek kan lyrisch van toon zijn (de nadruk ligt op de persoonlijke stijl en mening van de criticus) of retorisch van aard (gericht op het overtuigen van de lezer). Filmkritiek is ook een vage discipline: hij schommelt tussen de uitersten van het korte nieuws-bericht (de journalistieke benadering) en de doorwrochte filmanalyse (aan de grens van filmgeschiedschrijving of filmtheorie gerakend). Tegenover de grote onderlinge verschillen op het vlak van lengte, doelstelling en methode staat de eigenschap die elke vorm van filmkritiek heeft: het betoog is gebaseerd op selectieve herinneringen, op subjectief gekleurde informatie. Reflectie over filmkritiek ('het metakritisch discours') kan men splitsen in een puur theoretische en een puur historische benadering. De eerste bestaat uitsluitend uit een systematische inventarisatie van mogelijke soorten filmkritiek, de tweede bestaat uitsluitend uit gedetailleerd bronnenonderzoek. In deze cursus hebben we beide benaderingen vermengd: hoofdstuk 4 van het tekstboek gaf een overzicht van theorievorming over filmkritiek aan de hand van historische voorbeelden, werkboeken eenheid 4 gaf een historische schets van de Nederlandse filmkritiek aan de hand van enkele theoretische onderscheidingen. Ons overzicht van de ontwikkelingen in de Nederlandse filmkritiek vraagt om nadere invulling en uitbreiding naar internationale ontwikkelingen. We formuleren hier drie mogelijke onderzoeksvragen:

- 1 welk soort informatie acht de criticus van belang?
- 2 welke interpretatiemethode volgt de criticus?
- 3 welke normen hanteert de criticus?

De eerste vraagstelling richt zich op de taakopvatting van de criticus. Met weglating van allerhande nuances zou men twee soorten critici kunnen onderscheiden: de keurmeester en de filmgids. De eerste schrijft een 'keuringsrapport' waarin hij systematisch nagaat hoe bijvoorbeeld de filmische middelen gebruikt zijn of hoe de maatschappelijke werkelijkheid zichtbaar is gemaakt en weegt dan de uitkomst af tegen eerdere ervaringen met andere films. Het doel hiervan is een ijkpunt of graadmeter voor de filmkunst te scheppen (een voorbeeld hiervan is de Duitse criticus Rudolf Arnheim, zie het tekstboek, hoofdstuk 4, paragraaf 3.3). De tweede soort filmcriticus, de filmgids, schrijft een kijkverslag waarin hij bijvoorbeeld het filmverhaal navertelt en zijn eigen reactie onder woorden brengt. Het doel hiervan is de lezer van dienst te zijn en hem al dan niet te stimuleren de film te gaan zien.

Deze tweedeling in de taakopvatting is een afspiegeling van de dubbelzinnige positie die de filmcriticus heeft als verbinding tussen kijkers en films. Aan de ene kant is de criticus een speciaal soort filmkijker omdat hij over films publiceert en vrijgesteld wordt om kijkervaring op te bouwen en achtergrondkennis te vergaren, aan de andere kant is de criticus een merkwaardig aanhangsel bij de film-productie, te omschrijven als een nuttige parasiet (critici leven van films, films kunnen niet zonder recensies) of een onschadelijk bijverschijnsel (recensies hebben geen invloed op het kijkgedrag, critici leven van hun lezers).

Het beantwoorden van de eerste vraagstelling vergt intensief speuren naar interviews; beginselverklaringen van filmcritici zijn tamelijk zeldzaam. De verwerking van dit schaarse bronnenmateriaal wekt naar alle waarschijnlijkheid lichte wanhoop: beginselverklaringen zijn namelijk meestal mooie voornemens zonder concrete aanknopingspunten. Wat moet men met deze uitspraken? De peiling van de taakopvatting lijkt ons alleen van belang als eerste afbakening van het bronnenmateriaal en als basis voor onderzoek in het kader van de tweede vraagstelling.

Men kan de eerste vraagstelling uitbreiden tot onderzoek naar het redactiebeleid van filmtijdschriften. Het vergelijken van filmtijdschriften lijkt ons vooral van belang in de gevallen waar sprake was van een expliciet debat (bijvoorbeeld *Sight and Sound* tegenover *Screen* of *Les cahiers du cinéma* tegenover *Positif*).

Het onderzoek naar de interpretatiemethode van critici begint onvermijdelijk met een taxonomie, een ordening van mogelijkheden. In hoofdstuk 4 werd het onderscheid gemaakt tussen een interpretatie-methode gericht op het verhaalverloop en een methode op het gebruik van de filmische middelen. In het ene geval zal een western bekeken worden in bijvoorbeeld narratief perspectief (hoe zit het verhaalschema in elkaar) of als onderdeel van de Amerikaanse mythologie (welke stereotypen zijn te onderkennen), in het andere geval zal men kijken naar het camera-standpunt of het montageritme van de western.

Bordwell onderscheidt in zijn boek *Making meaning* (1989) twee andere interpretatiemethoden: aan de ene kant filmkritiek die gericht is op uitleg geven aan de lezers (door bijvoorbeeld de aandacht te richten op details die men makkelijk over het hoofd ziet of door ontbrekende informatie op een rij te zetten), aan de andere kant filmkritiek die gericht is op het ontdekken van een tweede betekenislaag (die slechts zichtbaar is wanneer men bekend is met een bepaalde culturele achtergrond, zoals mythologische sagen, bijbelteksten of Freudiaanse begrippen). Deze methoden behoren allebei tot de hermeneutiek (uitlegkunde, de theorie van de exegese).

In het ene geval zal de criticus bijvoorbeeld gaan uitleggen welke betekenis er ligt in de blik van John Wayne bij het laatste vuurgevecht in *The shootist* (Siegel, 1976), in het andere geval zal de criticus gaan uitleggen dat *Wagonmaster* (Ford, 1950) een directe verwijzing is naar de bijbel: de tocht naar het beloofde land.

Het onderzoek naar de interpretatiemethode van een criticus kan men ordenen per film, zoals Bordwell (1989) doet door diverse interpretaties van *Psycho* (Hitchcock, 1960) op een rij te zetten, of per criticus. Het laatste vergt wel een hoeveelheid bronnenmateriaal van voldoende omvang, bijvoorbeeld honderd kritieken van minimaal duizend woorden. In de literatuurgids (bijlage 1 van het tekstboek) worden enkele voorbeelden van dit soort onderzoek genoemd in rubriek 4.

Een belangrijk deelaspect van de interpretatiemethode is het taalgebruik van de criticus. Dit onderzoek naar woordbetekenis ligt buiten de kaders van filmkunde, maar een dergelijke Exkurs kan heel nuttig zijn als er grote verwarring is rond een bepaalde term. Een voorbeeld van een verwarrende term is al eerder genoemd: film noir. Naar aanleiding van het Cinemathema-festival 1984 verschenen twee essays waarin de auteurs deze term problematiseren. In het Jaarboek film 1984 stelt Rob du Mee de vraag: 'Film noir, wat is dat eigenlijk?'. Voor het antwoord keert Du Mee terug naar de oorsprong van de term in de Franse filmkritiek. In *Versus 3 & 4 / 1984* neemt Jan Simons als uitgangspunt: 'Film noir, een onmogelijk genre'. Ter onderbouwing van deze uitspraak behandelt Simons de eerdere pogingen om een lijst van film noir-kenmerken op te stellen, met nadruk op een slecht onderbouwd artikel over het 'narratologisch trajekt' van film noir. Daarna confronteert hij een uitzonderlijke film noir (*Raw Deal*; Mann, 1948) met een exemplarische (*Double*

indemnity; Wilder, 1944). De beide essays tonen naast het problematische van een duidelijke definitie van film noir ook (impliciet) het verschil tussen een filmkritische en een filmtheoretische benadering.

De derde vraagstelling (welke normen hanteert de criticus) richt zich net als de eerste vraagstelling (welke taakopvatting heeft de criticus?) op de vaak impliciet blijvende fundering van de filmkritiek. Meestal zal sprake zijn van adhoc normen; slechts bij heel dogmatische critici zal het waardeoordeel enige regelmaat vertonen. Men kan het skala van mogelijke kritische normen indelen met behulp van de drie mogelijke invalshoeken die in werkboeken 1 werden gebruikt met betrekking tot het waardeoordeel van de filmkijker: het realistisch perspectief, het esthetisch perspectief en het emotionele perspectief.

Literatuurverwijzing

- Barten, B., 'De eerste jaren van de Nederlandse filmkritiek'. In: De groene Amsterdammer, no.11.jrg.112 (16 maart 1988) blz.20–21.
- Bertina, B.J., 'N beeld van 'n meneer. Utrecht (Het Spectrum), 1981.
- Bertina, B.J., De confessionele filmbladen en de leidende rol van de Katholieken. In: Nederlands jaarboek film 1985. Weesp (Wereldvenster), 1985.
- Bertina, B.J., Film in opspraak. Nijmegen/ Antwerpen De Koepel, 1950.
- Bertina, B.J., 'Filmkritiek in Nederland na de Tweede Wereldoorlog: Inleidende lezing bij het Studium Generale 'Film en filmkritiek' aan de Rijksuniversiteit van Utrecht, maart 1988'. In: Versus 2 (1988), blz. 141–152.
- Boost, C., De goede films komer er toch wel.... Baarn (De boekerij), z.j..
- Boost, C., Uitkijken. Amsterdam (N.V. maatschappij voor Cinegrafie), 1967.
- Boost, Ch., Van ciné-club tot filmhuis: Tien jaren die de filmindustrie deden wankelen. Amsterdam (Meulenhoff), 1979.
- Braak, M. ter, Cinema Militans. Utrecht (Reflex), 1989 (1929).
- Braak, M. ter, De propria cures-artikelen 1923–1925. Den Haag (Bzztôh), 1978.
- Braak, M. ter, De absolute film. Rotterdam (Brusse), 1931.
- Brederoo, N.J., 'De filmtheorie van Menno ter braak'. In: Bzzletin 54 (maart 1978), blz. 32 e.v.
- Brederoo, N.J., 'De invloed van de Filmliga'. In: Dibbets & Van der Maden (red.), 1986, blz. 183 – 228.
- Dibbets, K. & F. van der Maden (red.), Geschiedenis van de Nederlandse film en bioscoop tot 1940. Weesp (Wereldvenster), 1986.
- Domburg, A. van, Levende schaduwen. Utrecht (Het Spectrum), 1937.
- Domburg, A. van, Walter Ruttmann en het beginsel. Purmerend (Muusses), 1956.
- Ede, C. van, A. van Ieperen, G. van de Westelaken, F. Zaagsma, 'Le Grand Bob en de vier dwergen: Het afscheid van Bertina'. In: Filmfan nr. 17, januari 1980, blz. 20–25.
- Franssen, A., 'De eerste Nederlandse filmbladen en de rol van Pier Westerbaan', In: Nederlands jaarboek film 1984. Weesp (Het Wereldvenster), 1984, blz. 31–42.
- Heijs, J. (red), Filmliga 1927–1931., Nijmegen (Sun), 1982.
- Hogekamp, B., De Nederlandse documentaire film 1920–1940. Amsterdam (Audiovisueel archief van de stichting film en wetenschap/Van Gennep), 1988.
- Hosman, H. & R.A.F. Proper, 'Jan Blokker, altijd schrijver gebleven', In: Skoop jrg.14/no.10, december/januari 1978–79, blz. 28–41.
- Ieperen, A. van, Filmster is een vak. Amsterdam (Landshoff) 1976.
- Jong, M. de (red), Gids voor Nederlandse filmtijdschriften. Van 1912 tot heden. Amsterdam (Stichting film en wetenschap), 1990.
- Jordaan, L.J. De film en haar mogelijkheden. Amsterdam (De arbeiderspers), 1935.
- Jordaan, L.J., Vijftig jaar bioscoopfauteuil. Amsterdam (Meulenhoff), 1958.
- Proper, R., 'Filmkritiek 1. Hans Beerekamp (NRC-Handelsblad). De encyclopedist.' In: Vrij Nederland, 12–7–1980.
- Proper, R., 'Filmkritiek 2. Peter van Bueren (De Volkskrant). Het enfant terrible.' In: Vrij Nederland, 19–7–1980.
- Proper, R., 'Filmkritiek 3. Henk ten Berge (De Telegraaf). De journalist.' In: Vrij Nederland, 26–7–1980.
- Proper, R., 'Filmkritiek 4. Charles Boost. De historicus.' In: Vrij Nederland 2–8–1980.
- Proper, R., 'Filmkritiek 5. Maarten van Rooijen (Het Parool). De free-lancer', in: Vrij Nederland 9–8–1980.
- Proper, R., 'Filmkritiek 6. Willy Wielek-Berg (Trouw). De schrijfster.' In: Vrij Nederland 16–8–1980.
- Reijnhoudt, B., De Rolprent. Het eerste Nederlandse filmblad en de strijd tegen het moralisme. In: Skoop nr. 1/2, jg. 20, februari–maart 1984, blz. 52–56.
- Zuulhof, G., 'Een verderfelijke hang naar de dampige sfeer van het beeldvlak'. Menno ter Braak als filmcriticus. In: De groene Amsterdammer nr. 1/2, jg. 114, 10 januari 1990, blz. 18.
- NN., Skoop-enquête over de Nederlandse Filmkritiek, In: Skoop nr. 1, jg. 12, jan.1976, blz. 10–33.
- NN., Het eerste woord over de filmkritiek. Amstelveen (Filmhuis Uilenstede), 1982.

Zelftoets

- 1 Om welke redenen bevindt de theorievorming rond filmkritiek zich nog in een pril stadium?
- 2 Wat verstaat Delluc onder photogénie?
- 3 Wat is een juiste vertaling van de Russische term Kinoglaz?
- 4 Wat verstaat Eisenstein onder 'visuele boventonen'?
- 5 Wat is het verschil tussen realisme en formalisme in de filmkritiek? Bij welke richting past het tijdschrift Filmliga?
- 6 Welke twee taken ziet Arnheim in 1935 voor de filmcriticus? Welke opvatting heeft Kracauer daarover?
- 7 Wat is de basisuitspraak van Kracauer in zijn Theory of film?
- 8 Bazin verdeelt de filmgeschiedenis in twee stromingen: 'regisseurs die in de werkelijkheid geloven en zij die in het beeld geloven'. Wat bedoelt hij en welke voorkeur heeft hij?
- 9 Geef een korte omschrijving van de auteurspolitiek.
- 10 Welke bezwaren kan men aanvoeren tegen de auteurspolitiek?
- 11 Op welke manier werd getracht de impasse rond de auteurspolitiek te doorbreken?

Terugkoppeling - Uitwerking van de zelftoets

- 1 De theorievorming rond filmkritiek bevindt zich nog in een pril stadium omdat (in vergelijking met andere kunsten) de filmkunst nog maar kort bestaat en het lang geduurd heeft voordat de filmkunst als zodanig geaccepteerd werd. De filmkritiek bestaat als gevolg hiervan ook nog maar kort als een zelfstandig verschijnsel. Daarnaast bestaat er geen duidelijke scheiding tussen filmkritiek, filmtheorie en filmanalyse.
- 2 Onder photogénie verstaat Delluc een goed gebruik van de filmische middelen. Het is een kwalificerende term, waarmee hij een positief oordeel over het samenspel van het afgebeeld object en de bemiddeling daarvan aangaf.
- 3 Kinoglaz kan men vertalen met 'camerablik' (letterlijk: het oog van de camera).
- 4 Onder 'visuele boventonen' verstaat Eisenstein de bij-effecten die ontstaan tijdens de filmprojectie, het lichamenlijk of emotioneel effect van de beelden op de toeschouwer.
- 5 Binnen de realistische traditie van de filmkritiek stelt men dat de ideale film een nabootsing of neutrale weerspiegeling van de werkelijkheid geeft, binnen de formalistische traditie stelt men dat de ideale film een interpretatie van de werkelijkheid geeft of een eigen werkelijkheid schept.
Het tijdschrift Filmliga past bij de formalistische traditie.
- 6 Arnheim ziet in 1935 twee taken voor de filmcriticus: enerzijds een esthetische benadering: de criticus moet individuele films plaatsen binnen de ontwikkeling van de filmkunst in het algemeen (die volgens hem bedreigd wordt door de komst van de geluidsfilm) en anderzijds een maatschappelijke benadering: de karakterisering en beoordeling van de film als een economisch product en als de uitdrukking van politieke en/of morele wereldbeschouwingen. Kracauer heeft dezelfde opvatting. Het verschil is dat voor Arnheim de esthetische kritiek aanvankelijk prioriteit had en dat Kracauer de filmcriticus vooral als maatschappijcriticus ziet.
- 7 De basisuitspraak van Kracauer in Theory of film is dat het medium film geschikt is voor het registreren en onthullen van de 'ruwe werkelijkheid' (the flow of life), en dat filmkunst deze eigenschappen optimaal moet benutten. Films die een eigen werkelijkheid scheppen of die de werkelijkheid vervormen horen niet tot de filmkunst.
- 8 Met de aanduiding 'regisseurs die in de werkelijkheid geloven' bedoelt Bazin de regisseurs die een zo groot mogelijk realisme nastreven, ze tonen de essentie van de werkelijkheid. Hij noemt als voorbeeld Flaherty, Murnau en Von Sternberg. Met de aanduiding 'regisseurs die in het beeld geloven' bedoelt Bazin de regisseurs die de werkelijkheid manipuleren door middel van extreme beeldcompositie (camerastandpunten, belichting, decor) en hectische montage. Hij noemt als voorbeeld de Duits Expressionistische films en de Sovjet-filmmakers. Zijn voorkeur gaat uit naar de eerste groep.
- 9 De auteurspolitiek is een polemische stellingname binnen de filmkritiek (begonnen binnen de redactie van Les cahiers du cinéma in de jaren vijftig), gericht op het herkennen van een persoonlijke stijl (in met name Hollywoodfilms), opgehangen aan de naam van de persoon die de credit van regisseur combineerde met scenarioschrijver en/of producent.
- 10 De auteurspolitiek negeert opzettelijk dat elke film een collectief product is. De auteur kan nooit een concreet persoon zijn maar is een kritische constructie, een fictief denkbeeld. Er zal sprake zijn van een gestuurde waarneming van de film met alle gevaar voor ontsporing vandien. De auteurspolitiek kan worden gezien als sublimering van vooraannames en vooroordelen: van een film van auteur X verwacht ik iets anders en ook iets meer dan van een film van auteur Y (in de auteur theory van Sarris werd dit soort vooroordelen expliciet en dogmatisch toegepast). Daarnaast beperkt de auteurspolitiek zich tot de filmvorm en laat de inhoudelijke kwesties (de psychologie van de personages, de politieke strekking van de film) buiten beschouwing.
- 11 De impasse rond de auteurspolitiek trachtte men te doorbreken door:
 - de ontwikkeling van een tegenovergesteld polemisch standpunt door het belang van de lezer/filmkijker te benadrukken
 - het ombuigen van beide kritische taktieken tot vraagstellingen binnen het filmtheoretisch debat rond de filmtekst
 - de uitbreiding van het auteurschap van de film tot andere medewerkers dan de regisseur.