

Bijdrage aan 'Balans'

Menno ter Braak

Editie: Stichting Menno ter Braak

bron
n.v.t.

Zie voor verantwoording: http://www.dbnl.org/tekst/braa002bijd08_01/colofon.php

© 2011 dbnl / Stichting Menno ter Braak

dbnl i.s.m. **STICHTING
MENNO TER BRAAK**

Realiteit

Fragment uit een monographie 'de absolute film'

EEN criterium, dat bij de begrenzing van de bijzondere filmkategorie 'absolute film' dikwijls in het geding wordt gebracht, is de 'realiteit'. Ook hier zijn historische factoren van groot belang. De film begon zijn carrière als bewegende fotografie in rarekielkasten op de boulevards; men zag in deze instrumenten 'werkelijke' mensen 'werkelijk' lopen en had er veel plezier in, dat deze 'werkelijkheid' een graad echter was geworden dan de 'werkelijkheid' der statische fotografie. Naderhand ontpopte de film zich als een uitstekend middel, om bijbelsche drama's, familiedrama's, droevige drama's en kluchtige drama's op te voeren voor duizend publieken tegelijk en zonder bekommernis om de hinderlijke limiet van een te gering aantal vierkante meters tooneelruimte en de beperkte romantiek dier ruimte; toen zag men 'werkelijke' helden en heldinnen met 'werkelijke' hartstochten en 'werkelijke' tranen 'werkelijk' blindelings hun ongeluk tegemoet gaan, om tegen het slot door een 'werkelijk' wonder toch nog 'werkelijk' een eeuwigdurend geluk te beërven. De traditie, dat de film zich met dergelijke 'realiteiten' had bezig te houden, werd aldus van den aanvang af onophoudelijk door de filmproductie zelve gevoed. Men kan gerust zeggen, dat deze traditie zoo machtig was, dat zij het ons b.v. aanvankelijk onmogelijk maakte, een werk als 'Potemkin' op de volle waarde te schatten, aangezien juist in 'Potemkin' de 'werkelijkheid' niet in primitieven, imitatieven zin werd gezocht, zooals in de gemiddelde europeesche film. Z.g. 'artistieke' films als 'Caligari' en 'De Nibelungen' waren nog volkomen afhankelijk van de traditioneele opvatting der 'werkelijkheid'; de regisseurs, Robert Wiene en Fritz Lang, trachtten weliswaar af te wijken van het cliché-type der filmproductie, maar tegenover de 'werkelijkheid' stonden zij even naïef als de rest hunner meer platvloersche collega's. Zij meenden b.v., dat men een mensch continu moet vertoonen, dat men hem in een zekere psychologische en anatomische volledigheid te kijk moet zetten, om zijn 'werkelijkheid', zijn 'werkelijke' karakter en lotgevallen te kunnen verbeelden. Zij dachten, dat een griezelig (Caligari) of een gestyleerd (Nibelungen) decor een griezelige of gestyleerde werkelijkheidssuggestie zouden oproepen. Deze pogingen moesten alleen al daarom mislukken, omdat zij geïnspireerd waren door de waangedachte, dat 'realiteit' gelijk is te stellen met tooneelmatige volledigheid.

De komst van de russische film in Europa maakte (voor den bewusten filmminnaar wel te verstaan, zie de talkies!) een eind aan de primitieve werkelijkheidstraditie, die de film als primitieve werkelijkheidsimitatie had meegevoerd. De russische film schonk ons de onafwijsbare openbaring, dat de 'realiteit' voor den filmkunstenaar niet te vinden is in den mensch en zijn achtergrond, maar in de bijzondere physiognomie der dingen... onverschillig, in dit opzicht of deze 'dingen' menselijke hoofden en laarzen dan wel scheepskanonnen en ruitersstandbeelden zijn. Op den achtergrond geraakte de werkelijkheid als volledigheid, naar voren kwam de werkelijkheid als verhouding. De mond van het dreigende scheepskanon dreigde niet, omdat het een 'werkelijk', echt, volledig kanon betrof, maar omdat in de verhouding van den mond tot den toeschouwer (monsterlijke vergroting, kruipende, onheilspellende nadering) de dreiging werkelijkheid werd. De russische film bevestigde nog eens het inzicht, dat 'werkelijkheid' voor iederen kunstvorm door eigen, zelfstandige symbolen spreekt; dat 'werkelijkheid' dus nooit is gelijk te stellen

met het toepassen van zekere cliché-‘werkelijkheden’; en dat de ‘werkelijkheid’ der filmkunst alleen spreekt door het spel der verhoudingen.

Het is zeker merkwaardig (vooral voor de traagheid van den menschelijken geest), dat het evangelie der Russen, het evangelie der filmwerkelijkheid, al omstreeks 1920 door ‘absolutisten’ als Ruttman en Richter, ten deele ook Eggeling, werd verkondigd en in praktijk gebracht. Dat hun stem destijds verloren ging, en die der Russen later werd gehoord, moet niet geweten worden aan het minder zuivere werkelijkheidsinzicht der ‘absolutisten’, maar aan het meerdere revolutionaire, uit ‘begrijpelijke’ nevenassociaties ontstane sentiment, dat den Russen onmiddellijk een voorsprong gaf op de individualistische Europeanen. Het strookt met de populaire voorstelling, te zeggen, dat Ruttman in zijn absolute films experimenteerde buiten de ‘werkelijkheid’ om, terwijl de Russen de ‘volle werkelijkheid’ in hun films tot uiting brachten; maar dit gebruik van het woord ‘werkelijkheid’ is al te goedkoop, dan dat het ons zou kunnen bevredigen. Dat Eisenstein kanonnen, hijschranen en tronies als materiaal gebruikt, is nog geen reden, alleen voor hem het privilege van de werkelijkheid der filmkunst op te eischen; dat Ruttman in zijn absolute films lijnen, cirkels en vlakken koos, is evenmin een reden, hem van de werkelijkheid der filmkunst uit te sluiten! Beiden documenteeren gelijkelijk de eenige, onafwijsbare werkelijkheid der filmkunst: dat zij door eigen middelen, buiten de symboliek der andere kunsten om, kan spreken tot dengene, die zich bereid verklaart te hooren naar haar taal.

Hoe nietszeggend het is, het woord ‘werkelijkheid’ bij filmphaenomenen te koppelen aan het gebruik van objecten, die men in de natuur ‘werkelijk’ pleegt te noemen, hoezeer een dergelijke poging tot begripsvorming afleidt van de ‘werkelijkheid’ der filmkunst, kan men niet beter demonstreeren dan aan een tusschenstadium als ‘Emak Bakia’ van Man Ray. Dit werkje is naar de motieven gemaakt, die men in de natuur naar believen kan opvisschen: holle en bolle spiegels, boordjes, zelfs een auto en een stierengevecht; zij worden echter als ‘absolute’ arabesken geëxploiteerd door den cineast, die er geen belang in stelt, dat men zich in een spiegel kan scheren, in een boordje kan lijden, in een auto kan rijden en bij een stierengevecht entree betalen; hij laat eenvoudig zijn motieven als volledige, natuurlijke objecten los, om ze te laten overgaan in een bewegingsfantasie. Het slot, ‘la raison de cette extravagance’, is in dit opzicht wel het duidelijkst; de slappe, naturalistische boordjes dansen zich geleidelijk een roes, zoodat men de boordjes uit het oog verliest en slechts dansende, slierende, razende ‘elementen’ aanschouwt. Toch krijgt men niet in het minst den indruk, dat Man Ray zich daarbij aan een vermenging van twee heterogene stijlen bezondigt; hij profiteert slechts van het feit, dat de werkelijkheid der filmkunst een werkelijkheid is van verhoudingen, die niet afhankelijk is van de cliché-realiteit van het natuurlijke ‘ding’.

Het criterium ‘werkelijkheid’ laat zich dus niet toepassen, als men een kategorische begrenzing zoekt van de absolute film; de ‘werkelijkheid’ der filmkunst is, dat de filmkunst zich onafhankelijk verwerkelijkt, afgezien van haar stijlen en genres. Ieder goed cineast zal de natuurlijke ‘realiteit’ niet gebruiken om haar volledigheds-, maar om haar verhoudingswaarde; en daarmee doet hij de grens vervagen, die tusschen den valschen operastijl van Fritz Lang en den zuiveren filmstijl van Walter Ruttmann nog positief te trekken was.

MENNO TER BRAAK