

# HET GOUDEN TIJDPERK VAN DE STOMME FILM

*“Film is de dood aan het werk”, schreef Jean Cocteau. Geen medium documenteert zo de vergankelijkheid van het leven, legt via beweging op zo’n haarfijne wijze vast hoe de tijd mensen doet verouderen. Vandaar de melancholische charme van ‘silent movies’, stille of stomme films die emoties in beweging brengen. Dankzij prijsbeest THE ARTIST is er opnieuw aandacht voor deze vergeten vorm van cinema. — IVO DE KOCK*

“In stomme films loopt alles via het beeld, via de organisatie van de signalen die je verstuurt naar de kijker,” benadrukt Michel Hazanavicius, de maker van Oscar-, Césars- en Independent Spirit Award-winnaar THE ARTIST, “het is een erg emotionele, zintuiglijke cinema; het feit dat je geen beroep doet op een tekst brengt je bij een essentiële manier van vertellen die werkt via sensaties die je creëert”. Het is geen toeval dat in de vroege jaren van de cinema heel wat films emoties trachten te creëren door beweging weer te geven. De beweging van de trein die het station van Ciotat binnenstormt bij de broers Lumière. Of de beweging van stromend water en boottochtjes. “Ik kan me de cinema niet voorstellen zonder water,” noteert de Franse cineast Jean Renoir in zijn autobiografie, “er zit iets in de beweging van een film dat onherroepelijk doet denken aan de rimpeling van beken en de golfslag van rivieren”. Dat “alles stroomt, alles beweegt” wist Heraclitus al lang voor er van film sprake was. Toen het nieuwe medium nog pril was hadden filmmakers snel in de gaten dat het niet alleen mogelijk was om het gefilmde in beweging te tonen maar ook zelf te bewegen. Bij wijze van experiment werd de camera eerst op boten, treinen en auto’s geplaatst. Later volgden luchtballonnen en vliegtuigen. Dat kinetische aspect van cinema, de simulatie en illusie van beweging, bleef een essentiële eigenschap toen de reizende kermisattractie in de bioscoopzaal landde. Getuige de populariteit van slapstick-komedies en westerns.

Maar de schijnbaar realistische weergave van beweging verankert ook de illusie in de geest van de toeschouwer. De Lumière-broers proberen hun circusattractie om te vormen tot een pretparkervaring avant-la-lettre. Hun Maréorama plaatst tijdens de legendarische

Van bij de ‘geboorte’ van film spelen geld en industriële organisatie een rol.

Wereldtentoonstelling van 1900 in Parijs de toeschouwer op de via een hydraulisch systeem in beweging gebrachte brug van een schip om naar filmbeelden van een zeereis te kijken terwijl achter de schermen geluidseffecten worden geproduceerd die alles ‘echt’ doen lijken. Het spektakel overleeft de expo niet. “Het was een kermisattractie die de werkelijkheid zo dicht probeerde te benaderen, dat ze de verbeelding van het publiek deed stokken,” concludeert Peter Delpout in ‘Cinéma Perdu’, “dan komt de fantasie, de illusie tot stilstand. De beelden houden op om te stromen. In de onbeweeglijke stoel van de bioscoop is het veel spannender varen. Wanneer de landschappen aan je voorbij glijden, zet je hoofd je lichaam zachtjes in beweging, dein je mee op een illusoire golf of rimpeling. Of, zoals Renoir het formuleert: ‘Dat is voor mij een goede film: de streling van het gebladerte in een boottochtje met een vriend’”.

## De pionierstijd van de film

In de geschiedenis van de kunst neemt de stomme film een bijzondere plaats in. Geen enkele andere kunstvorm evolueerde zo sterk in amper 30 jaar. De technische uitvinding werd een circusattractie, evolueerde via vormexperimenten tot een expressieve kunst om uiteindelijk te verdwijnen door toedoen van een technische innovatie: het geluid. De gesproken film komt tot leven net voor de economische crisis toeslaat eind jaren 20, begin jaren 30 en de stomme film sterft een stille dood. Dat terwijl de activiteit van creatieve individuen (Méliès, Feuillade, Pudovkin, Lang, Griffith, Chaplin, Keaton, Lubitsch, Walsh, Ford, Hitchcock & co) verandert in een industrie en de heerschappij van Europa naar het Amerikaanse

Hollywood verschuift. De stomme film belandt in de vergetelheid zonder dat iemand beseft hoe uniek deze pijlsnelle evolutie van attractie via kunst tot business wel is. Geen wonder dat niemand de link ziet tussen het kinetische aspect van de filmische illusie die zo cruciaal is voor de stomme film en de marketing van dromen die de essentie, de kracht en de magie van gesproken films wordt. De droomfabriek stoelt op de fundamenteën gelegd door de pioniers van de stomme film én op het economisch model van een jonge, assertieve kapitalistische natie. De stomme film komt tot ontwikkeling en bloeit in de 20ste eeuw maar bouwt voort op een technologie met wortels in de 19de eeuw. In het midden van die eeuw ontstaat er een populair nieuw beroep: fotograaf. Deze fotografen beginnen te experimenteren met reeksen momentopnamen die een aantal fasen van de beweging van een mens of dier uitbeelden. Het is een ondernemer, Edison, die in 1894 een kijkdoos op de markt brengt waarin rolfilms met foto's worden afgedraaid. Een andere ondernemer, Louis Lumière, ontwikkelt een jaar later het beste projectieapparaat dat deze bewegende beelden buiten de kijkdoos projecteert. Zoveel is duidelijk, van bij de 'geboorte' van film spelen geld en industriële organisatie een rol. En aanvankelijk neemt Europa (en Frankrijk in het bijzonder) de voortrekkersrol op. Op artistiek vlak is de stomme film in de eerste jaren niet meer dan pretentieloos kermisvermaak. Eerst met anekdotes (een man spuit zichzelf nat met zijn tuinslang), later met kluchten, sprookjes of drama's. Dat volstaat voor het kermispubliek dat de nieuwe bioscoopzalen laat vollopen. Maar het is ook rendabel omdat de productiekosten voor stomme films aanvankelijk laag zijn. Toch beleeft de jonge filmindustrie in de jaren 1907-1908 een eerste zware crisis; het publiek haakt verveeld af omwille van het stereotiepe karakter van de stomme films. De nood om te vernieuwen is hoog en in de nadagen van de Belle Époque ontdekt men zo de mogelijkheden van het nieuwe medium. Een van de eersten die aantoonde dat er boeiend verteld kan worden met bewegende beelden is de Fransman Georges Méliès. Hij onderscheidt zich met sprookjes, fantastische avonturen en nagespeelde actualiteiten. Maar de camera blijft nog statisch en buitenopnames ogen toneelmatig. Een poging om te vernieuwen door theatrale kunstfilms te maken mislukt. Langzaam groeit het besef dat het met unieke nieuwe technieken was dat film zich moest onderscheiden. Italiaanse filmmakers nemen het voortouw door de camera niet langer op te stellen buiten de ruimte die gefilmd wordt maar in deze ruimte. Daarenboven kiezen ze voor grote historische spektakels. Hun films betekenen een doorbraak omwille van hun lengte (niet langer kort maar avondvullend) en omwille van de bouw van monumentale decors in open



THE BIRTH OF A NATION

lucht. Vooral Pastrone pioniert door de kijker een ruimte-ervaring te geven, een combinatie van overzichtsonopnamen en het via een bewegelijke camera dicht in beeld brengen van acteurs. Die nabijheid zorgt ervoor dat de toeschouwer intenser meeleeft met de personages.

## Griffith vertelt met bewegende beelden

Tal van filmmakers experimenteert met het vrij gebruik van de camera: de Fransman Léonce Perret (bewegen van camera), de Deen Holger Madsen (variëren van hoogte en gezichtshoek, opnemen in spiegelbeeld) en de Amerikaan Thomas Ince (montage). Maar de meest innovatieve en invloedrijke onder hen is de Amerikaan D.W. Griffith die in een periode van amper 10 jaar (van 1908 tot 1918) praktisch alle uitdrukingsmiddelen van de nieuwe kunst toepast. De regisseur van *THE BIRTH OF A NATION* (1915), *INTOLERANCE* (1916) en *BROKEN BLOSSOMS* (1919) werkt met technieken zoals de close-up en long-shot, de flashback, fade-in en fade-out, suspense-time (gelijktijdig plaatsvindende gebeurtenissen beurtelings tonen), effecten van kunst- en tegenlicht en het minder nadrukkelijk acteren. Griffith introduceert ook het concept van widescreen cinema, bestelt muzikale scores, gebruikt tussentitels op een creatievere manier en laat zijn camera vrij door ruimtes lopen. Hij benadrukt dat toneel en film verschillende kunstvormen zijn en illustreert dat door de technische trucs te gebruiken om verhalen te vertellen. Getuige de reeks symbolisch beteke-

nisvolle close-ups die in *THE AVENGING CONSCIENCE* (1914) de toenemende ontredde van een moordenaar tonen. Griffith ziet films als "de grootste spirituele kracht die de wereld ooit gekend heeft" en stelt dat "we voorbij Babel, voorbij woorden, zijn gegaan. We hebben een



THE THIEF OF BAGDAD



FAUST

universele taal ontdekt, een kracht die mensen broeders kan maken en de oorlog voor altijd kan beëindigen”.

Dat laatste blijkt een illusie maar vele van zijn vernieuwingen houden wél stand. Zo blijft de camera niet meer op een afstand van de acteurs waardoor de kijker het gevoel heeft midden in de actie te staan. Tegelijk bevrijdt cinema zich van de geslotenheid van de toneelruimte en onderzoekt de camera vrij nieuwe ruimtes. Tenslotte zorgen close-ups en montage voor meer expressiviteit en vaart. Overigens is de bijdrage van Griffith niet het gebruik van close-ups (anderen gingen hem daarin voor) maar het gebruik van close-ups om dramatische betekenis te geven aan handelingen en scènes. Een kunst die Alfred Hitchcock zou verfijnen. “He single-handedly created the art of screen narrative” schreef criticus Philip Strick over D.W. Griffith. De cineast bleek een meester in het vertellen met bewegende beelden maar hij bleef omstreden. Mede dankzij zijn meesterwerk *THE BIRTH OF A NATION*. Tot vandaag wordt die film uit 1915 ge-

F.W. Murnau creëert op visuele wijze een sfeer van angst, paranoia en naderend onheil die perfect inhaakt op de tijdgeest.

prezen voor zijn innovatieve technische karakter en verguisd om zijn reactionaire inhoud. Vernieuwend is het historische drama alleszins. Griffith introduceert parallelle actie tijdens een achtervolgingsscène, gebruikt close-ups en fade-outs op dramatische wijze en verstrengelt via panoramische shots gevechtsscènes met een landschap. *THE BIRTH OF A NATION* speelt in een gevoelige periode van de Amerikaanse geschiedenis – de burgeroorlog en de daaropvolgende heropbouw van het Zuiden – en is doordrongen van de waarden en tradities waarmee zuiderling Griffith erg vertrouwd was. De cineast vertelt het verhaal van twee families, verbonden met respectievelijk het Noorden en het Zuiden, die in een crisisperiode (Lincoln wordt vermoord, er heerst politieke en sociale chaos) hun tegenstellingen overwinnen in het belang van *white supremacy* en de “defense of their Aryan birthright”. De stereotiepe portrettering van zwarten was veeleer courant in de stomme film maar Griffith doet er een schepje bovenop door van de zwarte clichéfiguren regelrechte slechteriken te maken, de seksualiteit van mannelijke zwarten te linken aan de verwoestende kracht van ‘het kwaad’ en ‘het zwarte gevaar’ zo bedreigend te maken dat de Ku Klux Klan als een soort reddende cavalerie (“the saviour of white civilization”) kan optreden. Het negatieve beeld van de zwarten en de voorstelling van de Klan als symbool voor gerechtigheid en wraak leidt tot protest- en boycotacties. Griffith reageert met *INTOLERANCE*, een monumentaal fresco dat vertrekt van een ‘moeder en kind’-beeld om vier episodes van onverdraagzaamheid te belichten. In 1914 wordt een ten onrechte van moord beschuldigde man veroordeeld tot ophanging, in het jaar ‘27 verandert een profeet water in wijn tijdens een bruiloft, in 1572 laat Catherine de Medici in Parijs protestanten executeren en in 536 voor Christus gaat de Babylonische vorst Balthazar de confrontatie aan met het Perzisch leger. In alle verhalen triomfeert onverdraagzaamheid over liefde. Zoals in al zijn films focust Griffith op het thema ‘waardigheid onder druk’. Schoonheid blijft daarbij niet beperkt tot uiterlijkheden maar spreekt uit karakter en gedrag. Griffith is geen cynicus maar een romanticus die er van overtuigd blijft dat er geen onderscheid is tussen entertainment en educatie. Film is voor hem hét medium bij uitstek om toeschouwers te amuseren en te onderrichten. Mede doordat de stomme film een universele taal ontwikkelt die overal en iedereen aanspreekt.

Regisseur Raoul Walsh, die de rol van Lincolnmoordenaar John Wilkes Booth vertolkt in *THE BIRTH OF A NATION*, maakt gretig gebruik van deze universele taal om een visueel spektakel te creëren met de grootste ster van de jaren 20 en de stomme film: Douglas Fairbanks. *THE THIEF OF BAGDAD* (1924) is een Oosters sprookje over een kruimeldief die op een prinses verliefd wordt

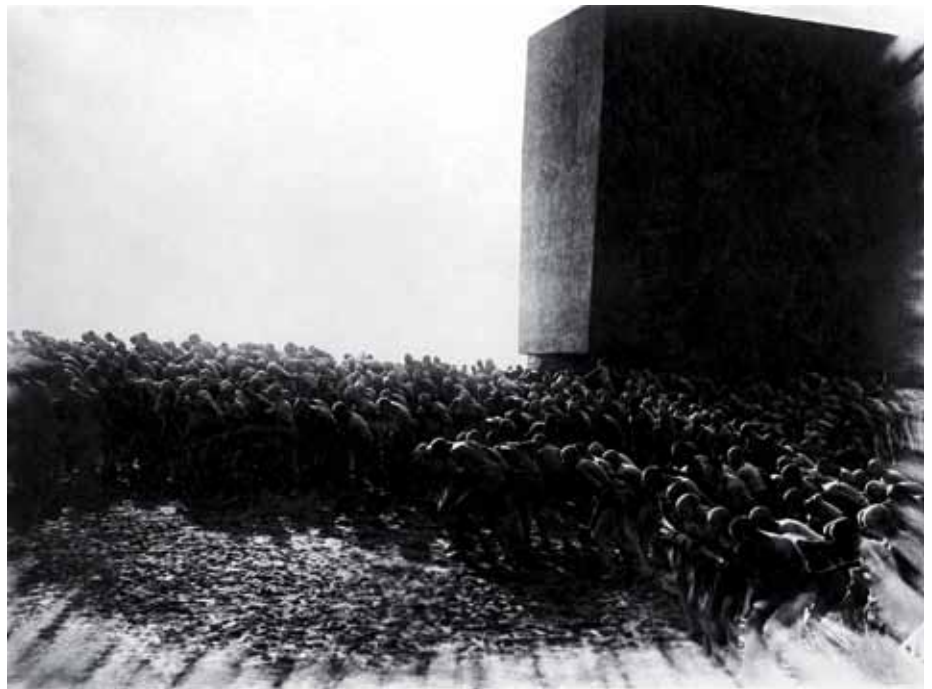


THE MARRIAGE CIRCLE

en jaagt op een zeldzaam cadeau waarmee hij zijn liefdesrivalen kan verslaan. Hij reist met een vliegend tapijt, begeeft zich naar de bodem van de oceaan, trotseert vuur en vreemde monsters, botst op een magisch leger, ... De sets en de effecten zijn prachtig maar het is vooral Fairbanks die met zijn présence, enthousiasme en charme zorgt voor een soort uitbundige melancholie. Briljant is de scène waarin Fairbanks van de ene reuzenmand in de andere springt; een kinetisch pareltje dat perfect de stelling illustreert die Walsh van de stomme film naar de gesproken film zou meenemen: "action speaks louder than words", actie zegt meer dan woorden. Een principe dat een generatie klassieke Hollywoodcineasten zou huldigen. Van Ford via Hawks tot Fuller.

## Ondertussen in Europa

Ondanks de toonaangevende rol van Griffith en de opkomst van Hollywood is de stomme film geen exclusief Amerikaans fenomeen. Ook in verscheidene Europese landen timmeren cineasten mee aan de weg. In het postrevolutionaire Rusland surfen ze op Lenins verklaring dat "film de belangrijkste kunst is". Vooraf PANTSER-KRUISER POTECHKIN-regisseur Sergeï Eisenstein experimenteert in 1925 met nieuwe stijlen en technieken om het intellectuele potentieel van een visuele kunst te ontwikkelen. Ritmische montage, opnames vanuit meervoudige perspectieven, filmen op de dynamiek van bestaande muziek; Eisenstein bewijst dat stomme films heel expressief kunnen zijn. Daarbij is film voor hem geen doel maar een middel, een instrument om de revolutionaire gedachte te propageren. Ook in andere landen ademt de stomme film de geest van de tijd uit, maar dan veeleer via een link met kunststromingen. Het dadaïsme en surrealisme in Frankrijk, het expressionisme en nieuwe realisme in Duitsland. De Duitse 'meester van het licht' FW. Murnau creëert in films zoals NOSFERATU (1922) en FAUST (1926) op visuele wijze een sfeer van angst, paranoia en naderend onheil die perfect op de tijdgeest inhaakt. Zelfs de adaptatie van de literaire 'Deutsche Volkssage' FAUST is bijzonder filmisch. Murnau's laatste Duitse film (voor hij naar Hollywood trekt om er in 1927 zijn meesterwerk SUNRISE te maken) bevat adembenemende beelden en indrukwekkend speciale effecten. Het verhaal is dat van een man die zijn ziel aan de duivel verkoopt. Mephisto wil de controle over de aarde verwerven, gaat met een engel een weddenschap aan over de mogelijkheid om de ziel van professor Faust te bederven en verhoogt de inzet door een plaag te verspreiden. Omdat hij geen geneesmiddel kan ontwikkelen doet Faust afstand van God en wetenschap in de hoop dat Satan hem een handje zal helpen. Maar die



METROPOLIS

hulp vergroot slechts de tragiek. Het paradijs is definitief verloren in dit met licht geschilderde melodrama van Murnau.

Met het allegorische METROPOLIS (1927) tekent Fritz Lang voor een monumentaal werk met een sterke impact. METROPOLIS ligt aan de basis van een subgenre (dystopische sciencefiction, verhalen over een verwerpelijke, apocalyptische toekomst), geeft het Duitse filmische expressionisme de nodige schwing en beïnvloedt op visueel vlak zowel de popcultuur als generaties van filmmakers. De film speelt zich af in een toekomst waar mensen zijn onderverdeeld in twee groepen: de arbeiders die onder de grond leven en de rijken die genieten van een decadente stad vol luxe. Na een kennismaking met arbeidersdochter Maria ontdekt de zoon van de stadsleider de ongelijkheid. Zijn vader wil de onrust sussen door een valse Maria (een robot gemaakt door uitvinder Rotwang) uit te sturen. Lang introduceert zo het conflict machines, wat hem mogelijk maakt een film te maken over angst, creatie, dubbelgangers en dictatuur. Hij stuurt METROPOLIS in de richting van een visuele nachtmerrie bevolkt door wanhopige dromers. Als romantische visionair stelt de cineast dat de mens verbazingwekkende machines creëert die zijn medemens vernietigen. Zo functioneert in Langs visie de stad als een demonische machine die zowel energie opwekt als opslukt. Scenariste Thea von Harbou duwt via het moralisme van de Maria-figuur en het verzoenende filmeinde alles richting een eenvoudige en rond het conflict tussen goed en kwaad draaiende fabel. Daardoor denkt Hitler de film en zijn maker te kunnen gebruiken voor zijn

”Griffith bleek een meester in het vertellen met bewegende beelden”



THE THIEF OF BAGDAD

propagandamachine. Lang vlucht spoor­slags het land uit en neemt vanuit Amerika afstand van de simplistische aspecten van de film én de recuperatie-oefening van de nazi's.

## Een Hollywood unhappy end

De stomme film brengt filmindustrieën in tal van landen tot ontwikkeling maar langzaam groeit de Amerikaanse hegemonie. Vooral door agressieve handelsmethoden. Tegelijk ontstaat er in Hollywood een industrie die stelselmatig talent van andere, 'rivaliserende' landen aantrekt (WO I vergemakkelijkt dat). Cineasten zoals Ernst Lubitsch, die in Hollywood o.m. de 'Europese' romantische komedie *THE MARRIAGE CIRCLE* (1924) maakt. Doordat de V.S. beschikt over de grootste markt (het grootste aantal bioscoopgangers) kunnen films rendabel worden door alleen maar op het 'eigen publiek' te mikken. Lees: door slechts rekening te houden met nationale gevoeligheden. Hollywood drukt daardoor nadrukkelijk zijn stempel op de economische én artistieke aspecten van film. De commerciële logica gaat overheersen.

De belangrijkste les van de stomme film is dat film verhalen kan vertellen louter via beelden.

Een eerste gevolg daarvan is de dood van de stomme film. Wanneer de gesproken film eind jaren 20 bewijst winstgevend te kunnen zijn, is het snel afgelopen met *silent cinema*. De dood van de stomme film na een 'leven' van amper 30 jaar was een unicum. Geen kunst was ooit al zo snel verdwenen. Maar geen kunst was evenmin zo sterk gelinkt aan een industrie en een technologie als de stomme film. En het is deze industrie die de richting bepaalt. De stomme film verdwijnt na een toch wel spectaculaire evolutie van kermisattractie tot kunstvorm, van beelden van stromend water tot *SUNRISE*.

De stomme film verdwijnt snel uit beeld maar laat wel een erfenis na. De belangrijkste les is dat film verhalen louter via beelden kan vertellen. Zonder de stomme film was film mogelijk geëvolueerd in een meer literaire, dialooggedreven, kunstvorm. Door het visuele aspect van cinema te benadrukken versterkt de stomme film genres zoals de komedie, de actiefilm en de western. Tegelijk belicht de stomme film het *larger than life*-aspect van film. Acteurs zoals Theda Bara, Greta Garbo, Charlie Chaplin, Rudolph Valentino en Clara Bow werden iconen, bovenmenselijke figuren, goden van het witte doek. "We didn't need voices," zegt Gloria Swanson in Billy Wilders ode aan de stomme film *SUNSET BOULEVARD*, "we had faces then". Het mythische karakter van de sterren van de stomme film vloeit voor een stuk voort uit de universele, visuele taal die ze 'spreken'. Uit die veelzeggende stilte. Een stilte die voor altijd doorbroken is. Er is geen weg terug, ook niet wanneer men zijn liefde voor de stomme film uitschreeuwt. Zoals *The Artist*-DOP/chef foto Guillaume Schiffman toegeeft, "we wilden het beeld van toen terugvinden om ons er beter van te bevrijden". Een eerbetoon is iets anders dan *the real thing*. Van een ode word je vrolijk, van authentieke stomme films word je stil.

**BIRTH OF A NATION**; D.W. Griffith, USA 1915; 190'; met Lillian Gish, Mae Marsh; **FILM**: ★★★★★ / **EXTRA'S**: ★★ (making of); dis. Eureka (import); **INTOLERANCE**; D.W. Griffith, USA 1916; 163'; met Lillian Gish, Mae Marsh; **FILM**: ★★★★★ / **EXTRA'S**: 0; dis. Aventi (import); **THE THIEF OF BAGDAD**; Raoul Walsh, USA 1924, 139'; met Douglas Fairbanks, Julianne Johnston; **FILM**: ★★★★★ / **EXTRA'S**: 0; dis. Living Colour; **THE MARRIAGE CIRCLE**; Ernst Lubitsch, USA 1924; 85'; met Florence Vidor, Monte Blue; **FILM**: ★★★ / **EXTRA'S**: 0; dis. Living Colour; **FAUST**; F.W. Murnau, D 1926; 106'; met Gösta Ekman, Emil Jannings; **FILM**: ★★★★★ / **EXTRA'S**: 0; dis. Living Colour; **METROPOLIS**; Fritz Lang, D 1927; 143'; met Alfred Abel, Brigitte Helm; **FILM**: ★★★★★ / **EXTRA'S**: ★★★ (documentaire, originele muzikale score); dis. Living Colour.