2 BEGINJAREN VAN DE FILM: WACHTEN OP TELEVISIE

In 1895 werden voor het eerst voor een publiek bewegende beelden op het doek geprojecteerd. Binnen enkele maanden maakte dit nieuwe medium, later film genoemd, een zegetocht door de wereld. De betekenis van het medium wordt in superlatieven samengevat. Velen zien de film als dé uitvinding van het fin de siècle en als hét medium dat 'onze eeuw van illusies' symboliseert.[1]

Daar zit veel in. Maar als contrapunt is het nuttig om dit inmiddels stilstaande beeld enigszins in beweging te brengen. Dat wil zeggen, in een terugwaartse beweging, terug van de theoretische dominantie van film als illusie naar film als werkelijkheid. De mensen zaten eind negentiende eeuw niet alleen te wachten op de film als vlucht uit de werkelijkheid, ze zaten eveneens, zo niet meer, te wachten op een medium dat hen in die werkelijkheid zou brengen, dat hen in staat zou stellen hier te zien wat op hetzelfde moment daar gebeurt en er zo aan deel te nemen. Kortom, men wachtte op televisie.

De beginperiode van de Nederlandse film laat zien dat de kracht van de film het grootst was als deze zo live mogelijk de werkelijkheid liet zien, of suggereerde te laten zien. En dat deze kracht bijna tot explosie kwam als 'het nationale' werd getoond. De bioscoop werd aldus een belangrijke factor in de versterking van het nationalisme rond de eeuwwisseling.

Dat Nietzsche, Lumière en Freud alle drie in dezelfde tijd, omstreeks 1900, leefden en werkten, is een belangrijke stimulans geweest achter de 'metabletische' gedachte dat de oorsprong van het irrationele en de (collectieve) waan van het anti-positivisme precies te dateren is: in 1895. Sommige historici, zoals Modris Eksteins, zien in de Eerste Wereldoorlog de eerste grote zichtbare uiting van deze omslag in het Europese bewustzijn. De gevolgen waren zijns inziens fundamenteel: 'Als de esthetiek van deze eeuw één hoofdthema heeft gekend, dan is dat wel dat de wereld van de fantasie en die van de werkelijkheid één en dezelfde zijn.'[2]

Het is een populaire these geworden met een veel grotere reikwijdte dan die van de esthetiek, zeker in het modieuze postmodernisme van vandaag. Daarin worden begrippen als feit en fictie, waarheid en onwaarheid, wer-

kelijkheid en illusie, mooi en lelijk als nutteloze zekerheden van gisteren afgedaan en verruild voor termen als 'interpretatie' en 'representatie'. De leider van het postmodernisme, Jean Baudrillard, meent zelfs dat de hele geschiedenis in een totale illusoire leegte is verdwenen.[3]

Het is de vraag of we hier niet te maken hebben met verkooppraatjes van wanhopige wetenschappelijke winkeliers die de klanten met de kleren van de keizer de deur uit sturen. Buiten op straat hoef je deze keizers van het relativisme immers maar twee vragen toe te roepen: 'Auschwitz, waar of niet waar?' en: 'Vanwaar de behoefte aan een nieuwe broek als de schoonheid, waarheid en werkelijkheid toch allemaal in *the eye of the beholder* zijn?'

Deze leer der betrekkelijkheid lijkt mede gevoed door de steeds intensere maar ook vluchtigere visualisering van de wereld in de twintigste eeuw. Het startpunt van deze ontwikkeling wordt niet zozeer bij de uitvinding van de fotografie gelegd als wel bij de komst in 1895 van de film. De 'bewegende beelden' brachten de 'stilstaande' zekerheden van voorheen in beweging. Daarom worden ze als de zichtbaarste uitdrukking gezien van die andere beroemde ontdekkingen en bedenksels die 1895 als geboortejaar hebben. Die gingen alle over het voorheen onzichtbare, ondenkbare, relatieve en irrationele: de x-stralen, de radioactiviteit, de *Traumdeutung*, de 'tijdmachine'. Film kreeg het etiket de perfecte verbeelding te vormen van de 'crisis der zekerheden', met die permanente toestand der illusie tot gevolg.

Het is niet zo vreemd dat de gelijktijdigheid van deze ontwikkelingen altijd een sterke fascinatie heeft uitgeoefend, of men nu gelooft in toeval of niet. Het jaar dat volgde op mei 1895, wás een wonderbaarlijk jaar. In die maand verscheen een werk dat als het eerste boek van de psychoanalyse geldt, *Studien über Hysterie*, van de Weense zenuwarts Josef Breuer en zijn jongere collega Sigmund Freud. Freud beweerde, op basis van zijn 'praatkuur' met Anna O., dat in de droom de sleutel tot een nieuw soort kennis van het zielenleven lag. Zo ontstond er verwantschap tussen film en psychoanalyse, want, aldus Walter Benjamin in 1936: 'Het optisch onbewuste ervaren wij pas door de film, zoals de onbewuste drijfveren door de psychoanalyse.'[4]

Deze verwantschap is overigens altijd vooral door de filmers, critici en toeschouwers zo ervaren. Een van de gedachten was (en is) dat de bioscoopbezoeker zich in een toestand van regressie begeeft door zich in een stoel in het donker te nestelen, met de behaaglijkheid van het moederlichaam. Een andere dat de film een remedie is voor allerhande psychische

problemen: de bioscoop als 'de ligbank van de psychiater voor de armen'. De meeste psychoanalytici, Freud voorop, hebben de link met de film altijd afgewezen: het onbewuste kun je toch niet zichtbaar maken, en de film in de bioscoop presteert als hallucinerende wensvoorstelling een stuk minder dan de droom in bed.[5]

Een halfjaar later, op een avond in november, werd het fysieke innerlijk van de mens wel zichtbaar gemaakt, door Wilhelm Conrad Röntgen, hoogleraar fysica in Würzburg. Hij experimenteerde, in het kader van zijn onderzoek naar het wezen van het licht, met een kathode waar hij veertigduizend volt doorheen joeg. Om de zeldzaam kleurige lichteffecten goed te kunnen bekijken, had hij een kartonnen huls gehangen over de bijenkorfachtige kathode. Een gekleurd papier dat elders in het vertrek lag, begon niettemin merkwaardig op te lichten. Hij stelde een fluorescerend scherm op, dat die energierijke maar onzichtbare straling in zichtbaar licht veranderde. Hij stak zijn hand in die straling en tot zijn ontsteltenis kon hij de donkere schaduw van de botten in het minder donkere schaduwbeeld van de hand goed herkennen op het scherm. Voor het eerst keek een mens door een deel van zijn eigen, levende lichaam. Na de eerste schrik pakte hij fotopapier om de schaduw op te nemen.

Al snel werden de experimenten met deze geheimzinnige stralen op kermissen vertoond met een röntgenapparaat. 'Ter leringh ende vermaek.' Vooral ter lering, want bij het zien van de eigen botten sloeg bij velen de levensvreugde om in een grafstemming. Ook bij Röntgen zelf, die nooit over de schok heen is gekomen en zijn uitvinding ook niet kon verklaren. Vandaar dat hij de stralen 'x-stralen' noemde: x voor onbekend. Hij weigerde, of vergat, er zelfs patent op aan te vragen.[6]

Een paar maanden later ontdekte Henri Becquerel de radioactiviteit. En al liet, jammer voor de metabletici, Albert Einsteins relativiteitstheorie nog een paar jaar op zich wachten, in datzelfde jaar 1895 werd het onneembaar geachte bolwerk van de tijd al wel geslecht, in de roman van H.G. Wells, *The Time Machine*. De hoofdfiguur, 'de tijdreiziger', zag tijd slechts als een vierde dimensie van de ruimte. Dus waarom niet in de tijd reizen? Als men zich een incident uit het verleden herinnert, gaat men toch ook terug naar dat moment? 'We zullen dus in elke richting van tijd en ruimte kunnen reizen, zoals de chauffeur besluit,' aldus de tijdreiziger, die voor zijn verbijsterde vrienden daartoe een succesvolle poging waagt met zijn machine.[7]

Al met al vertoonden de experimentele vormen van wetenschap en kunst in deze jaren nogal sterke gelijkenis. Zo was Freud er zelf nogal door

geroerd dat de 'ziektegeschiedenissen' die hij schreef, 'zich als novellen laten lezen'. Frederik van Eedens roman *Van de koele meren des doods* kreeg in 1900 daarentegen in de Nederlandse kritiek een zeer povere ontvangst, omdat de critici het verhaal als een ziektegeschiedenis beschouwden en niet als literatuur.[8]

Ook Röntgens resultaten waren esthetisch: een aureolisering van het menselijk skelet, die tegelijk het embleem van de dood in het levende lichaam zichtbaar maakte. Becquerels radioactiviteit zou een halve eeuw later uitmonden in de ingrijpendste 'kunstfoto' die ooit is gemaakt, die van de atoombom op Hiroshima.

De film leek, als kruising tussen techniek, wetenschap en kunst, al dit soort onvermoede en irrationele fenomenen zichtbaar te maken en te combineren. En meer dan dat, de film uit de begintijd wordt gezien als de juiste verbeelding van de energiecrisis van dit fin de siècle, die crisis van overvloed, snelheid en lawaai, met de verwarde geestelijke gesteldheid van de doorsneemens als gevolg. Zeker is dat vermoeidheid en zenuwachtigheid concrete ziekteverschijnselen waren, waarmee artsen zich intensief bezighielden. Zeker lijkt ook dat de media hiervoor zowel medeverantwoordelijk als er de uitdrukking van waren. Alles ging sneller en gevarieerder, alles veranderde in een ongekend tempo. De arbeiders werden samengeperst in de fabriek en in tweekamerwoningen van de revolutiebouw. Enkele gevolgen: grote fysieke belasting op het werk, seksuele en persoonlijke benauwenis thuis, gevoelens van ontworteling en vervreemding uit én thuis.

Bij de gedachte dat de film deze mechanisatie, deze nerveuze springerigheid perfect verbeeldde, wordt een simpel en alom bekend technisch feit over het hoofd gezien. En dat is dat de beelden werden opgenomen met zestien beeldjes per seconde en werden vertoond met een snelheid van 24 beeldjes per seconde. Geen wonder dat de vertoonde mensen en acteurs altijd een gehaaste indruk maakten, dat automobilisten en fietsers roekeloze coureurs leken en de paarden altijd op weg naar de stal.

Het grote accent op de centrale rol van de film in het leven rond 1900 is daarnaast te danken aan het feit dat de mensen er toen zelf sterk van doordrongen waren dat er een revolutionaire omslag plaatsvond. De ongekende technische vooruitgang, de maatschappelijke veranderingen en de onzekerheid en verwarring die daardoor ontstonden, waren daar debet aan.

Mede door dit 'eeuwwendebewustzijn' geldt het jaar 1900 als een ommekeer in de westerse geschiedenis. En niet alleen voor Jan Romein die er

zijn magnum opus aan wijdde: *Op het breukvlak van twee eeuwen*. Ambivalentie was het trefwoord in dit bewustzijn, net als rond 1800, toen zich voor het eerst in de geschiedenis een sterk 'eeuwwendebewustzijn' manifesteerde.

Toen vloeiden de gemengde gevoelens voort uit de twijfel of de mensheid er wel in was geslaagd zich middels een revolutie te sturen naar een betere toekomst. Die revolutie naar een op natuurlijkheid en rationaliteit gebaseerde samenleving was immers uitgelopen op sterke uniformisering, standaardisering en disciplinering, ja op regelrechte terreur. Vooral de Terreur zou 'diepe sporen nalaten in het eeuwwendebewustzijn van 1800'.[9] Niettemin domineerde, ondanks de reactie van de romantiek, de ratio in de negentiende eeuw. Aan het einde ervan was men het er nog niet over eens wanneer die twintigste eeuw precies zou beginnen, in 1900 of in 1901, maar het gevoel in een 'overgangstijd' te leven was opnieuw sterk aanwezig. In dat gevoel, en in het publieke debat, streden ook nu de begrippen optimisme, nuchterheid en vooruitgang tegen die van pessimisme, onzekerheid en decadentie. Romein en andere historici hebben die laatste gevoelens het meeste gewicht gegeven en de tijd rond 1900 gekenmerkt als een omslag van positivisme naar antipositivisme, van het redelijke en het rationele naar het 'onredelijke', irrationele en onbewuste. Film was volgens de aanhangers van deze gedachte hét medium dat in deze behoefte aan irrationaliteit voorzag. Het is waar, en tegelijkertijd een overdreven en eenzijdige voorstelling van zaken.

Het was een sensatie, die eerste presentatie van 'levende beelden' op dat witte doek in dat grand café in Parijs in december 1895. De mensen stroomden toe. Ze riepen 'oh', 'ah' en 'ongelooflijk'. Sommigen doken van schrik weg onder de stoel toen de op het station arriverende trein de zaal in leek te denderen. Tijdens de wereldtournee die de gebroeders Lumière aansluitend maakten, waren de reacties niet anders. Datzelfde gold voor de fantasiefilmpjes van hun landgenoot Georges Méliès, die het niet in de weergave van de werkelijkheid zocht, maar in de wereld van het sprookje, de variété en de illusie. Zo stonden twee beroepen aan de wieg van de film: die van de fotograaf en die van de toneelspeler. Louis en Auguste Lumière waren fotograaf, Méliès toneelspeler. De eerste was vader van de documentaire, de tweede van de speelfilm. Al zaten alle voor de latere ontwikkeling wezenlijke elementen reeds in de vroegste film – cultuur- en reisfilm, journaal, reportage, film voor wetenschappelijke doeleinden, speelfilm, komedie, politiefilm, western, vakantie- en familiefilm –, de documentairestijl en speelfilmstijl vormden de hoofdlijnen. Ze gingen in de jaren tot de Eerste Wereldoorlog

gelijk op. Pas daarna zou de overwinning van de droomfabrieken een feit worden. De blijvende dominantie van Hollywood na 1945 heeft mede gezorgd voor die eenzijdige theorie van film als het summum van illusie. Tot 1914 was er veel meer evenwicht in de genoemde mix van onderwerpen en stijlen.

De film werd zo populair omdat Lumière en Méliès de twee grote verlangens van het publiek wisten te bevredigen: die naar de illusie en die naar de werkelijkheid. Maar op het gebied van de illusie betekende de film nauwelijks iets nieuws. De film was daarentegen baanbrekend in het weergeven van de werkelijkheid. 'De grote uitvindingen in de filmkunst zijn slechts schaamteloze herontdekkingen,' poneert de Duitse filmkenner Wolfgang Kemp in een artikel over de literatuur en kunst als voorlopers van de speelfilm.[10] Hij heeft gelijk. Men kan de poging om series afbeeldingen te vervaardigen die uit zichzelf, zonder referentiesysteem, begrijpelijk zijn, zelfs van alle tijden noemen. Ze is terug te vinden in de reeksen gravures van de Engelse schilder-tekenaar William Hogarth in de achttiende eeuw, in de gebrandschilderde ramen in de middeleeuwse kathedralen, in het tapijt van Bayeux uit de elfde eeuw, en ook in de prehistorische grotschilderingen in Altamira en elders.

De technieken die als specifiek gelden voor de speelfilm – de rijdende camera en de parallelle montage –, werden sinds het midden van de eeuw reeds beproefd in de literatuur. Zo schilderde Gustave Flaubert in *Madame Bovary* (1857) in snelle opeenvolgingen van niet met elkaar verbonden gebeurtenissen het volksfeest in Yonville in totaalshots, en de doorbraak in de buitenechtelijke liefdesrelatie tussen de daar woonachtige Emma Bovary en Rodolphe Boulanger in close-ups. Ook het feuilleton in de kranten en tijdschriften kan als voorbode gelden van de montage van bewegende beelden.

De belangrijkste voedingsbronnen van de speelfilm waren, afgezien van het literaire werk van Edgar Allan Poe, natuurlijk vooral visueel van aard: theater, opera, melodrama, vaudeville, feeërie. Vooral de laatste theatervorm, de feeërie, was in de decennia voor de opkomst van de film zeer populair, niet alleen bij het onontwikkelde publiek, maar ook bij kunstenaars die last hadden van een verhoogd visueel bewustzijn zoals Flaubert en Charles Baudelaire. Acrobaten, spektakel, grappen, dans, muziek en mime waren de hoofdelementen, gepresenteerd voor snel wisselende decors, soms wel twintig tijdens een voorstelling. Toen het licht kon worden gemanipuleerd, eerst met behulp van gaslantaarns en later met elektrische lampen, versterkte de snel wisselende belichting de sfeer van droom en ma-

gie. De film was voor Méliès vanaf 1895 de voortzetting ervan met andere middelen.[11] Ook de onderwerpkeuze en de presentatie ervan verschilde niet veel op het witte doek.

Al zou rond 1910 de eerste heftige discussie losbranden over het morele gehalte van de 'prikkelbioscoop', de film is van meet af aan ook in moreel opzicht eerder een volgend dan initiërend medium geweest. In de literatuur kon meer 'zedenverwildering' worden aangetroffen. Neem Lodewijk van Deyssels *Een Liefde* (1888), dat, onder andere vanwege de zelfbevredigingsscène, als 'bordeelliteratuur' werd bestempeld.[12] Of Jacob Israël de Haans *Pijpelijntjes* (1904) met zijn homoseksuele hoofdpersoon. Een van Thomas Alva Edisons eerste filmpjes heette *The Kiss*. Deze eerste filmkus veroorzaakte onder het publiek grote opwinding. Maar hoe groot de invloed ervan ook is geweest, de literatuur is in dit opzicht de film doorgaans voorgebleven.

De filmische verbeelding van de werkelijkheid die Louis Lumière voorstond, kende eveneens een lange voorgeschiedenis. De honger naar beelden van vreemde gebeurtenissen in verleden of ver weg in het heden werd van oudsher gestild door schilderijen, houtsneden en tekeningen. Daguerres uitvinding van de fotografie, officieel gepresenteerd in 1839, maakte het mogelijk deze honger steeds sneller en gedetailleerder te bevredigen. Fotografen maakten de diverse oorlogen die vanaf de jaren veertig werden gevoerd, zichtbaar voor de mensen thuis. Maar het waren stilstaande beelden. Daarom komen als werkelijke voorlopers van de documentaire film twee andere uitvindingen van de negentiende eeuw meer in aanmerking: de trein en het panorama.

De trein maakte voor de reiziger van het landschap een bewegende voorstelling. De rijdende camera zou geen ander effect sorteren. In het cirkelvormige panorama maakte de bezoeker eveneens 'een reis met de ogen': door zichzelf om zijn as te draaien, of doordat hij in een karretje of anderszins langs het geschilderde landschap werd gevoerd.

Waren de panorama's nog te zien als de kunstmatige en kunstzinnige suggestie van de werkelijkheid via een gemanipuleerde illusie, met de diorama's werd de eerste schrede gezet op weg naar het scheppen van de illusie van de werkelijkheid. In de latere diorama's van Daguerre werd het publiek via een bewegend platform langs allerlei geschilderde tableaus vervoerd en gebruikte hij beide zijden van het doek. Op elke kant van een doorschijnend doek was een voorstelling geschilderd. Als het licht op de

ene kant scheen, zag je deze voorstelling, als het licht op de achterzijde viel de andere en zag je beelden die vloeiend in elkaar overgingen.

Zo was er bij deze diorama's sprake van een voortdurende wisseling van perspectief, van overzichts- en detailbeeld. Wanneer de bezoeker via de donkere toegangssluis en de wenteltrap in het kraaiennest was beland, was hij reeds elk gevoel voor richting en ruimte kwijt. Zo zag hij in de geheel afgesloten expositieruimte binnen vijf minuten geen schilderij meer, maar de natuur, de stad, de kruisiging en de veldslag zelf. Achtergrondgeluiden en een driedimensionale voorgrond, waarop soms acteurs en ook dieren te zien waren, vergrootten het realistische effect. Zo schiepen panorama's en diorama's illusies die zelfs met de komst van de omniversumbioscopen in onze tijd nauwelijks geëvenaard zouden worden. Dat deze 'totaalmedia' zo'n enorm succes waren, duidt erop dat, naast de behoefte aan een verbeelding van de werkelijkheid uit heden of verleden, een zintuiglijke ervaring van de samenhang der dingen zeer in trek was. Ze boden een tegenwicht voor de toenemende fragmentarisering en gelijkvormigheid van de industriële maatschappij. Ze gaven een samenhangend beeld, waarin elk detail naadloos in een grotere context ingevoegd was, net zoals dat in de neoclassicistische architectuur van deze periode het geval was.

Omstreeks 1875 ontstond de eerste hausse in de behoefte om ooggetuige te zijn van de werkelijkheid die zich buiten de eigen gezichtskring afspeelde. Het 'ver-zien', televisie dus, werd het onderwerp van heftige discussies en speculaties. Eerder hadden de elektrische telegraaf en 'kopieertelegraaf' (de huidige fax), die in de jaren zestig was gebruikt door Napoleon III om militaire kaarten te verzenden van Parijs naar Marseille, de fantasie geprikkeld dat het mogelijk zou zijn beelden te versturen. Dit werd verder in de hand gewerkt door de ontdekking van het lichtgevoelige element selenium in 1873 en de komst van de telefoon drie jaar later.

Al snel na de presentatie door Alexander Bell van zijn toestel om menselijke spraak te verzenden via een elektrische draad, ging het gerucht dat de uitvinder bezig was aan het logische vervolg van dit *hearing by electricity*, namelijk *seeing by electricity*. Een Frans tijdschrift meldde in juli 1877 dat Bell in het diepste geheim werkte aan een *télectroscope*, een beeldtelefoon. Dit was niet waar, maar het feit dat diverse bladen het bericht overnamen, toont aan hoe groot het geloof was in, en de behoefte aan, een dergelijk apparaat.[13] De technische problemen zouden evenwel nog een halve eeuw onoverkomelijk blijken, ook nadat in 1880 het wetenschappe-

lijk-technische concept reeds beschreven was en nadat Paul Nipkow in 1884 zijn *Elektrisches Teleskop* had ontwikkeld, een apparaat dat het beeld mechanisch aftastte met behulp van een draaiende schijf, die later bekendheid zou krijgen als de Nipkowschijf.

De telefoon bleef het uitgangspunt in de fantasie van schrijvers als Jules Verne en Mark Twain en tekenaars in bladen als *Punch* en *La Caricature*. In laatstgenoemd blad publiceerde de schilder-lithograaf Albert Robida vanaf 1882 een geïllustreerd feuilleton, *Le Vingtième Siècle*, over het leven van een familie rond het jaar 1952. Hierin speelde de televisie, *téléphonoscope* genoemd, een belangrijke rol. In zijn boek *La Vie Electrique* (1892) schetste hij hoe dit apparaat in de nabije toekomst als een soort kabeltelevisie zou worden toegepast bij de nieuws- en amusementsvoorziening. Nu was dit laatste niet zo'n moeilijke voorspelling. De telefoon werd immers al als zodanig gebruikt. Nadat Bell in 1877 tevergeefs had getracht zijn toestel te verkopen aan de Amerikaanse telegraafmaatschappij Western Union, probeerde hij zijn telefoon interessant te maken door allerlei toepassingen te bedenken. Een ervan was de verzending van muziek, toneelgeluid en nieuwsberichten: de telefoon als omroep dus. Op de internationale elektriciteitstentoonstelling in Parijs in 1881 werd een rechtstreekse telefoonverbinding gelegd met de Opéra en het Théâtre Français. Via koptelefoons konden tientallen mensen tegelijk luisteren naar muziek of toneel. Op de wereldtentoonstelling van 1883 in Amsterdam konden, tegen betaling, honderd luisteraars tegelijk via de Telephoon muziekuitvoeringen horen die elders in de stad werden gegeven.

Kon de film uit de beginperiode zich meten met de optische spektakels die het publiek al decennialang had kunnen ervaren? Zoals op de wereldtentoonstellingen en in de panorama's, die de wereld in een notendop presenteerden, in de theaters en de warenhuizen, die als venster op de wereld fungeerden, of gewoon op straat zelf? Nauwelijks. In 1892 klaagde de Duitsjoodse schrijver Max Nordau er al over dat de simpelste dorpsbewoner een bredere geografische horizon had dan de premier een eeuw eerder.[14]

Men kan zelfs zeggen dat de film, in bovenstaande context gezien, allang overtijd was. Dit gold zeker voor het prototype van de film, de kinetoscoop die Edison in 1894 in Amerika introduceerde en die nog voor het einde van dat jaar in Amsterdam te bezichtigen viel. Hier was nog geen sprake van schermprojectie maar van een kijkdoos, iets meer dan een meter hoog. De getoonde taferelen moesten worden bekeken door een oculair aan de bovenkant. Je gooide er een kwartje in en een seconde of dertig kon je kijken

naar bewegende beelden. Als je goed keek, kon je een niezende man zien, een boksende kangoeroe, een jongleur, een worstelwedstrijd, een hanengevecht, een serpentinedanseres of, als je geluk had, die eerste kus. Een soort peep-show dus. Het Amsterdamse publiek zal in deze geheimzinnige tover-kist niet meer dan een curiositeit hebben gezien.[15] Onmiddellijk werd door de kwartjeswerpers de wens geuit dat Edison er spoedig in zou slagen een dagelijkse voorstelling op een scherm te toveren. 'Dan zouden een aantal toeschouwers tegelijk op een ongedwongen wijze de levende schilderijen, in natuurlijke grootte wellicht, kunnen bewonderen.'[16]

Lang hoefde het publiek daar niet op te wachten. Vanaf maart 1896 kon men op diverse plaatsen in Nederland de *Kinematograph* van zowel Edison als de gebroeders Lumière bewonderen, al was het doek, opgehangen in een houten beschot, slechts een vierkante meter groot. De getoonde film-beelden werden in de pers vergeleken met die van de bekende toverlan-taarn. Door de vloeiende beweging werd het effect realistischer geacht. Over het algemeen werden deze eerste geprojecteerde filmbeelden 'aller-aardigst en altijd in hoge mate verrassend' bevonden.[17]

Al waren de toeschouwers gefascineerd door alles wat er op het doek be-woog, kritiek was er ook. Sommigen klaagden dat de beelden zwart-wit waren en niet in kleur; anderen betreurden dat ze niet vergezeld gingen van spraak; weer anderen dat ze slechts eendimensionaal waren.

Sommige mensen waren ook van de röntgenbeelden niet echt onder de indruk, zoals een schrijver in het populair-wetenschappelijke tijdschrift *De Natuur*. In 1898 schreef ene Ingerman in het blad: 'Toch is de mensch niet tevreden, want de afstanden, waarop de Röntgen-stralen nog merkbaar hun invloed uitoefenen, is zeer beperkt. Neen, men wenscht over zeer gro-te afstanden de waarnemingen van ons oog uit te breiden, evenals het met de spelling zoo goed gelukt is om onze ooren op ontzaglijk ververwijderen-de geluiden te splitsen.'[18] Gelukkig zou daar nu wellicht, nog voor het ein-de van de eeuw, verandering in komen met het toestel dat de 25-jarige Ga-licische ingenieur Jan Szczepanik ('net zo jong als Marconi met zijn tele-foon zonder draad') zei te hebben ontwikkeld: de *Telektroskoop*. Met deze uitvinding zouden 'lichtindrukken op willekeurige afstanden langs gebo-gen en rechte wegen kunnen voortgetelegrafeerd worden'.[19]

Hoezeer de mens ook wachtte op televisie, de eerste filmpjes die op het scherm werden vertoond in Nederland, in maart 1896 in het Flora-theater in Amsterdam, waren natuurlijk wel degelijk een sensatie. Toch liepen de meningen over het nieuwe medium uiteen. Over een van de eerste voor-

stellingen in Utrecht schreef het *Utrechtsch Nieuwsblad* eind maart 1895 dat er veel bezoekers kwamen, dames zowel als heren, 'die vol bewondering waren, zoowel voor hetgeen de kinematoscoop hun te aanschouwen als voor wat de phonograaf te horen gaf'.[20]

Over het eerste, vijftien minuten durende programma van filmfragmenten dat in november 1895 in Groningen tijdens een variétéavond werd vertoond, schreef het *Nieuwsblad van het Noorden*: 'Beslist een welverdiend succes. Ze zijn nieuw en zeer aardig.' De *Provinciale Groninger Courant* wijdde evenwel slechts enkele zinnen aan wat de krant 'merkwaardig om te zien, maar zeer pijnlijk aan de ogen' noemde.[21] De *Nijmeegsche Courant* beschreef de komst van de film in de stad aan de Waal in termen van vooruitgang van de fotografie. Over de eerste voorstellingen werd opgemerkt dat de beelden onaangenaam flikkerden en het geluid van de projector (met een naaimachinemotortje) akelig siste en kraste. De conclusie: 'Hoe ver zijn we nog van het ideaal: stereoscopische serie-projectie in natuurlijke kleuren.'[22]

Binnen enkele maanden was het nieuwtje van dit soort filmische allerhande eraf. Alleen op kermissen in het land boekte de film nog enige tijd succes, of als de film op opmerkelijke wijze werd vertoond. Zo veroorzaakte de Engelsman Crotch opwinding in Amsterdam toen hij in mei 1897 vanuit een gehuurde kamer in een café bij de Dam filmbeelden projecteerde op een buiten opgehangen scherm. De voorstellingen brachten zoveel mensen op de been dat er telkens een vijftigtal agenten nodig was om het verkeer in goede banen te leiden. Tot op last van de burgemeester de brandweer via een brandladder naar het scherm klom en dit aan flarden scheurde.[23]

In het jaar erop introduceerde Nederlands eerste filmproducent, Anton Nöggerath, het woord *Bioscope*, al zou het begrip *The American Biograph* nog vele jaren de aanduiding blijven voor het vertonen van filmbeelden. De meeste van deze filmpjes waren een vervolg op Georges Méliès' sprookjes en verhaaltjes, met titels als *De Muis*, *Het Spookkasteel* en *Eindelijk Alleen*. Ze duurden nog geen minuut, maar daar stond tegenover dat die enkele bioscopen uit de beginperiode reeds van 's middags twaalf uur tot middernacht geopend waren.

In het variété werden eveneens films vertoond, maar door het geringe aanbod kon men niet van live-voorstellingen afzien. Zo werden filmpjes als slotstuk van de avond gepresenteerd, niet als hoogtepunt, eerder als teken dat de avond voorbij was. In sommige theaters groeide de film, zeker toen die langer ging duren dan een minuut, uit tot een gewaardeerd onderdeel

van de avond. Maar het bleef 'stomme film'. Het beeld werd van geluid voorzien door Edisons phonograaf, door een piano of een strijkje. In sommige theaters verschenen explicateurs om het publiek uit te leggen wat er te zien was of hoe men dat moest zien. Sommige van deze explicateurs waren pure komieken, meestal verkleed of gebocheld, en werden soms een grotere attractie dan de film.

In krantenrecensies bleef de aandacht dan ook uitgaan naar de theatervoorstellingen zelf. Twee citaten uit *Asmodée* over de variétévoorstellingen in Carré mogen dit illustreren. Op 6 december 1900 schrijft het blad over een avond vol acrobatiek, dans, clownerie en comedy uit Amerika: 'En als dan ten slotte The American Biograph hare aardige levende photographieën op het reuzendoek heeft geworpen en de laatste tonen van Van der Spek's degelijk orkest zijn weggestorven, dan trekken honderden en honderden bezoekers welvoldaan huiswaarts.' Op 25 april 1901 besluit de recensie van een nieuwe voorstelling aldus: '... voorts aarts-komische muzikale excentriciteiten; behalve nog een pantomime-troep die de dolste grappen uithaalt [...] kortom, een succesvol programma, waardiglijk besloten door de totaal ingeburgerde American Biograph.'

De eerste bezoekers van de bioscoop waren gefascineerd door alles wat bewoog, maar vooral door bewegende beelden van wat er in werkelijkheid ook te zien was. Ver weg, zoals de Niagarawatervallen. Of vlak bij huis, zoals springende paarden, aanspoelende golven op het strand, waaiende bladeren in de wind, flanerende stedelingen op de boulevard.

Door de film werd het dagelijkse leven met betekenis opgeladen. Net zoals dat met fotografie het geval was geweest, bewees de film het bestaan en de belangrijkheid van de mens. De reizende filmoperateurs hadden het meeste succes met de beelden die ze, bij aankomst, van dorp en stad hadden gemaakt en de volgende dag in het theater vertoonden. Zo droeg de documentaire film aanzienlijk bij tot de emancipatie van 'de gewone man', tot de democratisering en de ingroeiing van 'het volk' in wat Benedict Anderson de 'Imagined Community' heeft gedoopt, de verbeelde gemeenschap.

De behoefte aan samenhang en zingeving als antwoord op het verlies aan werkelijkheidszin en de toenemende fragmentarisering van de samenleving konden deze vluchtige, toevallige beelden echter niet in dezelfde mate bevredigen als de panorama's. De illusie van deelname aan belangrijke gebeurtenissen en herstel van verloren gegane samenhang kon de film alleen bieden als de getoonde beelden het wel en wee van het hele volk betroffen.

Zo bleven de toverfilms van Georges Méliès tot na 1900 populair, zoals *Reis naar de Maan* van Jules Verne en zijn eigen *Reis naar het onmogelijke*. Zijn reportages van actuele gebeurtenissen waren evenwel een groter succes. In 1897 filmde hij het bezoek van de tsaar aan Parijs, in 1898 was zijn reportage van het proces in zaak-Dreyfus ook in Nederland een grote publiekstrekker, al bevatte deze tal van nagespeelde scènes, 'actualités reconstituées' genoemd. Een jaar later vertoonde hij de geheel nagespeelde kroning van de Britse koning Edward VII, en wel vóórdat de plechtigheid in werkelijkheid had plaatsgevonden.

Als grote gebeurtenissen alleen uit de krant bekend waren, reconstrueerde Méliès ze in zijn studio. Bijvoorbeeld de explosie van het Amerikaanse slagschip Maine, dat tijdens de Amerikaans-Spaanse oorlog in de haven van Havana werd opgeblazen. De laatste opnamen van het zinkende schip maakte hij door de ruit van een aquarium. De uitbarsting van de Mont Pelée op Martinique bootste hij na met behulp van oude prentbriefkaarten en wat kachelas. Iedere filmproducent van naam beschouwde het vervalsen van nieuwsonderwerpen als de gewoonste zaak van de wereld.[24]

De succesvolste filmbeelden in Nederland waren evenwel niet of nauwelijks getrukeerde opnamen van een stukje nationale werkelijkheid: het vorstenhuis. Met de Boerenoorlog was Wilhelmina, die jonge slanke nieuwe majesteit, hét succesverhaal van de Nederlandse film rond 1900. Binnen twee weken na de inhuldiging van koningin Wilhelmina op 5 en 6 september 1898 werden in de bioscoop de – weliswaar niet zo scherpe – beelden vertoond van de plechtigheid in de Nieuwe Kerk, van de ovaties die het volk haar op de Dam bracht, en van de majesteit zelf, naar alle zijden buigend en daarna rijdend en wandelend door de geestdriftige menigte. Het publiek in Carré was op 22 september, zo schrijft *Asmodée*, 'letterlijk opgetogen bij deze getrouwe afbeeldingen der plechtigheden, die ieder nog zoo versch in het geheugen liggen'. Weken later deden de beelden nog 'een storm van applaus' opgaan.[25]

In Utrecht vormde de plechtigheid het hoofdonderdeel van een hele reeks voorstellingen, die een paar maanden later werd herhaald. Het *Utrechtsch Nieuwsblad*: 'Luide werd het voorbijrijden der koningin begroet, terwijl het publiek, geaccompagneerd door de piano, volksliederen zong. Als ware het de koningin in eigen persoon, zoo juichte en jubelde de vrolijke menigte.' De krant oordeelde over het nieuwe medium film: 'De bioscoop is wel voor de meeste toeschouwers niet nieuw, toch het actueele van de voorstellingen tijdens de inhuldigingsfeesten brengt iedereen in verrukking.'[26]

Het publiek was zo verrukt van deze films dat ze in veel steden ook tijdens de kermissen van 1899 nog op het programma stonden, soms aangevuld met het 'Bezoek van H.M. te Rotterdam' en 'H.M. de Koningin inspecteert de troepen bij de groote manoeuvres op de heide te Renkum'. De *Nijmeegsche Courant* prees de film aan, want ze waren 'zoo duidelijk, dat men zich eenige oogenblikken onder de juichende menigte op het Damplein verplaatst waande'.[27]

Dat in honderden bioscopen dezelfde films draaiden voor steeds grotere massa's, van alle naties, rangen en standen, seksen en leeftijden, was al enigszins duidelijk geworden. En ook dat film in staat was overal dezelfde elementaire, blijkbaar universele emoties op te roepen. De politiek getinte film toonde aan dat de bioscoop ook een krachtige versterker kon zijn van reeds bestaande controverses of nationalistische sentimenten.

Dit laatste maakten de reacties op de trucfilms over de Boerenoorlog zonneklaar. De emoties waren reeds opgezweept door de kranten die, zowel aan Britse als aan Nederlandse kant, een zeer eenzijdig, nationalistisch beeld gaven van de oorlog. Edoch, de krant werd individueel gelezen; in de bioscoop kwam het volk bij elkaar. Het effect was enorm. In november en december 1899 stond in het Utrechtse Tivoli de Boerenoorlog centraal. Elke bezoeker kreeg bij het toegangskaartje het Transvaalse volkslied op muziek. Dat allang bekend was dat het nagespeelde beelden betrof, maakte niets uit. De *Utrechtsche Courant* schreef tenminste: 'Reeds bij de eerste vertooning: *Gevecht der Transvaalsche Boeren tegen de Matabelen*, ging er iets als eene rilling door de zaal en bij een volgend nummer: *Transvaalsche Boeren op weg naar de grens*, uitte zich de geestdrift in een spontaan: "Kent gij dat volk vol heldenmoed?" '[28]

In Carré ging het er volgens een verslag in *Asmodée* tijdens zo'n 'Transvaal-Avond' net zo luid aan toe: 'Paul Kruger's beeltenis, door de biograph op het doek getooverd, wekte donderende hoera's en toen ten slotte een prachtige, toepasselijke, schitterend verlichte Apotheose, aan alle Hollanders, aan alle stamverwanten, een hart onder de riem kwam steken, toen glom ieders oog van geestdrift, toen sprak van ieders gelaat de sympathie voor de Boeren en uitte zich dat alles in zoo overweldigende juichkreten, dat het Perfide Albion er bij zou hebben gesidderd!'[29]

Beelden van Wilhelmina of van koningin-moeder Emma bleven succesnummers in de bioscoop, ook toen met de nederlaag van de Boeren tegen de Britten in 1902 het exuberante nationalisme begon af te nemen. De behoefte aan beelden over het vorstenhuis en andere belangrijke zaken

bleef, en deze kon sneller en sneller worden bevredigd. Dat bij deze actuele beelden de manipulatiemogelijkheden eveneens groter werden, had niet iedere bioscoopbezoeker door. Zo bracht Emma op vrijdag 22 juli 1904 een bezoek aan Utrecht. Filmer Albert Mullens en zijn broer maakten om vijf uur 's middags filmopnamen, die ze twee uur later met buitengewoon veel succes in de bioscoop vertoonden. Volgens het *Utrechtsch Nieuwsblad* waren ze prachtig geslaagd: 'Toen H.M., na het instappen in Haar rijtuig, het photographisch toestel bemerkte, had Zij de grote welwillendheid eenige oogenblikken te poseren, zoodat er een werkelijk eenig mooi portret van H.M. gemaakt kon worden.' Later vertelde Mullens hoe hij het voor elkaar had weten te krijgen dat de koningin-moeder vanuit haar rijtuig zo lang recht in de lens (en dus de zaal) had gekeken. 'Weet u hoe ik dat doe? Ik laat eenvoudig de film stilstaan onder haar loop – hoe, dat is mijn geheim alweer – en laat daardoor een interessant gedeelte langer duren dan het in werkelijkheid heeft geduurd.'[30]

Anton Nöggerath placht zijn filmvertoningen, waarin ook in deze jaren de koddigheid de boventoon bleef voeren bij gebrek aan voldoende actualiteiten, te beëindigen met de vertoning van de portretten van de leden van het koninklijk huis. De Amsterdamse chroniqueur Adam Belder noteerde in 1902: 'Dan staan het publiek op en zingt mee het Wilhelmus. [...] Daarna zakt het scherm, voorgoed, gaat het licht weer aan en op de melodie van "Bokkie, bokkie, bokkie, bokkie, bè", half meegezongen overal, dringt het publiek naar buiten in de koude avondlucht, dankbaar en voldaan.'[31]

De behoefte aan actuele beelden, aan televisie nogmaals, gold niet alleen het Nederlandse vorstenhuis, maar alle nieuws uit de hele wereld. De film die Nöggerath op 22 december 1909 om elf uur 's ochtends maakte van de begrafenis van koning Leopold II in Brussel, draaide diezelfde avond in Flora, Carré en het Bioscope-Theater in Amsterdam.

Het voorlopige, vooroorlogse hoogtepunt van nieuws en sensatie in de bioscoop zou drie jaar later komen met de beelden van de schipbreuk van de Titanic. In de hele wereld liep het storm, ook in Nederland. Ter gelegenheid van de 150ste voorstelling in De Witte Bioscoop op het Damrak op 12 oktober 1912 werd er nog eens extra reclame gemaakt voor dit 'grootsch Bioscoopdrama in 3 acten en vele tafereelen'. Een goed deel van de tekst van een der advertenties in de dagbladen volgt hier omdat deze tevens het begin markeert van de nog altijd voortdurende discussie over de moraal van het tonen van schokkende beelden.

'Deze film is met recht een wereld-film. [...] De voornaamste beelden

zijn: Het gezicht op de ijsbergen. De toneelen in de hutten. De vreeselijke schok en zijn gevolgen. De verschikkelijke wedloop om het leven. Het wegzinken van het reusachtige schip in de golven, terwijl de schepelingen een prooi worden van de Koning der verschrikking. Het noodlottig einde van Kaptein Smith. Enkele personen achten het minder passend een dergelijke film te vervaardigen, doch daartegenover is eene groote meerderheid van gevoelen, dat het vertoonen van deze Bioscoopvoorstelling in plaats van afkeuring, aanbeveling verdient. De ontroerende tafereelen van dit ontzettend werelddrama maken een onuitwisbare indruk op de toeschouwers, toonen de ernstige zijde van het leven en bewijzen overtuigend de nietigheid en onzekerheid van het menschelijk leven en dat in het aangezicht der dood, noch geld noch aanzien meer baten. Dit is de goede en moreele strekking van deze film. [...] Laat u niet door critiek weerhouden, bedenkt dat in alle zaken verschil van meening is, doch vorm, door naar onze Bioscoop te gaan en het drama zelf te zien, uw oordeel zelf.'[32]

'Zien is de meest exquise vorm van jacht,' heeft Henry James ooit gezegd. Het omgekeerde geldt ook: het beeld kan de kijker gevangennemen. Dat is het geheim van de bioscoop. De film bleek, zeker rond 1900, de enige kunst die de blik zo wist te vangen en zo levendig wist te ensceneren als in de opera het geval was. Alleen in de bioscoop was het mogelijk het wonderbaarlijke mengsel van menselijke gevoelens esthetisch te ervaren. Behalve als de bekende gevoelens van lust en liefde, spanning en nieuwsgierigheid naar het kwade werden vertolkt, was de film het populairst als deze het verlangen naar nationale eenheid en trots visueel wist te verbeelden.

Film werd uitgevonden in een tijd van nationalisme, en versterkte dit op twee manieren. Film kon, geënsceneerd of niet, een directe visie op het verleden creëren, indringender en emotioneler dan de foto vermocht. Door montage konden ver verwijderde gebeurtenissen tot één geheel worden herschapen.

Indrukwekkender was de verbeelding van het actuele. Door de samenhangende presentatie, en door de snelle, gelijktijdige vertoning ervan in tal van bioscopen, versterkte vooral de nieuwsfilm het door krant en trein toch al groeiende gevoel onder de inwoners van de verschillende regio's tot één natie te behoren.

Nu was film van meet af aan een internationaal medium. Zeker in het kleine Nederland heeft de bioscoopbezoeker waarschijnlijk altijd meer nieuws uit den vreemde gezien dan uit eigen land. Maar het zien van beel-

den uit andere landen betekende niet, zoals de gebroeders Lumière verwachtten, een verbroedering der volken. De nabijheid van de ander, al was het maar op het witte doek, creëerde ook angst, angst dat de buren té dichtbij zouden komen.

De werkelijkheid kon dus illusies scheppen, dat zeker. Maar om, zoals Modris Eksteins doet, te concluderen dat in deze eeuw de wereld van de fantasie en die van de werkelijkheid één en dezelfde zijn, gaat te ver. De geschiedenis van de film toont aan dat de – soms getrukeerde, maar meestal echte – werkelijkheid aan de illusie voorafging.

Dat de illusie soms krachtiger is dan de werkelijkheid, wist de Duitse filosoof Hegel reeds: 'Breekt er revolutie uit in het rijk der voorstellingen, dan houdt de werkelijkheid het niet uit.' In de Eerste Wereldoorlog werden de illusies over de werkelijkheid een voor een, tot de laatste toe, aan flarden geschoten.

Na 1918 zou in de bioscoop niet langer de werkelijkheid het populairst zijn, maar de illusie, al bleef de documentaire, zoals het *Polygoon Journaal*, tot de komst van de televisie een zeer gewaardeerd onderdeel. Na 1918 wonnen de commerciële droomfabrieken. Hollywood heerste. Tot de komst van de televisie.