

D. E.
andere
FILM

HET
KWADE
DOG

CINÉCLUB

21 JAN '92

Lev Kuleshov

DE BUITENGEWONE AVONTUREN VAN MISTER WEST IN HET LAND VAN DE BOLSJEWIEKEN

1924 - 73min

Van alle grote namen uit de beginperiode van de Sovjetfilm is die van Lev Kuleshov in het Westen minder bekend. Nochtans ligt hij aan de basis van de ontwikkeling van de film na de revolutie en was hij de eerste theoreticus. Naar eigen zeggen waren sinds 1920 meer dan de helft van alle Sovjetregisseurs leerlingen van hem. In 1917, 18 jaar oud en slechts enkele maanden aan het werk in de Khazhankov Studios, publiceerde hij zijn eerste artikels in een filmtijdschrift. Gezien tegen de achtergrond van de Russische film van toen, die zich voornamelijk bezighield met melodrama en in technische vaardigheid en verfijning ver bij het Westen achterstond, is de inhoud van deze vroegrijpe artikelen verbazend. Twee jaar voor Caligari gaf hij de sleutelrol van de ontwerper (eerder dan de cameraman) aan bij de uitdrukkingmogelijkheden van de film: "De kunstenaar in de film schildert met voorwerpen, vlakken en licht...Het heeft vrijwel geen belang wat er gefilmd wordt. Hij maakte één film voor de revolutie: Het project van ingenieur Prite (1917). Omdat hij vergeten was enkele noodzakelijke opnamen te maken van mannen die omhoog keken naar hoogspanningsmasten, besepte Kuleshov dat hij gewoonweg de shots van de mannen en die van de masten aan elkaar kon koppelen, onafhankelijk van elkaar genomen en op verschillende plaatsen. Deze ontdekking, dat de film een niet bestaande realiteit kon creëren, lag aan de basis van de latere experimenten die hij uitvoerde in de na de burgeroorlog opgerichte Staats-Filmschool (VGIK). Bv. zo maakte hij een scène van een vrouw voor de spiegel terwijl ze zich opmaakt, haar schoenen en kousen aantrekt en zich verder aankleedt, samengesteld uit ogen, benen, haren, lippen, enz., van in werkelijkheid verschillende vrouwen. Toen hem de vraag gesteld werd naar wie nu eigenlijk de eer moest gaan voor de ontdekking van de montage antwoordde hij: "Griffith was de eerste, maar ik heb de eerste theoretische studies over montage gemaakt".

De buitengewone avonturen van Mr. West in het land van de bolsjewieken, gemaakt met zijn leerlingen, is de eerste film waarin Kuleshov zijn theoretische onderzoeken in praktijk brengt. Deze film is nog steeds een heerlijke satire en geeft bovendien een voorproefje van het latere koude-oorlogsdenken. Hij is in velerlei opzichten een model voor hoe film een verhaal vertelt. Latere belangrijke films van hem zijn Dura Lex (1926), die een voorafbeelding geeft van de verstilde poëzie en innerlijkheid van Bresson; Velikii Uteshitel (De grote trooster, 1933) komt al op het terrein, hoewel nog wat onbeholpen, van de confrontatie tussen illusie en realiteit waarmee Godard later een revolutie in de film doorvoerde.



Abram Room

BED EN SOFA

1927 - 75 min



Alles in deze zwijgende film spreekt hardop. Een onverbiddelijk oog van den schepper maakt hier reeksen van alledagsleven gevoelig en projecteert ze tegen den overgrooten achterwand van een in zijn onbewegelijkheid beklemmende tragiek. Opgejaagd wordt het spontane gebaar van den natuurlijken mensch zoo goed als het zich veilig in de volte van de kamer verscholen wanende gebruiksvoorwerp.

De nadrukkelijkheid, ja de wreedheid, waarmee hier mensch en ding op militaire wijze genummerd wordt, zich richt en antwoord geeft, créeert kortaf een werkelijkheid van een tweeden, eigen en bewust gevormden rang: een visie die, met de mathematische feilloosheid van het middel film opgebouwd, in zijn eindstaat objectief wordt: leven. Het leven van deze drie menschen in hun één-kamer-woning, het nuttelooze en au fond ziels-onbelangrijke van dit schaakspel om een vrouw, die zelf „buitenspel” staat, is een bereikte eenheid, een eigen bestaan, dat vrij en los gekomen is uit een werkschema van duizend kleine, wreede, nadrukkelijke nuances, — even talrijk als het duizendvoudig en in zijn spontaneiteit zoo nadrukkelijk bewegingsschema van den speler Bataloff, in wien Room zijn dubbel-ik vond.

De geest van deze film is het wreed welbehagen aan het kleine, uitgaande van een ongetwijfeld groot-menschelijken, maar daarom niet gepreoccupeerden geest van den schepper. Een man als Pudowkin zou hier naar het pathos van een ongewoon, perplex opdoemend beeld gegrepen hebben. Room is chirurgischer: hij analyseert, détailleert, hij prestat het kleine tot een onduidelbare welsprekendheid. Onbewogen, maar bewust, geen dichter maar een kenner, zoo belicht hij de schuld van het gebaar evengoed als die van het stilleven, hij achtervolgt het overspel tot in de waterkaraffen.

Slechts nu en dan veroorlooft hij zich de weelde, steun te zoeken in de constructief filmisch aangewende uitweidingen van treinreizen, machines, theater in aanbouw, vliegtocht. Maar steeds alleen dan, als de spanning in het détail veroorlooft om het werk — een wreed werk! — op een afstand te bezien: steeds als voorbode van een verdubbelde tuchtiging van het dienstbare en geringe onderdeel-in-momentopname.

Steunde Claude Autant Lara op den vondst van het détail, dat voor hem het driehoeksgeval tot bijzaak, tot aanleiding, tot patroon maakte — bij Room heiligt het doel de middelen. Room is het stellig om den z.g. inhoud te doen. Hij stoot dien inhoud op, hij maakt haar film.

In den grond is deze verfijnde handwerker veel eenvoudiger dan Lara. Slechts een barbaarsche liefde voor zijn object kan zooveel grootheid in het onaanzienlijke leggen. Ethicus en kunstenaar

zijn hier niet te scheiden: ideologisch zijn zij — als in de beste Russische films — één.

Vandaar dat dit werk hemel en aarde van het burgerlijk verisme verschild. Deze werkelijkheid is zoozeer gebonden door middel van het oog van den kunstenaar, dat zij er opnieuw vrij door werd. Het wonder eener overbewuste montage, die niets toeliet dan wat onverbiddelijk en noodzakelijk was, laat hier het détail niet détail (als bij Lara), maar het bereikt een volkomen continuen staat van opzettelijk gevormd leven: eigen leven. Men ontlede het schema: de vrouw — het damspel — een grimas van Bataloff — de damschiif — het verwonderde gelaat van den vriend — de damschiif — de vrouw — het gordijn — de reflex van een voorbijschuivende auto. Er is geen dood punt in deze film, als ons oog er opvalt: de theepot praat, het ornament wordt expressief, het eetgerei wordt „photogénique”, over de schijnbaar stille gezichten flakkeren de reflexen van het kamerlicht. Dat ons oog daarop valt, is de meedoogenlooze regie van den maker, die niet alleen zijn objecten regisseert. Ook ons.

Het is juist daarom zoo jammer, dat deze film in haar laatste acte de smet van eenige scène's meedraagt, die haar in hoofdzaak haar omineuzen naam gegeven hebben. In ethisch opzicht is deze blaam volkomen onbegrijpelijk: de tendenz pleit zelfs in dit geval (het meest gemotiveerde geval!) tegen abortus, het constateert hoogstens het bezwaarlijk te ontkennen feit, dat Rusland een staatskliniek voor abortus telt en men en vrouw betreffende een pénibele wetsparagraaf de volle vrijheid laat.

Maar de kunstenaar in Room blijft hier in gebreke: juist dat prachtige dicht-beklemden van zijn stukken, dat deze film zoo beklemmend en in haar uiterste bewustheid zoo natuurlijk maakt, verdwijnt hier voor een paar grof-gevoelde contrasten. De valsche noot van het melodrama, het goedkoop effect van het volksstuk teistert hier den juist voltooien opbouw van een tot dusverre zoo raszuiver kunstwerk. En men vraagt zich met wrevel af: is dit de thans eerst fel geponeerde tendenz van het werk, waartoe al het vorige in zijn voortreffelijkheid maar bijzakelijke voorbereiding was? Ofwel heeft Room hiermee zijn plicht moeten kwijten tegenover een staatsopdracht, waaraan hij zich in het vroegere verloop van de film zoo meesterlijk had onttorsteld? Het laatste zou pleiten voor een zeer groote vrijheid, die men den kunstenaar in Sovjet-Rusland laat; het eerste voor den Sovjet-Rus, in wien een (al dan niet marxistische) ideologie toch sterker was dan de scheppingsdrift.

H. S.