



**DE NEDERLANDSE
DOCUMENTAIRE FILM 1920-1940**

Bert Hogenkamp

DE NEDERLANDSE DOCUMENTAIRE FILM 1920-1940

Bert Hogenkamp

Oorspronkelijke uitgave:
Audiovisueel Archief van de Stichting Film en Wetenschap
Van Gennep Amsterdam 1988
Uitgave 2016: Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid

Oorspronkelijke CIP-gegevens Koninklijke Bibliotheek, Den Haag
Hogenkamp, Bert
De Nederlandse documentaire film, 1920-1940 / Bert Hogenkamp. - Utrecht : Audiovisueel Archief van de Stichting
Film en Wetenschap ; Amsterdam : Van Gennep. - Ill. Met filmogr.
SISO 799.5 UDC [791.43/44:659.2] (492) '1920-1940' NUGI 922
Trefw.: documentaire films ; Nederland ; geschiedenis ; 1920-1940.
ISBN 90-6012-766-8 (1988)
ISBN 978-90-77806-00-5 (2016)

INHOUD

Inleiding.....	4
I - Willy Mullens: de koning der actualiteiten.....	7
II - Polygoon: meer dan het journaal.....	30
III - Joris Ivens en de Filmligageneratie	57
IV - Jan Hin, de film en het katholiek réveil.....	85
VI - J. C. Mol en Multifilm: wetenschap-film-bedrijf.....	123
Filmografie.....	137
Noten.....	183
Verantwoording.....	204
Verantwoording uitgave 2016.....	206
Alfabetische titellijst.....	207

INLEIDING

De Schot John Grierson die zo'n belangrijke rol heeft gespeeld in de bloei van de Britse documentaire beweging in de jaren dertig en veertig, heeft de documentaire film ooit gedefinieerd als 'het creatief omgaan met de werkelijkheid'.* De filmmaker moet de werkelijkheid niet alleen op celluloid registreren, maar er ook zijn eigen, artistieke licht over doen schijnen. Het spanningsveld tussen de 'echte' werkelijkheid en de filmische registratie ervan door de cineast is een kenmerk dat de documentaire zo fascinerend maakt.

Het begrip documentaire dateert echter van ver vóór Grierson. Als aanduiding voor alle mogelijke soorten van 'non-fictie' film was documentaire al rond 1920 een courante term in het Nederlandse filmjargon. In tegenstelling tot Groot-Brittannië werd het begrip in Nederland in theoretisch opzicht nauwelijks verder uitgewerkt. Daarom hanteer ik in dit boek het begrip documentaire in de meest uitgebreide zin van het woord, van docudrama tot filmjournaal.

Binnen de vaderlandse filmproductie heeft de documentaire altijd een belangrijke plaats ingenomen. In kwantiteit overtrof de documentaire de speelfilm verre, terwijl ook het aantal filmmakers en -technici dat er een boterham mee verdiende, vele malen groter was dan het personeel in de speelfilmstudio's. De documentaire produktie vereiste nauwelijks kapitaalsinvesteringen. Kantoorruimte en opnameapparatuur waren de minimumbenodigdheden. De loonkosten waren in verhouding tot de speelfilmproduktie gering, omdat de cameraploeg altijd beperkt van omvang was. Bovendien hoefden de documentaire produktiemaatschappijen lang niet altijd de markt op met hun films. Produkties die zij in opdracht van derden hadden gemaakt, werden na afwerking aan de opdrachtgever overhandigd, die zelf voor verdere distributie en/of vertoning moest zorgdragen. Hoe verschillend deze opdrachtgevers ook mochten zijn, op produktieniveau heerste een grote mate van continuïteit. Veel documentaire produktiemaatschappijen waren jarenlang, zo niet tientallen jarenlang, actief. Een groot verschil met de speelfilmproduktie, waar een produktiemaatschappij het vaak niet langer uithield dan één film.

Ook de artistieke reputatie van de documentaire was jarenlang groter dan die van de speelfilm. Daar waren verschillende redenen voor. In bepaalde perioden was de speelfilmproduktie in Nederland op een nulpunt beland. Het publiek liet het afweten. De critici waren vernietigend in hun oordeel. Zij richtten hun aandacht daarom op de documentaire. Maar ook in tijden dat de speelfilm er goed voorstond, mocht de documentaire zich in een grote aandacht van de pers verheugen. Omdat de financiële drempel bij de documentaire laag was, bood het genre talentvolle jonge cineasten de gelegenheid zich te bewijzen. Bovendien profileerden verschillende documentaire groepen zich reeds vanaf het begin van de jaren twintig middels hun artistieke kwaliteiten.

De documentaire was een filmgenre dat ook aanvaardbaar was voor bevolkingsgroepen die om religieuze en/of maatschappelijke redenen de bioscoop meden of er hun neus voor ophaalden. De ontwikkeling van de Nederlandse documentaire heeft bij gevolg evenzeer in als buiten de bioscoop – in de jaren twintig en dertig de plek bij uitstek voor filmconsumptie – plaatsgevonden. Derhalve zal in dit boek aandacht besteed worden aan de ontwikkeling van de zogenaamde zuilgebonden distributie- en vertoningcircuits. Immers, op enkele uitzonderingen na (de zogenaamde vrije produkties), werden de documentaires in de jaren twintig en dertig gefinancierd uit gelden van veelal zuilgebonden opdrachtgevers, zoals politieke partijen, vakbonden, coöperaties, omroepen en andere verenigingen. Daarnaast was het bedrijfsleven een belangrijke opdrachtgever. De overheid speelde in de jaren twintig en dertig een minder belangrijke rol. Bij gelegenheid gaf het ene of andere ministerie weliswaar opdracht tot het produceren van een film, maar van een stimulerende rol ten aanzien van de documentaire produktie, zoals de overheid die tentoonspreidde na de Tweede Wereldoorlog, was nog geen sprake.

Een vergelijking met de ontwikkeling van de documentaire in het buitenland ligt voor de hand. Natuurlijk was belangstelling voor wat er over de grenzen gaande was, documentaristen eigen. Joris Ivens verliet in 1934 zelfs Nederland om zijn documentaire carrière in het buitenland voort te zetten. Er waren inspirerende films uit het buitenland, die de Nederlandse documentaristen in hun werk beïnvloedden, zoals Waker Ruttmanns *BERLIN - DIE SINFONIE DER GROSSSTADT* (1927). Maar het is opvallend dat het Angelsaksische model van de documentaire beweging – waarin een groep van gelijkgezinden zich kon vinden om voor gezamenlijke belangen te strijden – in Nederland onbesproken bleef.

Wie van de vooroorlogse documentaire spreekt, wordt onmiddellijk geconfronteerd met de Filmliga en Joris Ivens. Zonder ook maar iets tekort te willen doen aan het enorme belang dat de organisatie Filmliga en de filmmaker Ivens gehad hebben voor de ontwikkeling van de Nederlandse documentaire in de jaren '20 en '30, is het mijns inziens hoog tijd een genuanceerder beeld te schetsen. In dit boek wordt de ontwikkeling van de Nederlandse documentaire in de jaren '20 en '30 in vier stadia onderverdeeld. In de jaren vlak na de Eerste Wereldoorlog stond de erkenning van het documentaire genre centraal. De documentaire moest in commercieel en artistiek opzicht haar bestaansrecht bewijzen. Nadien brak een periode van experimenteren aan, dat gestimuleerd werd door de Filmliga-beweging. De komst van de geluidsfilm die gepaard ging met enorme veranderingen in de wijze van films maken (in financieel en esthetisch opzicht) en die bovendien nog grotendeels samenviel met de economische crisis, betekende een uitdaging voor de documentaristen. In de jaren '30 volgde de periode van consolidatie, waarbij het motto was als organisatie of individueel filmmaker te overleven en de vrijheid van expressie te behouden.

Een strikt chronologische behandeling van de Nederlandse documentaire tussen 1918 en 1940 zou een volstrekt onleesbaar relaas hebben opgeleverd. Ik heb derhalve voor een hoofdstukindeling gekozen, die de chronologie slechts gedeeltelijk intact houdt, maar toch de grote lijnen aangeeft. In feite gaat het om een indeling naar groep of stroming: Mullens, Polygoon, Ivens en de Filmliga, Hinfilm, Visie Film en Multifilm. Twee vraagstukken staan steeds centraal: de

organisatorische en de artistieke ontwikkeling. Het leek mij het beste om de opvattingen over documentaire esthetiek en dramaturgie aan de hand van typerende filmfragmenten te illustreren. Als afzonderlijk hoofdstuk zijn derhalve zes reeksen fotogrammen afgedrukt.

Het bronnenmateriaal dat de historicus bij dit soort onderzoek ter beschikking staat (de contemporaine pers, in het bijzonder de filmtijdschriften, archieven van documentaire filmmakers of produktiemaatschappijen, archieven van de Centrale Commissie voor de Filmkeuring, archieven van de opdrachtgevers of in ieder geval hun periodieken, interviews met betrokkenen en natuurlijk de films zelf, voor zover nog bewaard) beperkt noodzakelijkerwijs het aantal vragen dat hij/zij kan beantwoorden. Zo ontbreken gegevens over de bezoekersaantallen van Nederlandse documentaire films, zowel voor hun vertoning in de bioscoop als daarbuiten. Ook als we wel over die cijfers zouden beschikken, bleef de vraag naar de indruk die documentaires bij het publiek achterlieten, moeilijk te beantwoorden. De indruk die de films op mij gemaakt hebben, heb ik uitgebreid beschreven. Dit boek had derhalve niet geschreven kunnen worden zonder de Nederlandse filmarchieven die zo goed en zo kwaad als het ging dit documentaire erfgoed vergaard, bewaard en, in toenemende mate, geconserveerd hebben.

* Forsyth Hardy (ed.), Grierson on Documentary, Londen 1946, p. 11.

I - WILLY MULLENS: DE KONING DER ACTUALITEITEN

Op dinsdag 9 januari 1917 vond een bijzondere gebeurtenis in de Haagse Residentie-Bioscoop plaats: de première van de regeringsfilm HOLLAND NEUTRAAL, ook bekend als de LEGER-EN VLOOTFILM. Koningin Wilhelmina en prins Hendrik waren bij de vertoning aanwezig, die verder werd bijgewoond door leden van de regering en vertegenwoordigers van land- en zeemacht. Nadat koningin en prins onder de tonen van het Wilhelmus op het balkon hadden plaatsgenomen, sprak de maker van de film en tevens directeur van de Residentie-Bioscoop, Willy Mullens, een kort welkomstwoord. De film begon met een portret van Hare Majesteit. De scène waarin een grote groep soldaten op de camera afkomt rennen om uit de chaos met hun lichamen keurig de woorden HOLLAND NEUTRAAL te vormen, viel zeer in de smaak bij het publiek: '... een sportief en scenisch kunststukje, dat Nederland's vasten wil naar handhaving der onzijdigheid voor ogen bracht.'¹ De film die 3.000 meter lang was en ongeveer tweeënehalf uur duurde, verveelde de toeschouwers geen ogenblik, vooral omdat Mullens ernstige momenten afgewisseld had met grappige. Sommige scènes waren heel mooi gevirageerd (van een kleurzweem voorzien). Niemand die na het zien van de film nog twijfelde aan het feit dat het leger en vloot menens was met de uitvoering van hun taken. Na afloop liet de koningin zich voorstellen aan de regisseur en gaf blijk van haar waardering voor de artistieke uitvoering van de film.

Dit was de teneur van de verslagen in de contemporaine pers over de première van Mullens' LEGER- EN VLOOT-FILM. Een regeringsopdracht, lovende woorden van de koningin, een goede pers, veel belangstelling: de reputatie van Willy Mullens was gevestigd. In een periode waarin het filmbedrijf van alle kanten bekritiseerd werd en naar maatschappelijke erkenning hunkerde, was dit een belangrijk gegeven. Maar er was meer: met de LEGER- EN VLOOTFILM bewees Mullens dat de Nederlandse documentaire in commercieel en artistiek opzicht op eigen benen kon staan. Op alle mogelijke manieren en op allerlei gebieden zou Willy Mullens dit de jaren na de première van zijn eerste grote film gaan bewijzen.

Er werden in Nederland al snel na de komst van de cinematografie actualiteiten of documentaires gemaakt. In de jaren vlak na de eeuwwisseling, toen Willy Mullens nog samen met zijn broer Albert door Nederland en België trok met de reisbioscoop Alberts Frères, maakten zij in iedere standplaats opnamen van lokale gebeurtenissen. Dergelijke beelden waren bijzonder populair bij het publiek. Enkele bedrijven specialiseerden zich in de productie van actualiteiten, zoals de firma Nöggerath in Amsterdam.² Rond 1910 kregen de vertoningen van dergelijke actualiteiten in Frankrijk een vaste vorm in het wekelijkse bioscoopjournaal waarin een aantal korte filmreportages achter elkaar gepresenteerd werd.³ De Franse firma's Pathé en Gaumont beheersten in de jaren rond de Eerste Wereldoorlog de journaalmarkt in Europa. Een Nederlands journaal liet nog op zich wachten, hoewel

de gebroeders Mullens de gewoonte hadden zo nu en dan verschillende actualiteiten achter elkaar te monteren en ze als de COURANT ALBERTS FRÈRES te presenteren. Naast het filmjournaal ontstond het genre van de documentaire – een naam die in eerste instantie aan reis- of ontdekkingsfilms gegeven werd, maar weldra een begrip werd voor de niet-speelfilm in zijn algemeenheid. Behalve Mullens was in de jaren '10 met name de Hollandia Filmfabriek te Haarlem actief op dit terrein.

Na ruim twaalf jaren met hun reisbioscoop rondgetrokken te hebben langs kermissen en jaarmarkten, besloten de Alberts Frères, oftewel de broers Albert en Willy Mullens, in 1912 een punt te zetten achter hun ambulante bestaan. De 'rois des Bioscopes' realiseerden zich dat hun reisbioscoop geen toekomst meer had, nu overal in de grote steden vaste bioscopen als paddestoelen uit de grond schoten. Albert keek terug, wijdde zich aan een gevestigde kunstvorm, het theater, en werd directeur van het Grand Théâtre in Amsterdam. Willy keek vooruit, werd directeur van een bioscoop in Den Haag, de reeds genoemde Residentie-Bioscoop, en wijdde zich aan een kunst-in-wording, de film. Zo zouden we nu de keuze van de broers kunnen interpreteren. Waarschijnlijker is dat de Alberts Frères eenvoudigweg de risico's wilden spreiden en daarom elk voor een andere woonplaats en een andere vorm van publiek vermaak kozen. Dat Willy de filmvertoning voor zijn rekening nam, lag voor de hand, gezien zijn grote populariteit als explicateur. Dat hij Den Haag koos evenzeer, gezien het succes dat Alberts Frères van 1905 tot 1912 in die stad genoten hadden bij hun 'overwinteringen' in de Kunstkring. Dat was ook de reden dat hij zijn activiteiten onder de naam Alberts Frères voortzette.

Ook in de residentie ging Willy Mullens door met de traditie om eigen filmopnamen te maken. Deze waren in eerste instantie bestemd voor vertoning in zijn eigen Residentie-Bioscoop, of in het Gebouw voor Kunsten en Wetenschappen dat hij 's zomers exploiteerde. Maar hij verkocht ze ook aan derden. Daartoe richtte hij in 1914 in de Schouwburgstraat een eigen filmfabriek in. In 1915 maakte Mullens zijn eerste opdrachtfilm, MOOI HOLLAND, op verzoek van de Vereniging 'Vreemdelingenverkeer'. Achter de titel verschool zich een toeristische film met opnamen 'van vele mooie stadspunten, parkgezichten en strandkiekjes'⁴ van Den Haag en Scheveningen. De film was in Mullens' Residentie-Bioscoop te zien, terwijl de Vereniging 'Vreemdelingenverkeer' hoopte, ondanks de oorlogssituatie, in het buitenland goede sier te maken met MOOI HOLLAND. Productie en vertoning/explicatie, waarbij Mullens niet alleen de film opnam, maar ook zelf van commentaar voorzag bij projecties in zijn eigen Residentie-Bioscoop (of in het Gebouw voor K & W), was een veeleisende combinatie. Dankzij een enorme persoonlijke inzet, wist hij dit enige jaren vol te houden. De distributie van zijn films, voor zover die niet door de opdrachtgever zelf geschiedde, liet Mullens meestal over aan in dit werk gespecialiseerde firma's, zoals Loet C. Barnstijns HAP Film Comp. of de Amsterdamse firma Filma.

In 1916 volgde de grote regeringsfilm HOLLAND NEUTRAAL. In augustus van dat jaar gaf minister van Oorlog Bosboom de firma Alberts Frères de opdracht een film te maken 'om aan het Nederlandsche Volk, aan de bewoners van onze Koloniën en aan het buitenland een indruk te geven, dat onze weermacht, met de haar ten dienste staande middelen eene vergelijking met de buitenlandsche strijdmachten gerust kan doorstaan.'⁵ Met kapitein Van den Akker van de Generale Staf aan hun zijde, togen Mullens en zijn assistenten aan het werk. In het najaar filmde hij talloze legeroefeningen die vaak speciaal voor de film gehouden werden. Het getoonde doet ons nu soms verouderd aan, zoals het wielrijderscorps (geïntroduceerd met de titel 'Vlotte jongens')

of de zogenaamde mitrailleurhonden (die karretjes met machinegeweren door zwaar terrein moesten trekken). Oude communicatiemiddelen (postduiven) werden door Mullens naast moderne (radiotelegrafie) gezet. Van het laatste wordt de toeschouwer niet veel wijzer, terwijl de cineast wel tot in details laat zien hoe voorzichtig het Nederlandse leger met zijn in een schokvrij keurslijfje ingepakte postduiven omgaat. Als intermezzo waren de opnamen van een mobilisatietoneelgezelschap bedoeld, dat de soldaten in den velde diende te vermaken. Het vloot-gedeelte van de film was aanzienlijk korter. Mullens had opnamen gemaakt van het bezoek van de koningin aan de HM 'Holland', van het werk van de mijnenleggers en van het lanceren van torpedo's. Met name deze laatste activiteit leverde enige spectaculaire beelden op van de zogenaamde bellenbaan (het spoor dat de torpedo in het zeewater trekt). Voor de openingssequentie filmde Mullens bovendien koningin en prins, de opperbevelhebber generaal Snijders en de ministers van Oorlog en Marine. Van wie het idee afkomstig was om soldaten en jantjes door middel van lichamelijke oefeningen bepaalde titels, respectievelijk HOLLAND NEUTRAAL en ONZE VLOOT, te laten vormen, is onduidelijk. Dat Mullens en de betrokken autoriteiten ermee ingenomen waren, lijkt geen twijfel.



De postduif in een schokvrij keurslijfje (LEGER- EN

De LEGER- EN VLOOTFILM kan op verschillende manieren beschouwd worden. Hij moet tegen de achtergrond van soortgelijke propagandafilms uit Duitsland, Frankrijk of het Verenigd Koninkrijk gezien worden. De LEGER- EN VLOOTFILM was immers mede bedoeld om het buitenland te laten zien dat Nederlands neutraliteit geen wassen neus was. Het feit dat een gedeelte van de fragmenten die van de film bewaard zijn, van Engelstalige tussentitels voorzien is, bevestigt dit. De Eerste Wereldoorlog had niet alleen een allesvernietigend gevechtsapparaat op gang gebracht, maar ook een doeltreffende propagandamachine in werking gesteld. De oorlogvoerende mogendheden kwamen daarbij snel tot de ontdekking dat het relatief jonge medium film een belangrijke propagandistische rol kon spelen. Het geloof in de waarheid van de filmbeelden was groot – censuur van die beelden was derhalve de eerste stap, waartoe de militaire autoriteiten hun toevlucht namen, manipulatie de volgende. Of er uit de LEGER- EN VLOOTFILM beelden verwijderd zijn, respectievelijk of Mullens het filmen belet is in bepaalde omstandigheden, is niet overgeleverd. Wel berichtte de pers dat de film proefgedraaid werd ten overstaan van een commissie, bestaande uit een reserve-luitenant-

kolonel, een majoor en een luitenant ter zee 1ste klasse.⁶ Deze commissie keurde de film goed. De reclame voor de film liet niet na iedereen ervan te verzekeren dat onze 'hoogste autoriteiten alle faciliteiten verleenden om de bevolking tot in de kleinste onderdeden te laten zien wat het zeggen wil (dat) Holland neutraal (is)'.⁷ De film liet natuurlijk alleen die activiteiten van leger en vloot zien, die het opperbevel bereid was te laten zien en wel op een zo gunstig mogelijke manier. Dus, géén verkleumde dienstplichtigen in de modder. Wel soldaten die 'met fiets en al langs den staaldraad over de rivier werden getrokken en aan den overkant (zoo leek het ons tenminste) met een vrij hachelijk vaartje tegen een boomstam opvlogen'. Dit lokte bij de recensent van De Kinematograaf de volgende reactie uit: 'We hopen voor de slachtoffers dat ze niet te hard zijn aangekomen, in ieder geval kunnen zij de voldoening smaken, velen ermee te hebben geamuseerd'.⁸

Dezelfde recensent schreef: 'de fotografie laat over het algemeen aan scherpte niets te wensen over en de opnamen kenmerken zich door een ruim perspectief.' De LEGER- EN VLOOTFILM was een voor Mullens typerende film, in politiek en esthetisch opzicht. Willy Mullens was een liberaal die zijn vaderlandsliefde en

Oranjegezindheid nimmer onder stoelen of banken stak. Vandaar de bijzondere zorg die hij besteedde aan de opnamen met koningin en prins. Maar vóór alles was hij explicateur, een man die zijn publiek iets duidelijk wilde maken. Deze achtergrond was bepalend voor Mullens' esthetiek: met duidelijke beelden een duidelijk verhaal vertellen. Hoeveel meter film gebruikt werd om dat doel te bereiken, was voor hem van ondergeschikt belang. Vandaar de bepaald niet geringe lengte van de LEGER- EN VLOOTFILM. De film heeft niettemin een herkenbare dramaturgie die op het militaire leven zelf geënt is. Expositie (appèls, parades), spanning (oefeningen, fysieke training) en ontspanning (vermaak) zijn er de belangrijkste elementen van.

De LEGER- EN VLOOTFILM wekte niet bij iedereen bewondering. Een officier van het Indische Leger voelde zich op z'n tenen getrapt, omdat Mullens de 'kolonialen, (de) duizenden jonge mannen (die) strijden in Indië, bereid hunne levens te geven voor de eer en den rijkdom van hun land', niet had laten zien.⁹ Meer fundamentele kritiek kwam van linkse zijde, waar men het militaristische karakter van de film afwees. In Amsterdam werd door anti-militaristen tegen 'de moordenaarsfilm'

Affiche LEGER- EN VLOOTFILM (1917)



gedemonstreerd, in Leeuwarden protesteerde de SDAP-fractie tegen vertoning van de film aan schoolkinderen en in Bussum werden tijdens de projectie de portretten van minister Bosboom en generaal Snijders met gefluit ontvangen.¹⁰

Ondanks deze protestacties, dwong Mullens met de LEGER- EN VLOOTFILM erkenning af voor het medium film zelf. Juist uit de kringen, waar de handhaving van orde en gezag en de verering van het Huis van Oranje hoog in het vaandel stonden, was immers de grootste oppositie tegen de bioscoop – ‘een uitvinding van de duivel’ – afkomstig. Door zijn thema sprak de LEGER- EN VLOOTFILM de tegenstanders van het medium film aan en het is zeer goed mogelijk dat zij voor het eerst de gang naar de bioscoop maakten om deze film te bekijken.

Er werd in de jaren ‘10 in brede kring over ‘de bioscoop-quaestie’ gediscussieerd, waarbij het onderscheid tussen film als prikkeling en film als ontwikkeling centraal stond. In de praktijk kwam dat neer op de tegenstelling van speelfilms versus documentaire. Absolute voorstanders van film waren vooral te vinden in het liberale ondernemersmilieu, waar Mullens deel van uitmaakte, en onder de volksmassa’s die in de bioscoop een goedkope vorm van vermaak ontdekt hadden. Daarnaast was er een hervormingsgezinde groep die weliswaar de prikkeling van de hand wees, maar in de ontwikkeling een mogelijkheid zag om de film te ‘redden’. Dit zou moeten geschieden door de censuur van prikkelende films en de promotie van ontwikkelende films. Tot slot waren er de absolute tegenstanders die de film in zijn geheel wensten te verbieden. Het werd nu de strategie van Mullens om de hervormingsgezinde groep op alle mogelijke manieren (niet alleen met films, maar ook met argumenten) te steunen. De ondernemer Mullens droomde van een lucratieve, vrijwel onontgonnen markt, de politicus Mullens had een brede alliantie van hervormingsgezinden en voorstanders van de bioscoop voor ogen.

Een belangrijk argument van de tegenstanders van de film was dat de schooljeugd door de invloed van de bioscoop ‘bedorven’ zou worden. Zo concludeerde in 1913 het Amsterdamsch Comité ter Bestrijding van het Bioscoopkwaad in een rapport dat de schooljeugd teveel naar de bioscoop ging en dat ‘de bioscoop, als vorm van vermaak, geëxploiteerd op de wijze waarop dit thans het geval is, (...) een groot gevaar op(levet), paedagogisch, psychisch en moreel (om van het hygiënische nadeel te zwijgen) voor onze schoolgaande jeugd.’¹¹ Een mogelijkheid om de prikkeling weg te nemen zagen de hervormers in de keuring van films (al dan niet onder gemeentelijke supervisie), terwijl de ontwikkeling bevorderd moest worden door het instellen van zogenaamde schoolbioscopen.¹² Inderdaad gingen vanaf 1913 diverse gemeenten over tot het opstellen van bioscoopverordeningen met daaraan verbonden keuringscommissies. Ook waren rooms-katholieke organisaties als de vereniging ‘Voor Eer en Deugd’ actief op het terrein van de keuring. De schoolbioscopen lieten echter nog op zich wachten. Toch had in 1913 de Haagsche Bioscoopcommissie in een rapport de gemeenteraad geadviseerd een schoolbioscoop in te stellen, maar om allerlei redenen werd de Haagsche Schoolbioscoop pas in 1918 geopend.¹³ Wel werden er door de directeur van het Museum ten bate van het Onderwijs, dr. H. van Cappelle, regelmatig filmvoorstellingen voor schoolkinderen georganiseerd. Van Cappelle vertoonde films die door de Hollandia Filmfabriek in Haarlem geproduceerd waren.¹⁴

Mullens had dus goede redenen om zich toe te leggen op de produktie van onderwijsfilms. Zijn eerste populairwetenschappelijke film was HET LEVEN DER BIJEN (1917). Deze keuze motiveerde hij als volgt: 'Waar HET LEVEN DER BIJEN in alle tijden de belangstelling heeft gehad van de eersten onder ons, – ik denk aan het fijne werk *La Vie des Abeilles* van Maurice Maeterlinck, – heb ik gemeend deze serie te moeten aanvangen met het in film brengen van het leven dezer nijvere diertjes.'¹⁵ Gedurende de zomer van 1917 had Mullens imker Jan Luberti te Wassenaar bij het werk geobserveerd. De recensent van *De Kunst* beoordeelde de bijna een half uur durende film als volgt: 'De heer Mullens heeft het belangwekkende leven der bijen bestudeerd in al zijne fazen, vanaf de geboorte van het jonge broed, tot op het oogenblik dat de gewonnen honing uit het verzamel vat wordt afgetapt. (...) En zijne opnamen zijn schitterend geslaagd, zoowel uit instruktief oogpunt voor degenen die de film zullen zien, als uit technisch standpunt; want zijne foto's laten niets te wensen over.'¹⁶ Beter kon Mullens' esthetiek niet getypeerd worden.

HET LEVEN DER BIJEN was geen opdrachtfilm in de strikte zin dat imker Luberti Mullens tegen betaling had gevraagd over zijn bedrijf een film te maken. Via distributeur HAP Film moest de film zijn kosten goedmaken. Mullens zag echter een mogelijkheid zijn serie populair-wetenschappelijke films van een solide financiële basis te voorzien door zogenaamde industriefilms te gaan produceren. Mullens redeneerde dat een fabrikant er immers belang bij had zijn bedrijf in beeld te krijgen en dus bereid zou moeten zijn de produktie van een industriefilm financieel te ondersteunen, terwijl er van onderwijskant behoefte was aan films over het vervaardigen van bekende industriële producten.

Glas was zo'n product dat tot de verbeelding van leerkrachten en leerlingen sprak. Leerdam was het centrum van de Nederlandse glasindustrie. In opdracht van de NV Glasfabriek Leerdam filmde Mullens in het najaar en de winter van 1917/18 het produktieproces van glas. De technische problemen die het filmen in donkere fabriekshallen stelde, waren in die tijd niet gering. In *GLASINDUSTRIE TE LEERDAM* is daar weinig van te merken. De opnamen zijn van uitstekende kwaliteit. Mullens haalde zelfs nog een stukje luchtacrobatiek uit door met de camera vanaf de hoog boven de grond aangebrachte transportrail het vervoer van het glas naar de haven te filmen. De film laat zien hoe glas werd geblazen, kristal werd geslepen en gloeilampen vervaardigd werden. Het fabricageproces werd, zo blijkt uit de beelden, nog grotendeels door fysieke inspanningen van de arbeiders bepaald. Zo werden de 80.000 gloeilampen die de fabriek per dag produceerde, met de hand gemaakt en stuk voor stuk door meisjes verpakt. De aanwezigheid van een groot aantal kinderen in de fabriek valt op.

Het succes van de *LEGER- EN VLOOTFILM*, *HET LEVEN DER BIJEN* en *GLASINDUSTRIE TE LEERDAM* maakte het Mullens mogelijk zijn filmfabriek om te zetten in een echte produktiemaatschappij, eerst de 's-Gravenhaagsche Filmfabriek geheten en vanaf oktober 1918 Haghe Film (gevestigd aan de Joan Maetsuyckerstraat). Hoewel Mullens graag poseerde als de man die eigenhandig zijn films opnam en er in de pers legio portretten werden afgedrukt van de directeur van Haghe Film met de hand aan de slinger van de camera, had hij al bij de produktie van de *LEGER- EN VLOOTFILM* verschillende operateurs in dienst gehad, onder wie de Hollandia-cameraman H. W. Metman.¹⁷ Deze bleef echter niet lang in dienst. Ook werkte A. P. A. Adriaansz, een andere oude rot in het vak, enige tijd voor Haghe Film.¹⁸ Veel plezier had Mullens van de jonge Haagse operateur Otto van Neijenhoff die in 1918 bij hem kwam werken. Want de opdrachten stroomden

binnen bij de 's-Gravenhaagsche Filmfabriek. De Utrechtse Rembrandt-Bioscoop bestelde een film over de Utrechtse brandweer.¹⁹ In dezelfde stad nam Mullens een film op over de Rijksmunt, HOE MEN HET GELD MAAKT IN NEDERLAND. De rubberindustrie gaf opdracht tot het maken van een film. Hetzelfde deed de stad Gouda die onder meer haar pijpen- en kaarsenindustrie door Mullens in beeld gebracht wenste te zien. Jurgens zag graag de margarinefabriek op celluloid vastgelegd. De volksgaar-keukens waren een typisch verschijnsel van het laatste oorlogsjaar – Mullens maakte er een film over, HOE MEN HET VOLK VOEDT.²⁰ Het pakket populair-wetenschappelijke films breidde zich dus in korte tijd enorm uit. De opening van de Haagse Schoolbioscoop in augustus 1918 kwam Mullens dan ook zeer gelegen. Met de directeur, de SDAP-er David van Staveren, onderhield Mullens uitstekende relaties. Zo was de film over de Rijksmunt onder de pedagogische leiding van Van Staveren opgenomen!²¹

Het netwerk dat Mullens in deze periode creëerde, omvatte ook de belangenbehartiging van de bioscoopbranche. Als liberaal ondernemer zag hij met lede ogen aan, hoe allerlei verordeningen het vrije handelsverkeer aan banden legden. Hij werd voorzitter van de begin 1918 opgerichte Bond van Exploitanten van Nederlandsche Bioscooptheaters, een organisatie die de ondernemersbelangen in de branche moest bundelen. De Bond werd in eerste instantie verscheurd door interne ruzies. In 1921 ging zij, samen met de organisatie van filmdistributeurs, op in de Nederlandsche Bioscoopbond (NBB).²² Binnen de NBB zou Mullens meer op de achtergrond blijven. Wel werd hij tot ere-voorzitter van de Bond benoemd. De politiek bood ondernemers eveneens de mogelijkheid voor hun belangen op te komen. Zo zat de revuekoning Henri ter Hall vele jaren in de Tweede Kamer namens de amusementswereld. Bij verschillende verkiezingen (Tweede Kamer, Gemeenteraad) stond ook Willy Mullens kandidaat. In 1923 behaalde hij zijn eerste politieke succes, toen hij in de Haagse Gemeenteraad werd gekozen.

Het einde van de Eerste Wereldoorlog ging ook aan Mullens niet ongemerkt voorbij. Een relatief onschuldige Amerikaanse speelfilm, met de minder onschuldige titel KAPITAAL EN ARBEID, die Mullens in het Gebouw voor Kunsten en Wetenschappen vertoonde, werd het middelpunt van een campagne tegen het revolutiegevaar.²³ Toen in november 1918 SDAP-voorman Troelstra zijn revolutie uitriep, stond Mullens op het Haagse Malieveld om de demonstratie van aanhankelijkheid jegens de koningin en tegen het rode gevaar op de filmstrook vast te leggen. Dit soort opnamen viel duidelijk als actualiteiten te rangschikken, alleen beschikte Mullens nog niet over de faciliteiten om dergelijke journaalopnamen op wekelijkse basis aan de bioscopen te kunnen leveren. Het eerste Nederlandse bioscoopjournaal liet nog even op zich wachten. Wel zette Mullens deze journalistieke koers in 1919 voort, met zijn film BEZOEK VAN DE KONINGIN AAN LIMBURG EN ZEELAND, waarvan het blad De Film-Wereld schreef: 'Meer dan enig krantenartikel zal deze film in het buitenland – waar ook dit Nederlandsche werk wordt afgedraaid – ervan overtuigen dat deze beide zuidelijkste stukjes van ons land er onafscheidelijk aan verbonden zijn.' In hetzelfde artikel werd Mullens' journalistiek talent geprezen: 'Het is de groote verdienste van Willy Mullens, dat hij ruikt, waar belangrijke dingen gebeuren, van te voren reeds de mate van belangrijkheid proeft en daar naar zijn maatregelen neemt.'²⁴

Met zijn film MOOI HOLLAND had Mullens al ervaring opgedaan in het vervaardigen van een toeristische film. Burgemeester en Wethouders en het bestuur Vreemdelingenverkeer van Arnhem zagen wel iets in een soortgelijke propagandafilm. Dus maakte Mullens in de tweede helft van 1918 opnamen in Arnhem en omgeving, waaronder 'verschillende opnamen van het dak eener rijdende elektrische tram af genomen'. Deze opdracht bracht Mullens ertoe de zaak systematisch aan te pakken. Hij schreef de gemeentebesturen en VVV's in het hele land aan met het aanbod over hun gemeente een film te maken. Mullens: 'Het in filmbeeld brengen van Uwe Gemeente en omstreken geeft populariteit en kennis aan den Nederlander omtrent Uwe Gemeente en bevordert het verkeer van den vreemdeling naar Uwe Gemeente.' Hij verzekerde dat de opnamen door vaklieden zouden geschieden, en wel 'onder persoonlijke leiding van een door U aan te stellen persoon, opdat van Uw Gemeente alleen dat naar voren wordt gebracht, wat wenschelijk is en door U als noodig wordt beschouwd.'²⁵ Hij stond in voor de circulatie van de filmkopieën in Nederland en het buitenland. Wat waren de kosten? De tarieflijst van Haghe Film zag er als volgt uit: voor een gemeente van minder dan 10.000 inwoners f100,- (filmlengte 150 meter), voor een gemeente tussen de 10.000 en 30.000 f 200 (220 m), voor een gemeente tussen de 30.000 en 60.000 f 300,- (330 m) en voor een gemeente boven de 60.000 zielen f 350, - (380 m). Daarmee was de gemeente in kwestie verzekerd van het roulement van 'haar' film in Nederland. Wilde ze zelf over een kopie beschikken, dan kon ze die bekomen tegen de prijs van 85 cent per meter (dus variërend van f 127,50 tot f 323,-).²⁶ Vanaf 1 mei 1919 zouden de operateurs van Haghe Film aan het werk gaan om in volgorde van binnenkomst de opdrachten af te handelen.

Nijmegen behoorde tot de gemeenten die Haghe Film opdracht gaven tot het maken van een film. Filmhistoricus Frank van der Maden heeft de totstandkoming van deze film bestudeerd.²⁷ Uit zijn relaas blijkt dat Mullens de gemeente in januari 1919 had aangeschreven, dat de Vereeniging tot Bevordering van het Vreemdelingenverkeer 'Nijmegen Vooruit' positief adviseerde en de raad in maart het krediet, benodigd voor de produktie, ter beschikking stelde. Waarschijnlijk moest de Nijmeegse aanvraag toch aan de late kant geweest zijn, want er geschiedde voorlopig niets. Pas toen de gemeente in september bij Mullens aan de bel ging trekken, meldde deze dat hij op 7, 8 en 9 oktober naar Nijmegen zou komen. Net als in Arnhem (en daarvoor al in Den Haag) haalde Mullens de stunt uit door vanaf het dak van een rijdende tram te filmen. Na Mullens' vertrek bleef het wederom lange tijd stil. Dus informeerde de gemeente in juni 1920 nog maar eens bij Haghe Film naar de film. Van der Maden concludeert dat deze enige tijd later, uiterlijk begin oktober 1920, opgeleverd moet zijn. Blijkbaar stond de gemeente Nijmegen niet al te hoog op Mullens' prioriteitenlijstje.

Ongetwijfeld heeft het Nederland-project het uiterste gevergd van het produktieapparaat van Haghe Film. Wat Mullens in gedachte had, was een groot Nederlands filmarchief, 'bevattende iedere Gemeente evenals iedere bijzondere landsgebeurtenis in filmbeeld.'²⁸ Hem stond dus niet alleen een synchronisch overzicht – een soort gefilmd Nederlands Domesday-boek – voor ogen, maar ook een diachronische verzameling van belangrijke gebeurtenissen op film. Deze twee benaderingen die zich in de toenmalige filmwereld al uitgekristalliseerd hadden tot twee specifieke genres, namelijk de documentaire en het filmjournaal, lieten zich soms, maar lang niet altijd combineren. Dat verklaart wellicht waarom Nijmegen zo lang op haar film moest wachten.

Het werk van Mullens trok de aandacht van historisch geïnteresseerden, onder wie enkele beroepshistorici. In september 1919 publiceerde het Algemeen Handelsblad een ingezonden brief van de heer D. S. van Zuiden uit Den Haag, waarin deze zich afvroeg 'of het niet wenschelijk is, de film van heden te bewaren voor het nageslacht, dat daaruit leering en wetenschap kan putten (...) zoo zijn er talrijke films, die om een goeden kijk te hebben op de dingen van thans, later van veel nut zullen zijn voor de kennis der Vaderlandsche geschiedenis, kunsten en wetenschappen en stadsontwikkeling.'²⁹ Van Zuiden pleitte daarom voor het stichten van een centraal filmarchief, waar dergelijke films bewaard zouden moeten worden. Aanleiding tot zijn ingezonden brief was de filmregistratie die Willy Mullens in die septembermaand van het Vaderlandsch Historisch Volksfeest te Arnhem had gemaakt. Van Zuiden had al bij Mullens geïnformeerd of het technisch mogelijk zou zijn dergelijke opnamen voor langere tijd te bewaren. Mullens was van mening dat dit het geval was. Bovendien polste Van Zuiden de Algemeen Rijksarchivaris, prof. mr. R. Fruin, over het beschikbaar stellen van een brandvrije kluis voor het opslaan van de (brandbare) filmkopieën. De respons op het idee om een filmarchief te stichten was van dien aard dat binnen één maand de Vereeniging Nederlandsch Centraal Film Archief (NCF) werd opgericht. Voorzitter van het NCF werd dr. H. E. van Gelder, directeur van de Dienst Kunsten en Wetenschappen van de gemeente 's-Gravenhage, penningmeester de bankier mr. D. W. K. de Roo de la Faille, conservator prof. Fruin en secretaris de heer D.S. van Zuiden. Verder namen de directeur van de Haagse Schoolbioscoop, D. van Staveren, de bioscoopdirecteur André de Jong en de Tweede Kamerleden jhr. mr. dr. E.A. van Beresteijn en mr. dr. A. van Rijckevorsel in het bestuur plaats.³⁰

Willy Mullens had uit zakelijke overwegingen geweigerd in dit illustere gezelschap plaats te nemen. Wel had hij direct een kopie van HET VADERLANDSCH HISTORISCH VOLKSFEEST TE ARNHEM IN SEPTEMBER 1919 – de film waar het allemaal mee begonnen was – ter beschikking gesteld. Mullens zag het NCF vooral als een mogelijkheid om zijn activiteiten een officieel tintje te geven. Wellicht zouden gemeenten eerder geneigd zijn bij Haghe Film een opdracht te plaatsen, als daar de zegen van het NCF op rustte. Bovendien werden filmopereaters – ook die van Haghe Film – nog maar al te vaak door de autoriteiten vogelvrij verklaard bij het uitoefenen van hun beroep. Een soort vrijgeleide van het NCF zou geen kwaad kunnen. Mullens was graag bereid om in ruil voor een dergelijk document zijn negatieven aan het NCF af te staan. Die namen toch alleen maar opslagruimte in beslag – zo lang hij ze maar kon opvragen om nieuwe kopieën te trekken, in het geval van nabestellingen. Het NCF-bestuur was namelijk tot de conclusie gekomen dat het filmnegatief de meest oorspronkelijke vorm van het bronnenmateriaal film was. Dus besloot het de negatieven (en niet de positieve vertoningskopieën) te archiveren. Dat het NCF met deze vorm van archivering iedere publieksfunctie buiten de deur hield, werd op de koop toe genomen.³¹ Willy Mullens sloot daarom op 5 juli 1921 een exclusief contract af met het NCF, waarbij 'het Bestuur van het NCF zich verbindt zijn invloed aan te wenden bij autoriteiten en anderen, opdat deze de Directie van de Haghe Filmfabriek zooveel mogelijk terwille zijn, wanneer de directeur bij het doen harer filmopnamen medewerking of faciliteiten behoeft.'³² Mullens kreeg, waar hij zijn zinnen op gezet had, maar voor het NCF zou het exclusieve karakter van het contract meer kwaad dan goed doen (zie p. 23).

De oproep aan de Nederlandse gemeenten om zichzelf op celluloid te laten vastleggen ontmoette veel respons, maar dat was nog geen reden voor Mullens om de succesformule van de

industriefilm overboord te gooien. Integendeel, nu de Eerste Wereldoorlog voorbij was, wilde het Nederlandse bedrijfsleven zich in binnen- en buitenland bewijzen en zag in de film het ideale medium om dat doel te bereiken. Daarom werd in 1919 de NV Commercieele en Industrieele Film opgericht. Oud-minister Treub behoorde met vele andere prominenten tot de commissarissen, van de naamloze vennootschap. Het startkapitaal van f 50.000,- duidde erop dat het de achterban ernst was met de nieuwe NV.³³ Ze manifesteerde zich door middel van een gezamenlijke stand met Haghe Film in maart van dat jaar op de Nederlandse Jaarbeurs te Utrecht. Het plan was dat de NV Commercieele en Industrieele Film de filmcontracten binnenhaalde, terwijl Haghe Film tekende voor de realisatie van de films die op hun beurt weer door de NV werden gedistribueerd. In de praktijk bleek er nogal het een en ander aan te schorten. Eind 1919 vond een reorganisatie plaats. Tweede Kamerlid Henri ter Hall werd gedelegeerd commissaris. Bovendien werd het bureau van de onderneming per 1 december van Amsterdam naar Den Haag verplaatst.³⁴ In het eerste jaarverslag werd nog wel een indrukwekkende lijst van industrieën (Heineken, Stork, Van Gelder, De Telegraaf, Calvé, Werkspoor e.a.) opgesomd, waar Haghe Film in opdracht van de NV Commercieele en Industrieele Film opnamen had gemaakt.³⁵ Daarna liet de vennootschap – Treub, Ter Hall en alle coryfeeën uit het Nederlandse bedrijfsleven ten spijt – weinig meer van zich horen. Mullens had intussen wel de gelegenheid te baat genomen om via de NV Commercieele en Industrieele Film nuttige contacten te leggen.

Op 29 augustus 1919 was Willy Mullens twintig jaar actief in het bioscoopbedrijf. Dit jubileum werd op 27 september in grootse stijl gevierd. Tony Hartman, de leider van het orkestje van de Residentie-Bioscoop, had voor deze avond zelfs een speciale 'Jubileum Marche Willy Mullens' gecomponeerd.³⁶ Uit verschillende artikelen die ter gelegenheid van dit jubileum in de pers verschenen, bleek dat men in Mullens toch voor alles de koning der actualiteiten zag. Menig schrijver verwees daarbij naar een artikel dat Wad-journalist Jan Feith in maart van dat jaar over Mullens gepubliceerd had. Feith had Mullens aan het werk gezien tijdens het bezoek van de koningin aan Zuid-Limburg en Zeeuws Vlaanderen en



Uit de brochure ter gelegenheid van het 20-jarig filmjubileum van Willy Mullens (1919)

was van hem onder de indruk gekomen: 'De prachtkerell... Brutaal in z'n métier, om iedereen z'n loerend lensoog onder den neus te houden, – en toch de bescheidenheid in persoon bij het nemen van zijn pose... Onvermoeid bij z'n ploeterend gezwoeg, – en toch belast met de eeuwige bagage van plusminus 50 kilo apparaat-gewicht: ...worstelend in den stroom van opdringende geestdriftigen, – en toch altijd weer zich zelf en z'n apparaat op 'n veilig plaatsje terugvindend (...) Hij werkt zich zelf en z'n zwengeltoestel van den eenen trein in den andere; hij installeert zich op het dekje van een torpedoboot; hij hangt op de trede van auto's. Maar overal is hij. Soms voor, ook naast, of midden in het doorluchtigst gezelschap; dan weer vooruitgetuft, om z'n plaatsje reeds van te voren in te nemen.'³⁷ Mullens was graag haantje-de-voorste, als er iets bijzonders aan de hand was. Het opvallende is dat hij ook in het genre der actualiteiten de trends zette, die anderen later zouden gaan navolgen: het Koninklijk Huis, voetbalwedstrijden, bijzondere evenementen en calamiteiten. Zo vloog Mullens ter gelegenheid van de Eerste Luchtvaart Tentoonstelling Amsterdam in de zomer van 1919 per Vickers Vincy vliegtuig van Engeland, via Frankrijk en België, naar Amsterdam en legde grote delen van deze tocht op film vast.³⁸ Toch duurde het nog tot maart 1920, voordat Mullens, in samenwerking met HAP Film, een echt regelmatig verschijnend filmjournaal kon uitbrengen. De eerste aflevering van dit 'Eerste Nederlandsche Bioscooptijdschrift' of deze 'cinematografische courant' bevatte onder meer een reportage van de opening van de Jaarbeurs te Utrecht.³⁹ Het betekende voor Mullens – en dat gold ook voor zijn staf – dat hij overal met de camera bij moest zijn. Vandaar de typering van een redacteur van het Algemeen Handelsblad: 'Hij behoort bij vredeskonferenties, bij recepties van buitenlandsche gezanten, bij concours hippique, modeshow en fancy-fair. Bij iedere gebeurtenis wordt hij opgemerkt, hangende in een boom, balanceerend op een ladder, op de dakgoot van een huis, op het dak van een tribune, aan het einde van de tafel van een historisch banket. Hij is daar overal thuis, een geziene gast, iemand die de gebeurtenis luister verleent door haar wereldkundig te maken.'⁴⁰

De persoon Mullens mocht typisch menselijke trekjes – brutaliteit verbonden met bescheidenheid – hebben, het medium dat hij hanteerde – door menigeen nog aangeduid met de term 'trilbeeld' – werden buitengewone kwaliteiten toebedacht. Meermaals werd de vergelijking tussen de schrijvende pers en de actualiteitenfilmers a la Mullens gemaakt. Felix Hageman, een journalist die 'serieuze' beschouwingen over de film schreef, merkte wederom naar aanleiding van Mullens' BEZOEK VAN DE KONINGIN AAN LIMBURG EN ZEELAND op: '...zelfs al ware de film in technisch opzicht minder welgeslaagd, dan nog zou zij, in psychologisch opzicht, haar hoge waarde behouden, (...) het penetratievermogen van het trilbeeld is onbegrensd en lijkt in ieder geval van nog grooter kracht dan dat van het wóórd, het gesproken woord, dat nog weer feller uitwerking kan hebben dan het geschreven woord.'⁴¹ Jan Feith was ook al tot een dergelijke conclusie gekomen: 'En geen levendiger, beeldrijker, sprekender betooging dan deze trilbeeldige reproducties naar de werkelijkheid. Ach, wij arme schrijvers met de pen!...'⁴² Onduidelijk blijven beide auteurs echter over de relatie tussen het intrinsieke vermogen van het medium om 'de werkelijkheid' weer te geven en 'het erbijzijn' van cameraman Mullens.

1920 was voor Haghe Film een jaar van consolidatie. Weliswaar begon het met de productie van een regulier bioscoopjournaal, maar verder ging het voort op reeds ingeslagen paden, zoals de afhandeling van de opdrachten van Nederlandse Gemeenten. Opvallend was dat Haghe Film

nauwelijks reageerde op het fenomeen van het jaar: de schoolbioscoop. Sinds zijn benoeming in 1918 tot directeur van de Haagsche Gemeentelijke Schoolbioscoop had David van Staveren niet stilgezeten. In het gebouw aan de Hofkade gonsde het van de activiteiten. Overdag kwam de ene schoolklas na de andere een zorgvuldig geselecteerd filmprogramma bekijken, dat elke zes weken werd vernieuwd. De eerste 'les' (vanaf 2 september 1918) omvatte onder meer twee films van Mullens: HET LEVEN DER BIJEN en DE RIJKSMUNT TE UTRECHT.⁴³ 's Avonds vonden regelmatig vertoningen plaats ten behoeve van verenigingen voor volwasseneneducatie. Verdere samenwerking tussen Van Staveren en Mullens, zoals die bij DE RIJKSMUNT TE UTRECHT had plaatsgevonden, lag voor de hand. Het duurde echter tot juni 1922, voordat Haghe Film een volgende 'co-productie' van de twee Haagse heren zou presenteren, een film over schoolgymnastiek.⁴⁴

In 1919 publiceerde Van Staveren de brochure De Bioscoop men het Onderwijs, waarin hij een hartstochtelijk pleidooi hield voor de inrichting van schoolbioscopen op basis van zijn ervaringen in Den Haag: een centraal gebouw waar de leerlingen om de zoveel weken naar een nieuw programma kwamen kijken, dat geprojecteerd werd door een vakbekwaam operateur en becommentarieerd door de leider van de schoolbioscoop, nadat ze op het getoonde voorbereid waren door hun klasseleraar.

Eén euvel waarop tegenstanders steeds weer duidden – dat de beweging die inherent was aan filmbeelden, de leerlingen zou beletten het getoonde rustig in zich op te nemen – had de Haagsche Schoolbioscoop al verholpen door de aanschaf van een speciale filmprojector waarmee zonder

Otto. Ik verzoek je mij
Zondags ofte Bellen of er niets
te doen is dan had ik je
geregeld Maandag morgen 8 uur
darentoan om geroette te filmen, een
lid bestuur raakt op je
Ik beloof je toch geen stads telegram na te sturen
De Operateur moet dag en nacht op zijn qui-viv
zijn. Ook Zondags. en zich niet verspreiden bij
een Klerk of Boekhouder.
Otto dat wil je schynbaar niet
begrijpen en toch zal het
moeten
Mullens

brandgevaar en ver van scherpte filmbeeldjes stilgezet konden worden. H. van Cappelle jr., de zoon van de directeur van het Haagsche Museum ten bate van het Onderwijs, had dit apparaat uitgevonden en er patent op aangevraagd.⁴⁵ Van Staveren reisde in 1920 heel Nederland af om het evangelie van de schoolbioscoop te verkondigen. In een aantal steden (Amsterdam, Rotterdam, Zutphen, Arnhem, Leiden en Krommenie) werden inderdaad gemeentelijke of bijzondere schoolbioscopen geopend, maar de GROEI was niet zo groot als Van Staveren verwacht had. Met name de kosten die verbonden waren aan de inrichting van een eigen bioscoopgebouw, bleken voor veel gemeenten een te groot obstakel. Bovendien heerste ook in onderwijzerskringen veel weerstand tegen de pedagogische ideeën die Van Staveren erop nahield.⁴⁶ De SDAP-er Van Staveren slaagde er echter wel in de 'bioscoop-hervormers' binnen verschillende zuilen op één lijn te krijgen. Het maandblad Het Lichtbeeld dat financieel mogelijk gemaakt werd door de advertenties van Van Staverens partijgenoot D. van Kreveld (eigenaar van de lichtbeeldendienst 'De Voorkeur' te Amsterdam), werd de spreekbuis voor dit unieke samenwerkingsverband.

Hoewel katholiek opgevoed, voelde Mullens zich als uitgesproken liberaal, in tegenstelling tot de sociaal-democraat Van Staveren, niet echt thuis in het verzuilde milieu. Mullens realiseerde zich zonder twijfel dat het enorme netwerk van zuilgebonden organisaties een potentieel interessante markt voor Haghe Film kon vormen, maar nam zich eerst niet de moeite (of slaagde er niet in) deze markt te veroveren. Begin 1923 pas zou het Mullens met HERWONNEN LEVENSKRACHT, gemaakt in opdracht van de RK Vereeniging tot bestrijding der Tuberculose 'HERWONNEN LEVENSKRACHT', lukken een 'doorbraak' naar de rooms-katholieke zuil te bewerkstelligen.⁴⁷

Het lag voor de hand dat Willy Mullens op zekere dag een compilatiefilm zou samenstellen uit alle opnamen die hij vanaf begin 1919 gemaakt had in het kader van zijn Nederlands Filmarchief. Per slot van rekening had hij de gemeenten die bij hem een film bestelden, vertoning van deze beelden in het buitenland beloofd. Natuurlijk was het onmogelijk al deze opnamen stuk voor stuk buiten de landsgrenzen te laten rouleren. Een samenvatting zou veel meer kans op een internationaal roulement maken. Mullens vond ook de vereniging die voor de distributie van zo'n film kon zorgdragen: 'Nederland in den Vreemde'. De film NEDERLAND die op 19 maart 1921 in Den Haag voor een uitgelezen gezelschap van ministers, kamerleden en buitenlandse gezanten in première ging, werd door de pers 'een nationaal monument'⁴⁸ genoemd. Pier Westerbaan, hoofdredacteur van het weekblad Kunst en Amusement, beschreef NEDERLAND als volgt: 'De film wordt ingeleid door een allegorische voorstelling van Nederland en haar Koloniën. Op een wereldkaart schuiven de koloniën naar het Moederland toe en omringen het. Dan volgt een nieuwe allegorie: "Nederland, ontwoekerd aan de baren". De eerste afdeeling vertoont "Nederland en het water", de polders, de zeedijken, watersnooden, de havens van Rotterdam en Amsterdam met de zeewegen, de scheepvaart, de kanalen, enz. Afdeeling 1 betreft het landbouwende Nederland: zuivelproductie, kaasmarkten, bloembollenteelt, oesterkweekerijen, paardenfokkerijen en wat dies meer zij. Elke provincie is afzonderlijk beschouwd. Dan volgt een afdeeling, welke de verschillende industrieën in beeld brengt en daarna komt "Mooi Nederland". De laatste afdeeling heet: "Volksleven in alle eeuwen". Daarbij is tevens veel aandacht aan de Nederlandsche watersport, vooral aan de ijssport geschonken.'⁴⁹ Ook bij deze film was de lengte (3.000 meter, ongeveer 2½ uur) voor Mullens een ondergeschikt probleem. Mullens aarzelde zelfs niet om opnamen van het koninklijk bezoek per 'punter' aan Giethoorn op

24 mei (dus ruim twee maanden na de première) aan de vierde acte van de film toe te voegen.⁵⁰ Op verzoek van 'Nederland in den Vreemde' maakte Mullens eind 1922 echter een drie kwartier durende samenvatting van de film.⁵¹ NEDERLAND was voor Mullens een apotheose – een film die dankzij 'Nederland in den Vreemde' in de meest ver gelegen landen ter wereld te zien was. Koningin Wilhelmina liet haar erkentelijkheid voor deze Nederland-promotie blijken door Mullens in augustus 1921 tot Ridder in de Orde van Oranje-Nassau te benoemen.

Behalve in zijn eigen Residentie-Bioscoop die slechts een paar honderd stoelen telde, maar graag door de Haagse 'chique' – limousines, bontmantels en monocles inbegrepen – gefrequenteerd werd, organiseerde Mullens zoals eerder gemeld in de zomermaanden filmvoorstellingen in het Gebouw voor Kunsten en Wetenschappen. Begin 1923 kreeg hij de kans de exploitatie van het nog maar net geopende City-Theater over te nemen en zo alle jaargetijden door een groter publiek te bereiken. De Franse regering zorgde voor de beste publiciteit die Mullens zich maar kon wensen, door hem vlak vóór de opening wegens zijn verdiensten voor de cinematografie tot 'Officier d'Académie' te benoemen.⁵² Onder Mullens' regime werd het in Theater Alberts Frères omgedoopte City-Theater een succes, maar het boterde niet tussen hem en de NV City-Theater, de maatschappij die eigenaar van de bioscoop was. In juli 1923 vroegen de aannemer van de bioscoop en het kersverse gemeenteraadslid Willy Mullens zelfs het faillissement van de NV City-Theater aan, omdat hun vorderingen bij de NV te hoog opliepen. Er volgde een emotionele rechtzaak, waarin Mullens in het gelijk werd gesteld.⁵³ Na deze zakelijke besognes werd de maand augustus die wat Mullens betreft volledig in het teken van het 25-jarig regeringsjubileum van koningin Wilhelmina had moeten staan, overschaduwed door het plotselinge overlijden van mevrouw Mullens.⁵⁴

Nadat hij deze tegenslag verwerkt had, was Willy Mullens duidelijk aan een nieuwe uitdaging toe. Weliswaar kreeg Haghe Film meer dan voldoende opdrachten, maar Nederland kende nauwelijks geheimen meer voor Mullens. Er was echter een gedeelte van het Koninkrijk der Nederlanden dat als het ware op de komst van de koning der actualiteiten zat te wachten: Nederlands Indië. Te meer, daar er grote belangstelling bestond voor films uit de Archipel. Het Koloniaal Instituut verzamelde systematisch films over Nederlands Indië, organiseerde regelmatig filmavonden en stond kopieën af aan schoolbioscopen.⁵⁵ In 1921 had de Nationale Filmfabriek te Bloemendaal een grote filmexpeditie naar de Archipel ondernomen, die resulteerde in een negental films. Deze gingen in september 1921 in het Scheveningse Kurhaus ten overstaan van het Nederlandse 'establishment' (onder wie prins Hendrik, drie ministers en de burgemeester van Den Haag) in première.⁵⁶ In 1924 kreeg Mullens onverwacht zijn kans.⁵⁷ De BPM (Bataafsche Petroleum Maatschappij) had de Haagse filmmaker C. Tuyn gevraagd een film over haar werkzaamheden in Nederlands Indië te maken. Tuyn ging uiteindelijk niet, Mullens wel. Hiervoor zijn twee verklaringen in omloop. Tuyn was door zijn werkzaamheden bij Loet Barnstijns NBT Filmfabriek echt verhinderd om te gaan. En Willy Mullens was natuurlijk de meest voor de hand liggende vervanger. Maar er werd ook gesproken over druk van de kant van de moeder-onderneming van de BPM, de Koninklijke Petroleum Mij. (de voorloper van de Shell), die alleen Mullens, en niemand anders, in staat achtte een dergelijke klus tot een goed einde te brengen.⁵⁸ Hoe het ook zij, met veertig stuks bagage vertrok Mullens in gezelschap van een vertegenwoordiger van de BPM, de heer Van Bergen, hals over kop

naar Genua om zich daar aan boord te begeven van de 'Jan Pietersz. Coen' en de reis naar Indië te beginnen.

Van de BPM hadden Mullens en Van Bergen 100 dagen de tijd gekregen om in de Archipel opnamen te maken. Beide heren deden weinig anders dan reizen en filmen: ze legden 36.000 kilometer af en Mullens draaide er maar liefst 20 kilometer film door! Vaderland-redacteur dr. Rademaker tekende, direct na Mullens' terugkeer, uit diens mond de volgende indrukken op: 'Nacht en dag was hij op den landweg, in het oerbosch, in de bergen, onder brandende zon, in regen en onweder, waarvoor onze taal geen woord heeft om hun hevigheid te schetsen: in den maneschijn, die doet juichen en weenen van bewondering tegelijk (...) niet minder ingenomen is hij met den bruinen broeder. Voor diens hooge kalmte, buitengewone handigheid en rusteloozen werkwijze heeft hij alle respect. (...) We hoorden van bosschen vol apen, van een schurftigen Boschneger majesteit, van een pracht van inlandsche vrouwen, van zonsondergangen die stil maakten van bewondering, kortom van een openbaring van schoonheid. Beide heeren hunkerden er naar, hun oogst van absoluut onbekende Indische beelden aan het Nederlandsche volk te geven, geen ogenblik twijfelend dat de trots, welke hen vervulde, over het heele Nederlandsche volk zal komen en dat volk eindelijk het oog zal openen voor de van God gegeven schat, die Indië heet.'⁵⁹

Op 18 juni 1924 ging de zogenaamde PETROLEUM-FILM in het Kurhaus in première ten overstaan van maar liefst 1600 genodigden uit politieke en diplomatieke kringen. Uit de vele kilometers materiaal die hij in Indië had geschoten, had Mullens een film van 3.800 meter (ruim 3 uur) samengesteld. Kunst en Amusement vatte de mening van de aanwezigen over de film als volgt samen: 'Ze is technisch volmaakt, doet commerciëel watertanden, bevredigt sociaal en beantwoordt geheel aan het doel waarvoor zij is gemaakt. De petroleum-technicus Van Bergen en de filmkunstenaar Mullens hebben allergelukkigst samengewerkt. Van Bergen maakte dat de leek zeer gemakkelijk een indruk krijgt van het petroleumbedrijf. Mullens zorgt er voor, door een aangrijpend stuk natuur, een leuke kwinkslag, een folkloristisch genrebeeldje, dat de toeschouwer niet te veel werd vermoeid. Men begrijpe mij goed, deze film geeft niet Mooi-Indië, heeft zelfs weinig typisch Indisch, maar zij leert ons, dat de petroleum-industrie niet is een geldmakerij voor aandeelhouders; dat zij niet maar olie uit den grond zuigt en verder het land het land laat, maar dat zij, waar zij komt, een welvarende kolonie schept, die haar weldadigen invloed wijd en zijd verspreidt. Ongetwijfeld zullen velen de oogen open gaan, en het is goed, dat de Koninklijke (Petroleum Mij.) de eerlijke film te hulp riep, om zich te laten zien, aangezien zij niets te verbergen heeft.'⁶⁰ Kunst en Amusement complimenteerde Mullens in feite met een geslaagd stuk propaganda voor het moderne kolonialisme. Als de toewijzing van de opdracht aan Mullens inderdaad het resultaat van pressie van haar kant was, dan had de Koninklijke Petroleum Mij. daar zeker géén spijt van.

Het succes van de PETROLEUM-FILM had Mullens ervan overtuigd dat er in Indië nog een bijzondere taak voor hem weggelegd was en dat het de plicht van de regering was hem bij de verwezenlijking van deze taak te helpen. In een 'Nabetrachting' in Het Vaderland maakte hij zijn bedoelingen duidelijk. 'Ziet eens: een polemisch werk slaat altijd in. Uncle Tom maakte een einde aan de negerslavernij. Max Havelaar ten onzent aan vele Indische misstanden. Beide werken traden tegen verkeerde instellingen op. Maar hoe, als men nu eens welverdiend voor goede instellingen optrad, als men ons eens liet zien, hoe onnoemelijk rijk wij zijn met Indië? Moet dat dan nog? Ja dat moet nog! (...) De petroleumfilm besloeg nog maar één gezang in het kolossaal epos,

en het telt er nog tientallen... wat al volken, culturen, landen, kunsten... O, Van Staveren, gij Voorman van het Nederlandsch Instituut Schoolbioscoop... laat niet los... dring aan... want voor u en de uwen ligt daarginds in ons mooi Insulinde een schat van materiaal gereed... Voor mij lijkt het een plicht van de Regeering, haar Volk op de meest demonstratieve wijze in te lichten over datgene, wat au fond misschien wel het behoud van haar volk is. (...) zeg eens: na de daad van de Koninklijke, waren er nu geen redenen voor een Koninklijke Daad?..⁶¹ Mullens was een geslepen politicus en hij besepte terdege dat een dergelijke pathetische oproep alleen effect had, als zij door een politieke lobby gevolgd werd. Natuurlijk waren er kapers op de kust. Daarom aarzelde hij niet alle registers open te trekken en alle contacten die hij in de loop van zijn filmcarrière had opgebouwd, te benutten teneinde overheidssteun voor zijn volgende Indië-filmproject te krijgen.

In afwachting van zijn tweede Indië-reis raakte Mullens tegen wil en dank betrokken in verschillende interne conflicten die kenmerkend waren voor het Nederlandse filmklimaat in die jaren. In juli 1924 vond in Amsterdam het Internationale Eucharistisch Congres plaats. Om redenen die zonder twijfel met Mullens' katholieke achtergrond van doen hadden, was Haghe Film door de organisatie gevraagd onder supervisie van kunsthandelaar Dorus Hermsen en Maasbode-redacteur Hyacinth Hermans een filmverslag van het congres te maken. Vervolgens besloot de organisatie de overige filmfabrieken toegang tot het congres te ontzeggen, zodat Mullens, nauwkeurig op de vingers gekeken door Hermsen en Hermans, een monopolie op de verslaggeving van het Eucharistisch congres in de schoot geworpen kreeg. Dit zette veel kwaad bloed bij uitgesloten firma's als Polygoon. Daarop besloot op haar beurt de NBB de vertoning van Mullens' film, *ADORE TE*, in bij de Bond aangesloten theaters te verbieden.⁶² Het tweede conflict betrof Mullens' contract met het Nederlandsch Centraal Filmarchief. De exclusiviteitsclausule in dit contract wekte met name bij Polygoon veel wrevel, getuige de uitgebreide correspondentie in de filmvakbladen *Kunst en Amusement* en *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie*. Mullens stemde in met een verzoek van het NCF-bestuur de gewraakte clausule uit het contract te verwijderen.⁶³ Opvallend was dat in beide gevallen (*ADORE TE* en NCF) de persoon van Willy Mullens buiten het conflict gehouden werd. Blijkbaar werd 'de koning der actualiteiten' echt als een soeverein vorst gezien, die zich helaas door verkeerde raadgevers had laten voorlichten.

Het echte journaalwerk had Mullens inmiddels overgelaten aan Polygoon. Het regelmatig produceren van steeds weer nieuwe journaalafleveringen vormde een te grote aanslag op de organisatie van Haghe Film. Maar hij bleef steeds alert op stunts in de actualiteitsfeer. Zo slaagde hij er eerder dan andere firma's in een film over de Holland-Indië-vlucht van de F VII, met opnamen van de aankomst in Batavia, in de bioscopen te krijgen. Dit leverde hem zelfs een uitnodiging op om de film aan de koninklijke familie in Paleis Noordeinde te vertonen.⁶⁴ Voor het overige werkte hij vooral aan langere, meer prestigieuze opdrachtfilms. Daarbij waren propagandafilms die de idealen van de Vrijheidsbond en van de Volkenbond verkondigden.⁶⁵ Verder maakte hij in opdracht van de RK Reclasseeringsvereniging *GEVANGENISLEVEN EN RECLASSEERING* (1925), een film waarin de rol van de gevangenen door non-acteurs gespeeld werd. Ook in een andere opdrachtfilm, ter gelegenheid van het 25-jarig jubileum van het Groene Kruis, maakte Mullens gebruik van non-acteurs om de stichtingsvergadering van de vereniging in een herberg in Waarder te reconstrueren.⁶⁶ Bij deze films veranderde het gebruik van non-acteurs weinig aan de

door Mullens gehanteerde dramaturgie. Hij liet de toeschouwer een aantal 'momentopnamen' uit de werkelijkheid zien. Alles draaide om de selectie van deze 'momentopnamen'. Montage betekende voor Mullens derhalve weinig anders dan de beelden op een 'logische' manier achter elkaar zetten.

Van een andere dramaturgische aanpak was wel sprake bij *ACHTER DE WOLKEN SCHIJNT DE ZON* (1925), een opdracht voor de Nederlandsche Centrale Vereeniging tot Bestrijding der TBC. Deze film is een typisch voorbeeld van docudrama *avant la lettre* – een vermenging van werkelijkheid en fictie. *ACHTER DE WOLKEN SCHIJNT DE ZON* begint als een typisch sociaal film drama, in de stijl (decors, acteren) van films uit de jaren '10. De schoenmaker Van der Heuvel heeft alle symptomen van tuberculose; zijn gezin weet het, de toeschouwers weten het, alleen Van der Heuvel zelf wil het niet weten. Dus spuugt hij de huiskamervloer onder met zijn fluimen en drinkt hij een borrel, als hij zich niet fit voelt. Z'n dochtertje Annetje die met een lege maag naar school is gestuurd, wordt door de schoolarts voor nader onderzoek doorverwezen, maar vader weigert zijn medewerking. Dan volgt de revelatie: Van der Heuvel moet een paar door hem gerepareerde schoenen bij een klant afleveren, komt langs het TBC Museum en wordt daar ingewijd in de geheimen van deze ziekte. Bekeerd komt hij thuis. De volgende dag gaat hij direct met Annetje naar het consultatiebureau. De rest van de film laat zien hoe het gezin Van der Heuvel op alle mogelijke manieren (genezing, loonderving, huisvesting, nieuwe baan) door de vereniging geholpen wordt. Eind goed, al goed: geheel genezen keert vader Van der Heuvel in de schoot van zijn gezin terug, in een nieuwe woning en met een nieuwe baan.

Zoals de gewoonte was bij opdrachtfilms, had Mullens ook bij *ACHTER DE WOLKEN SCHIJNT DE ZON* adviseurs van de kant van de opdrachtgever, in dit geval de artsen Van Gils en Putto, direct bij de samenstelling van de film betrokken.⁶⁷ Het is niet erg waarschijnlijk dat zij verantwoordelijk waren voor de dramaturgie die ongetwijfeld beïnvloed was door Robert Flaherty's *NANOOK OF THE NORTH* (1922). Die eer komt ongetwijfeld de directeur van de Haagsche Schoolbioscoop, David van Staveren, toe. Tenminste, als we Jef Last mogen geloven, die aan de film een belangrijke beschouwing in het blad *Het Lichtbeeld* wijdde. Last die leider van de Filmdienst van het Instituut voor Arbeidersontwikkeling was, schreef onder meer: '*ACHTER DE WOLKEN SCHIJNT DE ZON*, stelt nu, in plaats van technische of geografische detailkennis – eenheid van gebeuren; in plaats van rationeele kennis – verrijking, dramatisch beleven. (...) wel is er in deze film dramatische ontwikkeling, doch het is nog die van Dirk's bekeering en niet die der tuberculose zelf, hetzij dan als mensheid's vijand zijn werk doende, hetzij dan als sociaal verschijnsel door den mensch overwonnen. Het is, om zoo te zeggen, een drama, waarin de hoofdpersoon een bijrol vervult.' Last had voor ogen 'als neerslag uit zoo'n film over te houden een neutrale levende gedachte, een eenheid van begrip, die in staat is om den zin te doen begrijpen, niet slechts van wat in deze film gebeurde, maar van zeer veel, wat in het leven tot nog toe zonder verband gezien werd.'⁶⁸ Van Staveren was ongetwijfeld minder filosofisch ingesteld en best tevreden met de film zoals hij was. De Haagsche Schoolbioscoop liet niet voor niets *ACHTER DE WOLKEN SCHIJNT DE ZON* in 1926 aan zo'n 12.000 tot 13.000 scholieren zien in het kader van een TBC-informatieprogramma.⁶⁹

In juni 1926 was het eindelijk zover: Mullens vertrok voor de tweede keer naar Nederlands Indië. In mei had hij aan de 35.000 luisteraars van een nog recenter medium dan film – de radio – zijn plannen ontvouwd. Hij sprak daarbij over zijn contacten met prof. Treub, eens gedelegeerde van de

NV Commercieele en Industriele Film, nu voorzitter van de Ondernemersraad voor Nederlandsch-Indië, over subsidies van de ministeries van Koloniën en van Onderwijs en over de steun van een hele reeks van ondernemingen – de Nederlandsche Handelmaatschappij, de Koninklijke Pakketvaart, Baron Baud's bezittingen, de Senembah, de Deli Batavia, het Tabaksbureau, de Vereeniging voor Rubbercultuur, de Dordtsche, de Zuid-Preanger en de Indische Rubbermaatschappij.⁷⁰ Waar hij niet over sprak, maar zich ongetwijfeld zorgen over gemaakt had, was de concurrentie van Polygoonzijde. De Haarlemse firma had in het voorjaar van 1925 de NV Nederlandsch-Indische Film Maatschappij (NIFM) opgericht, met een indrukwekkende Raad van Commissarissen.⁷¹ In opdracht van de NIFM was Polygoons ster-cameraman I. A. Ochse al in juni 1925 naar de Archipel afgereisd. Op dat moment dat Mullens naar Indië vertrok, bracht de NIFM dan ook juist haar eerste film uit, een reisverslag onder de titel NAAR TROPISCH NEDERLAND.⁷²

Mullens had als voordeel boven Ochse dat zijn filmproject in Indië als officiële regeringsopdracht erkend was. Bovendien nam hij de planters op een slimme manier voor zich in, 'want, naar men weet is Mullens met het aardige plan hier gekomen om familiefilms te maken, zoals hij er ook mee uit Holland bracht, om hier bij de families te komen afdraaien, als een levende groet uit den eigen kring in het moederland.'⁷³ Tot slot wist Mullens de aanwezigheid van zijn politieke (liberale) vriendjes in Batavia perfect uit te spelen. Zo filmde hij enkele weken na zijn komst het aftreden van de heersende landvoogd mr. D. Fock en de installatie van de nieuwe gouverneur-generaal jhr. mr. A. C. D. de Graeff. De 'koning der actualiteiten' had ook het geluk aan zijn zijde. Terwijl hij op Bali lijkverBRANDINGceremoniën aan het filmen was, kwam de vulkaan Batoer tot uitbarsting. Mullens baande zich een weg naar de vuurspuwende kraters en filmde tot 's avonds laat de gloeiende lavastromen. Omdat de hem beloofde koelies met fakkels niet kwamen opdagen, moest Mullens zichzelf en zijn camera in het donker in veiligheid brengen.⁷⁴

Mullens was begonnen met 20 kilometer film mee te nemen. Natuurlijk deed hij zijn reputatie alle eer aan en filmde in Indië alles wat los en vast zat. Hij liet voorop een stoomlocomotief een speciaal 'bordes' bouwen om er zijn camera neer te kunnen zetten en vanaf die ongebruikelijke positie een treinreis door Java te filmen. Mullens bezocht behalve Java en Bali ook Sumatra. Hij filmde het alledaagse leven, maar ook de bijzondere ceremonies die zo tot de verbeelding spraken. Hij was folklorist, cultureel antropoloog en toerist tegelijk. Op Sumatra bezocht hij bovendien een leprozenkolonie. In opdracht van de vereniging 'Bandoeng Vooruit' maakte hij een toeristische propagandafilm, BANDOENG, DE STAD OP DE HOOGTE, waarvoor Clinge Doorenbos op rijm de tussenteksten schreef. Dr. Lonkhuijzen van de Geneeskundige Dienst te Batavia gaf Mullens opdracht tot het maken van een film over de pest. Deze film, DE PEST OP JAVA EN HARE BESTRIJDING, was bedoeld voor gebruik onder de bevolking van Java en daarom van tweetalige tussentitels (Nederlands en Maleis) voorzien. Begeleid door twee inspecteurs van Onderwijs, de heren Jansen (Java) en Vogel (Sumatra), maakte Mullens een twaalfstal regeringsfilms, met titels als HET LEVEN IN DE DESSA en INLANDSCHE BEDRIJVEN. In opdracht van het Tabaksbureau produceerde Mullens een leerfilm over TABAKSCULTUUR. Op verschillende theeplantages draaide hij materiaal voor vier films over theecultuur. Idem dito over rubbercultuur. De Nederlandsche Handelmaatschappij was opdrachtgever voor een filmstudie over haar suikercultuur op Java. Verder maakte Mullens nog een film over kapok- en cacao-onderneming aan de Moeriah. De scheepvaart-maatschappijen – Koninklijke Pakketvaart, Nederland en Rotterdamsche Lloyd – wensten natuurlijk ook een film.

Enzovoorts, enzovoorts. Geen wonder dat Mullens niet uitkwam met de 20.000 meter ruwe film die hij uit het vaderland had meegenomen! Hij had nog 14 kilometer extra nodig.⁷⁵

Na een verblijf in de Archipel van bijna negen maanden keerde Willy Mullens begin april 1927 in Den Haag terug. Ondanks het feit dat hij de film over de pestbestrijding op Java al gemonteerd had, nam hij zoveel materiaal mee terug dat het hem een halfjaar kostte om het gereed voor vertoning te maken. Pas in november kon hij een voorvertoning voor een aantal journalisten geven.⁷⁶ Het was bijna bij deze eenmalige vertoning gebleven, want op 12 december brak er brand uit in het pand aan de Joan Maetsuyckerstraat 21, waar Haghe Film gevestigd was. Het was onbegonnen werk voor de brandweer de zaak te blussen, gegeven de hoeveelheid nitraatmateriaal die in het pand opgeslagen lag. Mullens was zelf in Brussel op het moment van de brand. Men kan zeggen dat het een geluk bij een ongeluk was, anders had hij voor de onmogelijke keuze gestaan de brand te filmen of aan het reddingswerk deel te nemen. Een cameraman van de concurrerende Orion Filmfabriek slaagde er nog wel in opnamen van de laatste blussingswerkzaamheden te maken. De paniek was groot, maar al spoedig bleek dat in ieder geval het Indische materiaal voor het grootste deel gered was.⁷⁷ Verder kon het NCF Mullens letterlijk uit de brand helpen – en liet niet na dat aan de buitenwereld te verkondigen – met de negatieven van zijn films die zich in de brandvrije kluis van het Algemeen Rijksarchief bevonden.⁷⁸ Wat de financiële en bedrijfsorganisatorische consequenties van de brand waren, is onduidelijk. Feit is echter dat Mullens nimmer een galavertoning hield van de films die hij tijdens zijn tweede Indië-reis opgenomen had – een evenement waar ‘zijn’ Haagse publiek ongetwijfeld naar had uitgekeken. Pas in november 1929 (!) begonnen de eerste drie films uit het Indiëpakket met hun bioscoop-roulement.⁷⁹ Terwijl de NIFM de films die ze van haar cameraman I. A. Ochse uit Indië ontving, regelmatig en met veel publiciteit in première deed gaan.

De brand was een enorme klap voor Mullens, maar hij zat niet bij de pakken neer. Zo begon hij in februari 1928 aan het filmen van *DE ZUIDERZEEWERKEN* – een klus die hij pas met de sluiting van de Vlieter in 1932 zou voltooien. Verder stelde hij opnieuw een propagandafilm samen voor de Liberale Staatspartij de Vrijheidsbond ten behoeve van haar verkiezingsactiviteiten.⁸⁰ Beide films maakten echter op pijnlijke wijze duidelijk dat Mullens niet langer de voorman van de Nederlandse documentaire was. Zo was hij voor zijn *ZUIDERZEE* film in het vliegtuig geklommen om luchtopnamen te maken.⁸¹ Als noviteit was dit echter niet langer voldoende: concurrenten als Theo Güsten van Germania Film of Andor von Bary van Transfilma hadden voor hun respectieve films, *DE ZAA NSTREEK* (1927) en *DE STAD DIE NOOIT RUST* (1928), met veel aplomb hetzelfde gedaan. Tot een kwalitatieve sprong die zijn luchtopnamen ‘anders’ of ‘beter’ zou maken dan die van Güsten of Von Bary, was Mullens niet in staat. ‘Explicatie’ van *DE ZUIDERZEEWERKEN* middels filmbeelden was niet voldoende. Het ging erom de toeschouwers bewust te maken van de dramatiek van een dergelijke gigantische onderneming. Dit zou Joris Ivens wel lukken in zijn *ZUIDERZEE* (1930). Nog meer gold dat voor *DE LIBERALE STAATSPARTIJ, DE VRIJHEIDSBOND*, een film die uit zeer divers materiaal – documentaire opnamen naast gefilmde toneelstukjes – was opgebouwd. Het propagandakarakter van de speelscènes – de fabrikant die een buitenlandse order moet afzeggen door de bureaucratische rompslomp of het arbeidersgezin dat Historische reconstructie in *DE ZAA NSTREEK* (Theo Güsten 1927) door de klassenstrijd uiteengedreven wordt – lag er zo duimendik bovenop dat men zich

afvraagt hoe de toeschouwers de documentaire gedeelten van de film nog op hun waarde geschat kunnen hebben.

Het probleem voor Mullens was dat zijn esthetiek – met duidelijke beelden een duidelijk verhaal vertellen – achterhaald was door die van de Filmliga-generatie, terwijl andere filmmaatschappijen langzamerhand de territoria waar de koning der actualiteiten voorheen alleenheerser was, veroverd hadden. Dat gold voor de bioscoopjournaals (Polygoon, Orion), voor de wetenschappelijke films (J. C. Mol), maar ook voor de zogenaamde industrie-films. De reeds genoemde films DE ZAA NSTREEK (gefinancierd door bekende Zaanse industrieën) en DE STAD DIE NOOIT RUST (gemaakt met steun van de gemeente Rotterdam en de 'havenbaronnen') waren daar goede voorbeelden van. In dit verband is het de moeite waard even stil te staan bij de carrière van Otto van Neijenhoff, de voormalige cameraman van Haghe Film.



Historische reconstructie in DE ZAA NSTREEK (Theo Güsten 1927)

In 1923 nam Van Neijenhoff ontslag bij de firma van Willy Mullens om voor zichzelf te beginnen. Kort voordien had de vereniging Nederlandsch Fabrikaat 'het initiatief genomen tot het doen plaats hebben van filmvoorstellingen, waarbij films, betrekking hebbende op de Nederlandsche nijverheid en op speciale Nederlandsche fabrieken zullen worden vertoond.'⁸² De vereniging riep daartoe de leden op films ter beschikking te stellen. De oproep leverde een twintigtal films op, vrijwel allemaal geproduceerd door Haghe Film. En het was dan ook niet verwonderlijk dat de afdeling 's-Gravenhage van Nederlandsch Fabrikaat een voorstelling in Mullens' Residentie- Bioscoop hield.⁸³ Het aantal beschikbare films breidde zich de volgende jaren nauwelijks uit, hoewel de afdelingen van de vereniging erg kien op filmvertoningen bleken. Daarom wendde Nederlandsch Fabrikaat zich in 1925 tot Otto van Neijenhoff. Deze stelde een regeling a la Mullens voor. De vereniging zou alle Kamers van Koophandel en Fabrieken aanschrijven met het voorstel de productie van een film in

hun district te coördineren. Van Neijenhoff zou de filmopnamen a f1, – per meter maken. 'Hiervoor levert de Heer van Neijenhoff dan een compleet positief, voorzien van de noodige tusschenschriften, terwijl het auteursrecht berust bij den opdrachtgever. (...) wanneer de films zaakkundig worden opgenomen, (is) het zeer goed mogelijk in ten hoogste 600 Meter een goed overzicht te geven van hetgeen waar het om gaat.'⁸⁴ Van Neijenhoff die tot adjunct-secretaris van de vereniging benoemd was, kon weldra aan de slag en de lijst van films die Nederlandsch Fabrikaat ter beschikking had, GROEIDE met de maand: 28 stuks in februari 1926, 49 in december van dat jaar, 58 in juni 1927 en 70 in december 1927. Daarna nam de collectie slechts langzaam toe, tot 80 titels in juni 1930. Nederlandsch Fabrikaat was toch verzot op getallen, om precies te zijn op meters film – in december 1927 bevatte het filmarchief van de vereniging 22.575 meter film, waarvan 17.100 meter door Van Neijenhoff zelf opgenomen was. Daarvan had hij weer 6.870 meter in het jaar 1927 opgenomen.⁸⁵ De vertoningscijfers waren even indrukwekkend als nietszeggend: in 1926 werd 68.000 meter vertoond, in 1927 147.000 en in de eerste helft van 1928 114.000 meter.⁸⁶

Vanaf 1928 werden de Nederlandsch Fabrikaat-films officieel door Van Neijenhoffs firma IWA (Industrie, Wetenschap, Actualiteit) geproduceerd. Kwade tongen beweerden onmiddellijk dat de letters IWA stonden voor 'Ik Weet Alles'. Otto van Neijenhoff filmde de (veelal middelgrote) bedrijven volgens de methode Mullens: duidelijke beelden maken van bedrijf en produktietechnieken en ze vervolgens achter elkaar plakken. Als cineast was er weinig eer mee te behalen. Vandaar dat Van Neijenhoff het filmen ondergronds in de Limburgse Staatsmijnen als een technische uitdaging beschouwde.⁸⁷ Dat hij meer in zijn mars had dan het produceren van wat Filmliga-woordvoerder Henrik Scholte treffend 'stijve ritsen celluloid'⁸⁸ noemde, bewees Van Neijenhoff bij voorbeeld met zijn reclamefilmje voor de Internationale Tentoonstelling op Filmgebied, KOM MEE NAAR DE ITF (1928). Hierin had Van Neijenhoff documentaire, animatie- en speelfilmopnamen gemonteerd tot een kwinkslag-achtige oproep de ITF te bezoeken. Het was een uitstekende Nederlandse pendant van Guido Seebers KIPHOFILM (1925). Deze film met z'n wonderbaarlijke cameratrucages was immers ook ter gelegenheid van een filmtentoonstelling gemaakt. Van Neijenhoff wist, in tegenstelling tot Mullens, wel aansluiting te vinden bij de filmesthetische vernieuwingen die onder impuls van de Filmliga in Nederland plaatsvonden.⁸⁹

Aan het einde van de jaren twintig deed de geluidsfilm in Nederland zijn intrede. Bioscopen moesten fikse investeringen plegen om nieuwe afspeelapparatuur aan te schaffen. Slachtoffers van de geluidsrevolutie waren de musici die de stomme films met hun instrument begeleidden, en de explicateurs die ze van commentaar voorzagen. Voor Mullens, explicateur in hart en nieren, moet het een hard gelag zijn geweest dat er in de bioscoop niet langer plaats was voor zijn beroemde intro 'Hooggeëerd Publiek. Ik heb de eer U voor te stellen...' De komst van de geluidsfilm betekende dat kopieën van buitenlandse films op de een of andere manier voor het Nederlandse publiek, dat immers lang niet altijd Engels of Duits verstond, vertoningsgereed gemaakt moesten worden. Mullens zag een gat in de markt en kocht een patent aan, waarmee ondertitels in vertoningskopieën konden worden aangebracht.⁹⁰ Zo specialiseerde Haghe Film zich in de jaren dertig meer op laboratoriumwerkzaamheden.

Hoewel minder produktief dan voorheen, kon Willy Mullens het filmen natuurlijk toch niet laten.

Allereerst bleven DE ZUIDERZEEWERKEN zijn belangstelling houden. Zijn eerste langere film over dat onderwerp werd in 1930 onder de weinig originele titel DE ZUIDERZEEWERKEN uitgebracht. Najaar 1931 volgde een nog uitgebreidere versie onder dezelfde titel. En in 1932 sloot hij de reeks af met VAN ZUIDERZEE TOT IJSSELMEER EN WADDENZEE, over het sluiten van de Vlieter, de laatste opening in de Afsluitdijk. In alle drie gevallen ging het om stomme films. Verder produceerde Haghe Film opdrachtfilms als DE GRAAL PINKSTERZEGEN (1932), DE JOODSCHE INVALIDE (1933 en 1934), DE GROENE KRUISFILM (1934) en WIT WINT (1939). Het thema van de laatste film was TBC-bestrijding. Bij bijzondere gebeurtenissen die het Koninklijk Huis betroffen, gaf Mullens steeds acte de présence: de begrafenis van prins Hendrik, het huwelijk van Juliana en Bernhard en de geboorte van Beatrix. Ter gelegenheid van het feit dat de 'levende beelden' veertig jaar daarvoor hun intrede in ons land hadden gedaan, produceerde Mullens in 1936 de film VEERTIG JAREN CINEMATOGRAFIE. In 1937 stelde de vereniging 'Nederland in den Vreemde' hem in staat een 'remake' van zijn klassieker NEDERLAND te maken. Melis Stoke schreef het scenario. Het werd nu een geluidsfilm van ongeveer driekwartier, met veel muziek (Piet Hein-rapsodie!). 'Nederland in den Vreemde' bracht Engelse, Franse, Duitse en Spaanse versies van NEDERLAND in omloop.⁹¹ Maar de kritische waardering die zijn films in de jaren 1916-1927 ten deel was gevallen, bleef nu achterwege. De Filmligageneratie hield er andere esthetische opvattingen op na. En in sommige gevallen werd Mullens regelrecht als conformist verketterd.⁹²



Otto van Neijnenhoff (tweede van rechts) ondergronds bij de opnamen van zijn film STAATSTEENKOLENMIJNBEDRIJF (1927)

In de jaren voor de Tweede Wereldoorlog maakte het Haags gemeentegasbedrijf veel reclame voor het gebruik van stadsgas. Daartoe liet het bedrijf bij verschillende produktiemaatschappijen korte reclamespots maken, waarin het publiek de voordelen van stadsgas kreeg voorgeschoteld. In een aantal van die spots, bij voorbeeld het kleurenfilmpje GA GERUST NAAR BUITEN (1940), is de stem van Willy Mullens te horen. Een aangename stem met een beschaafde, ietwat stijve spraak. De stem van de explicateur. De sleutel tot het werk van de filmmaker Willy Mullens. De man die in z'n eentje de patronen voor de Nederlandse opdrachtfilm schetste, die erkenning voor het medium film verwierf, toen er nog op neergekeken werd, maar wiens rol, net als die van de explicateur, met de komst van de geluidsfilm uitgespeeld was. Dat hij vervolgens zijn brood verdiende met het ondertitelen van die geluidsfilms, mag bitterzoete wraak genoemd worden.

II - POLYGOON: MEER DAN HET JOURNAAL

In de zomer van 1919 stond de Hollandia Filmfabriek te Haarlem aan de rand van een bankroet. Deze filmstudio was bij een groot publiek geliefd om haar speelfilms, met echte filmsterren als Annie Bos en Adelqui Migliar. Het waren films die ook in het buitenland bekendheid genoten. In 1918 kwam een einde aan de Eerste Wereldoorlog. Verscherpte internationale concurrentie op de filmmarkt was het gevolg. De Haarlemse firma had hier geen rekening mee gehouden. Hollandia-directeur Maurits Binger vond financiële steun voor zijn bedrijf in Groot-Brittannië. In augustus 1919 kwam de Britse regisseur B.E. Doxat-Pratt naar Nederland. Of diens volmachten verder gingen dan alleen de regie van Hollandia-speelfilms, is niet bekend. Duidelijk is wel dat Jules Stoop, de leider van de documentaire afdeling, geen toekomst meer in de Hollandia Filmfabriek zag. Voor de buitenwereld kreeg hij per 1 december 1919 eervol ontslag. Eigenlijk liet Stoop die mede-directeur van Hollandia was, zich uitkopen onder overname van 'het gedeelte van ons bedrijf hetwelk zich bezig hield met het vervaardigen van documentaire, wetenschappelijke, industriële en actuele films en afdrucken daarvan, benevens titels voor buitenlandsche films in de Nederlandsche taal ten dienste der filmverhuurkantoren in Nederland.'¹

De documentaire afdeling van Hollandia had vrijwel steeds in de schaduw van de speelfilmproductie gestaan. Jules Stoop had zich sterk gemaakt voor de productie van films voor het onderwijs en voor industriële opdrachtgevers. Met name in onderwijskringen werden de Hollandia-films gewaardeerd. Zo maakte dr. Van Cappelle in 1916 voor de filmvertoningen in zijn Museum ten bate van het Onderwijs in Den Haag gebruik van een pakket Hollandia-films. Daaronder was 'een uitmuntende filmserie van dieren in Artis, waaronder de Flamingos en IJsbeeren uitmuntten, ook door kunstzinnige behandeling. Zeer gelukkig en hoogst leerzaam was een film van een mierennest, waarin het leven en streven dezer insecten voortreffelijk kon worden gevolgd. Bijzondere waardeering verdient een film van Havenwerken te Rotterdam en Amsterdam...'² De grote favoriet van het jeugdige publiek was echter HET KLOMPJE VAN MARIETJE, een kort Hollandia-speelfilmpje 'dat een gejuich en kreten van geestdrift en, ja, zuchten van meegevoel, gillettjes van verrassing, uitroepen van dit en dat, en gelach en handgeklap van het kinderpúblic uitlokte.' Aldus een journalist van Panorama die eerlijk bekende 'dat wij groote menschen er van den weeromstuit minstens evenveel pret in hadden.'³ Dat van dit pakket onderwijsfilms juist het speelfilmpje het meeste succes oogstte, was typerend voor de situatie bij Hollandia.

De Staatsmijnen gaven Stoop in 1917 de eervolle opdracht een film over het mijnbedrijf te maken met het oog op de Utrechtse Jaarbeurs van 1918. De Haarlemse firma werd onder meer in de gelegenheid gesteld ondergronds te filmen, wat in die jaren nog de nodige technische problemen met zich meebracht. De film werd inderdaad op de Jaarbeurs vertoond, maar deed verder weinig voor de reputatie van de 'Wetenschappelijke Afdeling' van Hollandia.⁴ Enige tijd later rook Stoop echter de kans op officiële erkenning. Al voor de Eerste Wereldoorlog had de gemeente Leeuwarden het

initiatief genomen tot het instellen van een Nederlandsche Schoolfilm Commissie. Deze commissie zocht nu naar geschikte films en vond in 1918 de documentaire afdeling van Hollandia bereid dergelijke films te produceren. Jules Stoop was zelfs bereid het 'toezicht' van de heer A. C. Nubé, hoofd van een school in Leeuwarden en secretaris van de Commissie, te dulden, in ruil voor de zegen van de Commissie.⁵ Wie het onderwerp Limburg voorstelde – Stoop na zijn ervaringen met de Staatsmijnen of de Commissie met oog op al het leerzame in deze provincie – is niet duidelijk. De opnamen die Stoop en zijn Hollandia-ploeg in 1918 in Limburg maakten, leverden genoeg materiaal voor vier korte onderwijsfilms op: MAASTRICHT, LANDBOUW EN VEETEELT IN LIMBURG, MERGEL-INDUSTRIE en VALKENBURG EN OMGEVING. Loet C. Barnstijn die op zoek was naar geschikte onderwijsfilms voor zijn HAP Film, besloot de vier films samen te voegen onder de titel LIMBURG IN BEELD. Samen met STEENKOLENMIJNEN IN LIMBURG werd hij in 1919 in roulatie gebracht.⁶ Het prestige van de Nederlandsche Schoolfilm Commissie en van distributiekantoor HAP Film veranderden echter weinig aan de ondergeschikte positie van de documentaire afdeling binnen de Hollandia Filmfabriek.



Jules Stoop ondergronds bij de opnamen van STAATSMIJNEN (1918)



'Koempels' in STAATSMIJNEN (1918)

Stoop moet door de gebeurtenissen zijn overvallen. De documentaire afdeling van Hollandia was weliswaar zijn eigendom geworden, maar hij had nog geen naam voor de nieuwe firma en beschikte evenmin over een bedrijfsruimte. Stoop was echter een praktisch man. Hij vertimmerde zijn woonhuis aan het Floraplein te Haarlem, richtte er een kantoor, showroom en drukkerij voor titelkartons in en plaatste in de tuin een schuur voor het ontwikkelen, spoelen en drogen van filmmateriaal.⁷ Zo kon de nieuwe filmfabriek aan de slag. Onder de naam Ned. Mij. voor Cinematografie Filmfabriek Polygoon (Grieks voor 'veelhoek') presenteerde Stoop zijn nieuwebedrijf in juni 1920 aan de buitenwereld.⁸

De broers B. D. (Brand Dirk) en I. A. (Isidor Arras) Ochse waren de meest opvallende recruten van de nieuwe firma.⁹ Stoop was via Adriaan Boer, de hoofdredacteur van het fotoblad Focus, met hen in contact gekomen.¹⁰ De broers Ochse vulden elkaar perfect aan: van B. D. Was het al snel duidelijk dat hij een uiterst efficiënt administrateur was, terwijl I. A. over buitengewone kwaliteiten als cameraman bleek te beschikken. Bovendien waren ze gedreven om van Polygoon het beste te maken. Hun mentor was W. H. Idzerda, voormalig privaat-docent fotografie aan de Technische Hogeschool te Delft. Idzerda was de auteur van talloze boeken en tijdschriftartikelen over fotografie en film. Hij was vanaf 1918 actief bij de documentaire afdeling van Hollandia. Als autoriteit op

filmgebied vroeg de Staatscommissie ter Bestrijding van het Bioscoopgevaar hem in 1920 om technisch advies. 'De fotografie in dienst der wetenschap en hare beteekenis als kunst' was de titel van Idzerda's rede bij het aanvaarden van het privaat-docentschap aan de TH in 1908.¹¹ In de ogen van de broers Ochse was dit, na een kleine wijziging (film voor fotografie), een perfecte samenvatting van de bedrijfsfilosofie van Polygoon. Niet voor niets zou de veelhoek van de firma weldra gezelschap krijgen van de uil, het symbool van de wetenschap.

Om hun ambities te verwezenlijken moesten Jules Stoop en de broers Ochse ervoor zorgen dat Polygoon de eerste moeilijke jaren overleefde. Titelfabricage – te weten het vertalen, grafisch verzorgen en op film afdrucken van tussentitels voor buitenlandse films – was in eerste instantie de kurk waarop de firma dreef. Daarnaast was er een enkele industriële opdracht, zoals een film over de montage van een reusachtige kraan op de Gusto werf te Schiedam.¹² Ook had Polygoon zijn hoop gesteld op opdrachten van welgestelde families die prijsstelden op de vereeuwiging van hun bruiloften en partijen op celluloid.¹³ Tot slot waren er wat opnamen van speciale gebeurtenissen. Vergeleken met Haghe Film stelde het natuurlijk weinig voor. En juist met Willy Mullens' firma wilde Polygoon zich meten. In 1921 besloten Stoop en de broers Ochse tegen de koning der actualiteiten in het strijdperk te treden met een prestige-film over een typisch Nederlands onderwerp: NEERLAND'S VOLKSLEVEN IN DE LENTE (1921).

De keuze voor een onderwerp uit de Nederlandse folklorie lag voor de hand. Polygoon was nog te onervaren en niet mobiel genoeg om een onderwerp buiten de landsgrenzen aan te kunnen. Bovendien had Mullens vanaf 1919 zoveel van Nederland gefilmd, dat het een uitdaging was het anders en beter te doen. Getrouw aan de filosofie van Idzerda zocht Polygoon naar een wetenschappelijke behandeling van het onderwerp, met een duidelijke artistieke inslag. I. A. Ochse was verantwoordelijk voor de artistieke leiding en de bekende folklorist D. J. van der Ven voor de wetenschappelijke. Voor laatstgenoemde moest de film de eerste zijn uit een reeks, 'waarin systematisch de verschillende uitingen van het Nederlandsche Volksleven zullen worden vastgesteld.'¹⁴ Van half maart tot half mei 1921 trok de Polygoon filmploeg Nederland door om typische volksgebruiken met de filmcamera vast te leggen. Ochse en Van der Ven zochten hun stof voornamelijk buiten de randstad. Zo filmde ze het eieren zoeken in Schinnen en het oprichten van de kalle mooï – een soort meiboom – op Schiermonnikoog. Polygoon liet niet na de authenticiteit van de film te benadrukken: '...alles, wat nog bestaat van Neerland's Lenteleven, werden (sic: BH) opgenomen in volle werkelijkheid. Geen scènes, die gespeeld of geënceneerd werden,



I. A. Ochse achter zijn camera (1922)

maar een zuivere weergave der echt typisch Hollandsche Lentegebruiken.¹⁵ De directeur van het Amsterdams Conservatorium, Julius Röntgen, verklaarde zich bereid speciaal voor de film muziek te componeren, die gebaseerd was op oude volkswijsjes.¹⁶ Bij Polygoon overheerste het gevoel dat de 'LENTEFILM' hiermee voldoende ingrediënten bevatte om hem in de ogen van pers en publiek anders en beter te maken dan Mullens' veel bejubelde NEDERLAND die in het voorjaar in première was gegaan.

Aan de produktie van NEERLAND'S VOLKSLEVEN IN DE LENTE was een ingewikkelde financiële transactie voorafgegaan. Ed. Pelster van het Amsterdamse distributie-kantoor Filma had samen met Jules Stoop het kapitaal van f6.000 opgehoest voor de produktiekosten van de film.¹⁷ Polygoon voerde alleen de produktie van de film uit – het syndicaat



B. D. Ochse

Pelster-Stoop bezat de rechten. Tot zijn schrik merkte Pelster echter dat het hem de grootste moeite kostte om de film aan de exploitanten te slijten. En dat, terwijl Filma in haar advertenties sprak van 'een niet meer te verwoesten filmdocument, dat iederen bioscoopbestrijder toont, tot welke grootsche, heerlijke taak ons bedrijf in staat is, MITS IN GOEDE EN BEVOEGDE HANDEN'.¹⁸ Filma en Polygoon besloten daarop samen de Haagse Familie Bioscoop af te huren. De première van de film was gepland voor vrijdag 14 oktober 1921. De Haagse afdeling van de NBB besloot uit protest tegen een maatregel van B & W op het laatste moment nog even roet in het eten te gooien.¹⁹ De vertoning, voornamelijk voor invites van de Haagse Volksuniversiteit, ging toch door. Met Otto Zeegers als explicateur en Julius Röntgen zelf aan de piano was ze een groot succes. De enige smet op de avond was D. J. van der Ven die met een inleiding waar maar geen einde aan kwam, het publiek tegen zich innam.²⁰ Voor Polygoon was het de druppel die de emmer deed overlopen. De broers Ochse besloten niet verder te gaan met de folklorist die tijdens de opnamen al een voortdurende bron van ergernis was geweest en zich bovendien als een echte geldwolf ontpopt had.²¹

NEERLAND'S VOLKSLEVEN IN DE LENTE was commercieel gezien een flop. Begin 1922 verkocht het syndicaat Pelster-Stoop de rechten van de film daarom maar aan Polygoon. Dan zagen de heren nog iets van hun geld. Daar stond echter tegenover dat de film Polygoon een goede naam bezorgd had bij de pers en de bioscoopvormers. Met name de filmbeelden van I. A. Ochse werden regelmatig geprezen.²² Onder invloed van Idzerda, was Polygoons cameraman erin geslaagd aansluiting te vinden bij de leidende trends in de Nederlandse kunstfotografie, bij het werk van fotografen als Henri Berssenbrugge en Bernard Eilers. De lof voor het werk van I. A. had al eerder

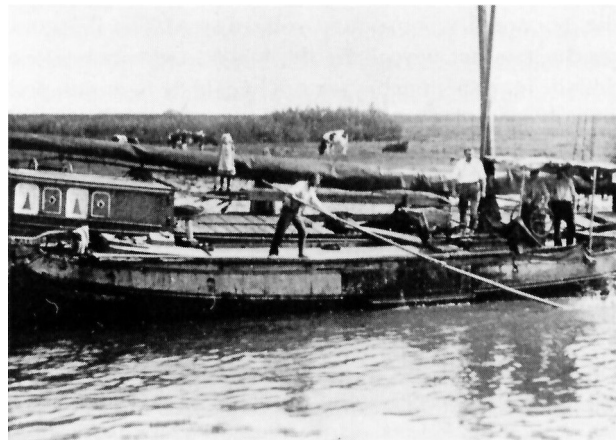
zijn pendant gevonden in de promotie van B. D. In de loop van 1921 was de firma namelijk in een NV omgezet en B. D. benoemd tot directeur. Begin 1922 verliet Polygoon de woning van de familie Stoop om zich te vestigen in een bedrijfspand aan de Bloemertsteeg te Haarlem. 'Verzoeken geen bloemen, wel orders' – zo luidde het verhuisbericht in Kunst en Amusement.²³

In dezelfde advertentie werd ook gewag gemaakt van Polygoons actualiteiten. In 1921 was de Haarlemse firma op zeer bescheiden schaal begonnen met de productie van een eigen filmjournaal. Er werden vijf afleveringen gemaakt met onderwerpen die zich grotendeels in Haarlem en omgeving afspeelden. In 1922 gaf Polygoon blijk van grotere ambities op dit terrein. Zo filmde I. A. In september het bezoek van koningin Wilhelmina en prins Hendrik aan Denemarken en verzond het materiaal de volgende morgen per vliegtuig naar Schiphol, waar B. D. het met de auto opwachtte en voor ontwikkeling en verdere bewerking naar Haarlem bracht, zodat het dezelfde avond nog in bioscopen te Amsterdam, Den Haag en Rotterdam te zien was.²⁴ Polygoon produceerde in 1922 maar liefst 14 journaals. Kunst en Amusement merkte op dat Polygoon de rol van firma's als Nöggerath, Pathé en Haghe Film had overgenomen: 'Wanneer er dan ook weer een firma is, die het aandurft een journaal of actualiteit te brengen, moet men dit bewonderen, gezien de vele teleurstellingen, die dit brengen steeds gegeven heeft.' Het blad riep derhalve de exploitanten op Polygoon te steunen 'door het afnemen van deze journaals of actualiteiten.'²⁵

Jules Stoop had bij de 'LENTEFILM' en de actualiteiten de eer aan de broers Ochse gelaten. De onderwijsfilm was Stoops specialisme. Nu Mullens nauwelijks meer actief was op dit terrein, lag er voor Polygoon een gat in de markt. Stoop verwachtte bovendien steun van rijkswege, aangezien minister Ruys de Beerenbrouck een commissie had geïnstalleerd ter bestudering van 'het vraagstuk van de bioscoop als leermiddel en de daarmee samenhangende vraag, of en hoe hierbij van Rijkswege moet worden gehandeld'.²⁶ Daarom publiceerde hij in maart 1921, op persoonlijke titel, een discussiestuk, De Bioscoop ten dienste van het Onderwijs en van de Volksontwikkeling. Hierin stelde hij dat er een op commerciële leest geschoeide filmcentrale moest komen, die scholen en instellingen voor volksontwikkeling van films en projectieapparatuur voorzag. Stoop rekende voor dat er een beginkapitaal van f150.000 voor de filmcentrale nodig was en dat deze bij een omzet van f 60.000 per jaar (de inkomsten uit de verhuur van '10 programma's van 2.000 meter ieder over 150 dagen per jaar à 2 ct. p.M.') rendabel was. Daarnaast moesten de betrokken onderwijsinstellingen zich op niet-commerciële basis in een vereniging organiseren, 'waarvan het bestuur den noodigen invloed kan uitoefenen bij het beheer der filmcentrale en in samenwerking met deze het vervaardigen van nieuwe films kan leiden.' Stoop vatte het fraai samen: 'De Vereeniging zou dan het ethische deel van het groote werk tot zich kunnen trekken, terwijl de filmcentrale meer in het bijzonder het financiële en technische voor haar rekening zou te nemen hebben.'²⁷ Het vermoeden is gerechtvaardigd dat Stoop zelf beheerder van de filmcentrale wilde worden en via deze nota op zoek was naar mede-investeerders. De respons was echter te verwaarlozen. Bovendien leverde de door de minister ingestelde commissie pas in mei 1922 haar huiswerk af en verdween dit rapport onmiddellijk onderin een bureaulade.²⁸ Daarom investeerde Stoop die inmiddels uit de dagelijkse leiding van Polygoon gestapt was en tot commissaris van de NV benoemd was, zijn geld in het nieuwe Prisma kleurenfilmsysteem.²⁹ Toen dit geen succes bleek, trok hij zich geheel terug uit de filmwereld en begon in het Zwitserse Montreux een zaak in prentbriefkaarten.

Ondanks het mislukken van Stoops plan, wenste Polygoon wel op de onderwijsmarkt te opereren. Om dat met enige overtuiging te kunnen doen, had de Haarlemse firma de steun van een erkende autoriteit uit de onderwijswereld nodig. David van Staveren, de grote man van de Schoolbioscoop, kwam niet in aanmerking, omdat de Haarlemmers hem associeerden met de Haagse 'kliek'. Tot deze vijanden van Polygoon behoorde concurrent Willy Mullens, met diens exclusieve contract met het NCF (waarvan Van Staveren bestuurslid was). En verder vader en zoon Van Cappelle die de Schoolbioscoop als een soort showroom benutten voor de speciale projector die Van Cappelle jr. had uitgevonden, en die in de pers de Acme apparatuur van Polygoon afkraakten. Het werd daarom A. M. van der Wel die sinds juli 1920 directeur van de Rotterdamse Schoolbioscoop was. Van der Wel was zelf een verwoed filmer. Samen met I. A. Ochse ging hij in de zomer van 1922 aan de slag om de film te maken, die Polygoon aanzien zou geven in onderwijskringen: DE RIJN VAN LOBITH TOT AAN ZEE.

De samenwerking tussen I. A. Ochse en Van der Wel schijnt goed verlopen te zijn. DE RIJN VAN LOBITH TOT AAN ZEE geeft tenminste blijk van harmonie tussen verhaal en beeld. De film begint bij de grenspaal waar de Rijn ons land binnenstroomt. Reisleider Van der Wel neemt de toeschouwers (eigenlijk: de leerlingen) mee op een raderboot naar Arnhem en zo verder tot aan de Noordzee. De toeschouwers zijn op de reis voorbereid door een landkaart waarop de route met een aanwijzstok wordt aangegeven. Bovendien wordt bij ieder nieuw aanlegpunt van reisleider en cameraman een overzichtskaartje – aardrijkskunde oude stijl – getoond. De route bood I. A. Ochse de gelegenheid talloze pittoreske opnamen te maken. Ochse was duidelijk goed op de hoogte van de esthetische wetten die golden bij het schilderen van 'typisch' Hollandse landschappen en die ook in de landschapsfotografie opgang hadden gemaakt. Dat blijkt bij voorbeeld uit de manier waarop hij koeien in een uiterwaard filmde. Tegelijkertijd was hij zich bewust van de beperkingen die het filmmateriaal hem oplegde. De bij landschapsschilders vaak zo prominente wolkenpartijen leverden op film niets anders op dan een ondefinieerbare grijze massa. Vandaar dat Ochse de horizon zo hoog mogelijk binnen de camera-instelling plaatste. Het zo overvloedige Rijnwater had op film namelijk wel definitie.



Zorgvuldige beeldcompositie in DE RIJN VAN LOBITH TOT AAN ZEE (1922)

Het bijzondere aan het camerawerk van I. A. was dat hij rekening hield met een zo essentieel kenmerk van de cinematografie als de beweging binnen het filmbeeld. Het is de moeite waard in dit verband een artikel over 'Schoonheid in het Kiné-Beeld' aan te halen, dat B. D. vlak na de produktie van de film in een bundel onder redactie van W. H. Idzerda publiceerde: 'Schoonheid ligt dus bij ons hoofdzakelijk in de beweging, naast een juist standpunt van opname en een passend milieu, natuurlijk gepaard gaande met het meest zorgvuldige afwerken van het positief. (...) In al onze Polygoon-films, zoals de LENTEFILM, de RIJNFILM e.d., hebben wij vóór alles getracht, het gegeven

te gieten in een aesthetischen vorm; dus niet klakkeloos eenig gebeuren gedraaid, doch gelet op omgeving, belichting, standpunt, enz., hetgeen zeer tijdrovend en bij sommige opnamen, tal van moeilijkheden oplevert. (...) Wanneer de beweging schoonheid geeft, de meeste filmbeeldjes op zich zelf eventueel ook (wat echter niet noodig is), dus de film geslaagd mag heeten, dan is er iets dat zij daarbij in alle gevallen nog moet bezitten, d.i. een "ziel". Die ziel geeft haar regie. Zelfs de allereenvoudigste natuuropnamen zijn aan deze wet onderworpen, d.w.z. zonder goede regie "doen" zij niet.³⁰ Ook tijdgenoten was de cinematografische kwaliteit van de Polygoon-film opgevallen. Zo schreef een recensent over het eerste deel van DE RIJN VAN LOBITH TOT AAN ZEE: 'De foto's zijn fris, helder, goed belicht en blond afgedrukt. Enkele fraaie tegenlichtjes verhoogden het effect. De "koetjes" zijn om te stelen, zelfs over de arme kinderen welke brandstof zoeken aan den oever, stroomt lieflijk het zonlicht. (...) Wij hopen dat de heer Ochse nog meerdere malen zijn kamera-oog over Holland's dreven zal laten gaan'.³¹

De 'RIJNFILM' werd door de Amsterdamse firma Nebima gedistribueerd. Het Haagse Asta Theater nam DE RIJN VAN LOBITH TOT AAN ZEE in vier afleveringen in haatprogramma van januari-februari 1923 op. In maart 1923 kwam Polygoon al weer met een volgende grote film, DE NEDERLANDSCHE NOORDZEEVISSCHERIJ. Al in het voorjaar van 1921 hadden de heren Vermeulen, directeur van de Visserijschool te Vlaardingen, en dr. J. Metzelaar, Rijksvisserijleraar, het initiatief genomen tot het maken van een film over de visserij.³² Via Van der Wel wiens Schoolbioscoop in het Rotterdamse Scheepvaartkundig Instituut en Museum gevestigd was, kwamen beide heren in een later stadium in contact met Polygoon. Over de samenwerking werden de betrokkenen het snel eens. Het thema visserij sprak de Haarlemse firma enorm aan: het was een typisch Nederlands onderwerp dat Mullens nog nauwelijks had behandeld. Polygoons stercameraman I. A. Ochse kon echter slechts gedeeltelijk vrijgemaakt worden voor de opnamen. Daarom stuurde B. D. zijn jonge assistent Cor Aafjes, in wie hij zeer veel vertrouwen had, de Noordzee op. Aafjes kweet zich uitstekend van zijn taak. Hij maakte drie van de vier onderdelen van de film: een reportage over het hospitaal-kerkschip 'De Hoop' en films over haringvangst en beugvisserij. I. A. Ochse maakte de opnamen voor het andere deel dat trawlvissersrij tot onderwerp had. Evenals de 'RIJNFILM' werd DE NEDERLANDSCHE NOORDZEEVISSCHERIJ goed ontvangen.³³ Belangrijker nog was de vertoning van de film in mei 1923 op een bijeenkomst in Amsterdam ter herdenking van het veertigjarig bestaan van het hospitaal-kerkschip 'De Hoop' in aanwezigheid van koningin-moeder Emma.³⁴ Polygoon zag de koninklijke belangstelling als een officieel blijk van erkenning die Mullens al zo vaak ten deel was gevallen, maar waarmee nu eindelijk ook de Haarlemse firma vereerd werd.

Polygoon en D. J. van der Ven kwamen allebei op het voor de hand liggende idee een 'ZOMERFILM' als vervolg op de 'LENTEFILM' te maken, maar dan wel los van elkaar. Met name de folklorist was bereid hierin zeer ver te gaan. Het resultaat was een heuse filmoorlog. Na de breuk met Polygoon was Van der Ven erin geslaagd het Koninklijk Nederlandsch Aardrijkskundig Genootschap in de financiering van zijn volgende filmproject te interesseren. Hij had bovendien de heer Jansen van de firma J. Pannevis & Co. in Arnhem bereid gevonden tegen een gunstige prijs opnamen te maken. In juli 1923 kwam het bij de 'opperid' op Terschelling tot een confrontatie. I. A. Ochse had al nattigheid gevoeld, toen de hotelier hem telegrafeerde dat het volksgebruik uitgesteld was, terwijl hij uit andere bron vernam dat de 'opperid' wel degelijk op de vastgestelde datum doorging. Onderweg

ontmoette I. A. de heer Van der Ven die hem de raad gaf niet naar Terschelling te gaan, omdat het volksgebruik dan geen doorgang zou vinden. Eenmaal op Terschelling gearriveerd, bleek dat de hotelier niets van het telegram afwist. Van der Ven zorgde ervoor dat I. A. het filmen onmogelijk werd gemaakt: 'Toen ik mij weer opstelde om te filmen, stormden de kerels als bezetenen te paard op mij af om mij met toestel en al onderste boven te rijden. (...) Dank zij de nuchterheid der paarden kwam ik er heelhuids af. (...) Eenige der heeren, die de meeste sterke drank naar binnen hadden, kwamen naar mij toe en dreigden mij van kant te maken als ik mijn toestel weer opstelde.'³⁵ Al met al was het Van der Ven niet gelukt I. A. het filmen te beletten. De 'buit' – zegge en schrijve 24 meter film (nog geen minuut) – werd in het Polygoonjournaal 11 (1923) vertoond. Het optreden van de folklorist wekte de nodige verontwaardiging op in de vakpers. Het belette Van der Ven overigens niet zijn film, *NEERLANDS VOLKSLEVEN IN DEN ZOMER*, wederom met muziek van Julius Röntgen, tot een goed einde te brengen.

Ruim drie jaar later werd Cor Aafjes bij het filmen van het Drakenfeest te Beesel eveneens slachtoffer van de praktijken van de folklorist die nu bezig was met een 'OOGSTFILM'. Ook in Beesel eiste Van der Ven het alleenrecht op voor de filmische registratie van de gebeurtenis, dit keer door de ervaren Orion cameraman W. P. Schefer. 'De veldwachter vertelde dat er niet "gefulmd" mocht worden. "Wel door hem" (hij wees op den heer Schaefer (sic; BH)), "maar jij moet weg", zeide de dienaar der openbare orde tegen den heer Aafjes. De persfotografen, die geen "fulms" maakten, mochten blijven.'³⁶ Aafjes kwam niet verder dan 8 meter film, wat net genoeg was voor een item in *HOLLANDS NIEUWS* no. 32 van 1926. Het Drakenfeest was wel uitgebreid te zien in de film *NEERLANDS VOLKSLEVEN IN DEN OOGSTTIJD* (weer met muziek van Röntgen), waarmee Van der Ven ondanks Polygoon toch de publiciteit haalde.

De confrontaties op Terschelling en in Beersel waren natuurlijk in eerste instantie terug te voeren op de rancune van de folklorist Van der Ven jegens Polygoon. Hoewel Polygoon er niet vies van was om Van der Ven in een kwaad daglicht te stellen, stond voor haar een veel belangrijkere kwestie op het spel: het principe van de vrije nieuwsgaring voor journaalfirma's. Polygoon was immers serieus bezig met de produktie van een echt Nederlands filmjournaal. Snelheid was een eerste vereiste – de opnamen moesten immers zo spoedig mogelijk in de bioscoop te zien zijn om hun actualiteitswaarde te behouden. Een voetbalwedstrijd van het Nederlands elftal bij voorbeeld, die 's middags gespeeld was, moest 's avonds in de bioscoop te zien zijn.³⁷ De bedrijfsstructuur van Polygoon werd op dergelijke haastklussen afgestemd. Hiervoor was natuurlijk ook medewerking – een goede plek (met véél licht) voor de camera, toegang tot belangrijke personen, transport van het gefilmde materiaal – ter plaatse noodzakelijk. Daaraan ontbrak het vaak. In sommige gevallen waren de betrokken autoriteiten ronduit wantrouwig en belemmerden de Polygoon-cameramensen bij het uitoefenen van hun beroep. Net als de persfotografen, hadden journaalcameramensen in de jaren '20 geen sociale status, noch hadden zij een beroepsvereniging om voor hun belangen op te komen.³⁸ Vandaar dat Polygoon zo jaloers was op het exclusieve contract van Mullens met het Nederlandsch Centraal Filmarchief, omdat aan een dergelijk document bij de autoriteiten officiële status ontleend kon worden. Tot slot was er nog de onderlinge concurrentie tussen de journaalfirma's die elkaar probeerden af te troeven met exclusiviteiten.

Zo kwam het in 1922 tot een conflict tussen Haghe Film en Polygoon over de opnamen van

de feesten ter gelegenheid van de 350ste verjaardag van de bevrijding van Den Briel. Mullens was van mening dat hij van B & W en van de feestcommissie het alleenrecht op filmische registratie van de feesten had gekregen hij maakte hier toespeling op in de reclame voor zijn actualiteit. Polygoon was echter op 1 april ook met een cameraploeg in Den Briel om een reportage over de feesten te maken. De Haarlemse firma beschuldigde Haghe Film van oneerlijke reclame die Polygoon grote schade had toegebracht.³⁹ Dit was nog een vrij onschuldige botsing. Er waren ook gevallen waarbij exclusieve rechten voor honderden guldens gekocht werden – en bij het nakomen van die transactie enig fysiek geweld niet geschuwd werd. Van der Ven was dus lang niet de enige 'boef' in filmland!

In 1923 had Polygoon het aantal van haar actualiteiten-journaals verder opgeschroefd naar 21. B. D. Ochse vond dat 1924 het jaar was voor Polygoon om naar buiten te treden als producent van een wekelijks Nederlands filmjournaal. Vanaf 1 januari 1924 verschenen de Polygoon- journaals onder de titel HOLLANDS NIEUWS.⁴⁰ B. D. lichtte een journalist in over het journaalbeleid van de firma. De inhoud van HOLLANDS NIEUWS volgde een vaste formule: 'gebeurtenissen van aktueel belang en technische nieuwigheden. Verder wil men het publiek nog onderrichten en opvoeden door te wijzen op allerlei misstanden.' Ook werden er gefilmde portretten van belangrijke personen gepresenteerd. Er waren vijf kopieën van HOLLANDS NIEUWS in omloop, die in een dertigtal bioscopen gedraaid werden. Na ongeveer zes weken was het journaal dus uitgedraaid. Verder werd een kopie direct naar Nederlands Indië verscheept. Polygoon beschikte over een eigen knipseldienst om op de hoogte te blijven van belangrijke gebeurtenissen. Er waren vier cameralieden voor het journaal in touw, die per trein (!) door Nederland reisden en 'steeds telefonisch of telegrafisch met de fabriek in verbinding (stonden)'.⁴¹ Vandaar de slogan 'Waar zij niet zijn is niets te doen'.⁴²

Ook als de cameralieden onderweg waren, barstte Polygoon uit haar voegen. Het kantoor aan de Bloemertsteeg was veel te klein geworden. Een oplossing werd gevonden door een pand aan te kopen aan de Kouderhorn, waarvan de achterkant grensde aan de Bloemertsteeg. In september 1924 werd deze uitbreiding in gebruik genomen.⁴³

1924 was een Olympisch Jaar en de Spelen in Parijs waarvoor grote belangstelling bestond, waren voor Polygoon de proef op de som. Slaagde men erin opnamen van de Spelen tijdig in de Nederlandse bioscopen te krijgen, dan was de vraag naar HOLLANDS NIEUWS verzekerd en konden er meer kopieën van het journaal in omloop gebracht worden. Dus werd I. A. naar Parijs gestuurd om de Olympische Spelen te filmen. Hij reisde per vliegtuig op en neer om het materiaal heet van de naald in Nederland te bezorgen. Dit viel bij de talloze sportliefhebbers in de smaak.⁴⁴ De opnamen van de Spelen werden later tot meerdere aparte films gemonteerd. Toch produceerde Polygoon in het zo succesvolle jaar 1924 niet iedere week een nieuwe aflevering van HOLLANDS NIEUWS. Het aantal afleveringen bedroeg dat jaar 37 en zou de komende jaren rond de 30 schommelen. Pas in 1932, na de komst van de geluidsfilm, slaagde Polygoon erin echt iedere week een nieuw journaal uit te brengen en dus het aantal van 52 afleveringen per jaar te halen.⁴⁵ Vanaf 1925 kreeg HOLLANDS NIEUWS trouwens een serieuze concurrent in de vorm van de ORIONREVUE, een journaal van de nieuwe Haagse firma Orion.

Voor Polygoon was Willy Mullens nog steeds de maatstaf waarmee het succes van de firma gemeten werd. De broers Ochse zagen dan ook groen van jaloezie, toen Mullens van de BPM de opdracht kreeg in de Archipel een film over petroleumwinning te maken en de hele Nederlandse

pers na diens terugkeer aan zijn voeten lag. Op zijn eigen wijze trof B. D. voorbereidingen voor een Indië-expeditie van I. A., die de reis van Mullens verre zou overtreffen. In principe zou I. A. alles mogen – zo lang mogelijk wegblijven, zoveel mogelijk kilometers film opnemen, naar de verste uithoeken van de Archipel gaan – als zijn optreden het voortbestaan van Polygoon maar niet in gevaar bracht. Een vervanger voor I. A. stond al klaar in de persoon van Cor Aafjes. De financiële consequenties van de expeditie baarden B. D. echter nog zorgen. Hij vond de oplossing in de oprichting van een zustermaatschappij van Polygoon, 'de NV Nederlandsch- Indische Film Maatschappij (...)' met een maatschappelijk kapitaal van f200.000, waarvan de helft geplaatst en goedgekeurd bij Kon. Besluit d.d. 17 April 1925 No. 40:46 Met een Raad van Commissarissen, waarin vertegenwoordigers uit de politiek en het koloniale zakenmilieu plaatsgenomen hadden, maakte de NIFM een sterke indruk. De broers Ochse lieten verder niets aan het toeval over. I. A. kreeg de nieuwste Debrie-camera's tot zijn beschikking, evenals een uitgebreide collectie objectieven. Op 13 juni 1925 vertrok I. A. naar Port Said, het eerste doel van zijn reis.

Een jaar later kwam de NIFM met haar eerste film, NAAR TROPISCH NEDERLAND. Het moment was perfect gekozen: nauwelijks had Mullens met veel tam-tam het land verlaten voor zijn tweede Indië-reis, of Polygoon en de NIFM lieten zien dat zij al veel verder waren. NAAR TROPISCH NEDERLAND was in feite niets meer dan een gefilmd verslag van de reis naar Batavia, maar de reputatie van I. A. Ochse was van dien aard dat het Nieuw Weekblad voor de Cinematografie schreef: 'In tal van beelden herkennen we weer den zin voor het pittoreske van den operateur, die ons reeds zooveel moois heeft gegeven. Z'n opnamen zijn uitmuntend geslaagd en hij heeft in deze film een groote mate van afwisseling weten te brengen. (...) De wijze, waarop hij z'n taak vervuld heeft, doet zien, dat hij begrijpt hoe men in Nederland de belangstelling voor Indië moet opwekken.'⁴⁷

De documentaires NEERLANDS VOLKSLEVEN IN DE LENTE. DE RIJN VAN LOBITH TOT AAN ZEE, DE NEDERLANDSCHE NOORDZEEVISSCHERIJ en NAAR TROPISCH NEDERLAND leenden zich door hun lengte het best voor vertoning in het reguliere bioscoopprogramma of op bijzondere voorstellingen. In het onderwijs was er echter behoefte aan korte films die binnen het lesrooster pasten. De Polygoon-documentaires waren zo opgebouwd dat de verschillende acten afzonderlijk vertoond konden worden. Zo was DE NEDERLANDSCHE NOORDZEEVISSCHERIJ in feite uit vier korte films samengesteld. Het probleem was dat veel scholen niet over een eigen filmprojector beschikten. Vanaf 1921 verleende Polygoon met haar draagbare Acme projectors steeds meer hand- en spandiensten aan scholen en verenigingen.⁴⁸ Dit leidde tot wildgroei: 'In den winter van 1924-25 is het nog voorgekomen, dat onze projectieafdeeling in één week trok van Goes naar Geldermalsen, vandaar naar Joure, om ten slotte te eindigen in Maassluis.'⁴⁹ Eind 1926 trad de Twentse ex-onderwijzer H. E. Temme in dienst als hoofd van de afdeling onderwijsfilms van Polygoon.⁵⁰ De zaak werd nu voortvarend aangepakt. B. D. schreef een brochure voor verspreiding onder scholen en instellingen voor volwasseneneducatie. Qua titel – De Film ten dienste van Onderwijs en Volksontwikkeling – leek de brochure typisch op die van Stoop uit 1921, qua inhoud echter in het geheel niet. Onder de noemer Polygoons Reizende Schoolbioscoop werd een compleet pakket aangeboden, bestaande uit: een goede onderwijsfilm, vakkundige projectie, materiaal voor de bespreking van de film vooraf in de klas en deskundige toelichting door de heer Temme tijdens de vertoning. Door de boekingen zoveel mogelijk per regio te concentreren – en daar moesten de betrokken instellingen zelf aan meewerken – kon de prijs van

het pakket (die overigens niet in de brochure vermeld werd) laaggehouden worden. Polygoon stelde, naast haar bekende documentaires, een aantal nieuwe onderwijsfilms in het vooruitzicht.

Nu I. A. Ochse in Nederlands-Indië zat, was Cor Aafjes bij Polygoon de grote filmkunstenaar. Na DE NEDERLANDSCHE NOORDZEEVISSCHERIJ had hij onder meer in 1925 een geslaagde opdrachtfilm over de Staalfabriek J. M. De Muinck Keizer te Utrecht gemaakt. Of Aafjes zelf verantwoordelijk was voor de keuze van Polygoons volgende onderwijsfilm, DE BIJENWERELD (1927), of dat B. D. het onderwerp gekozen had als plaagstoot richting Mullens die immers in 1917 ook een film over bijen gemaakt had, is niet duidelijk. Net als destijds Mullens, maakte Aafjes gebruik van de diensten van een imker, J. de Meza uit Santpoort, om HET LEVEN DER BIJEN te filmen. Verder bedacht hij een bijzondere introductie: 'De film begint met een sprookje, dat den toeschouwer in verbeelding voert naar de Saksische wouden, waar een houthakker een fee ontmoet, die hem hulp komt bieden op een oogenblik, dat hij door tegenslagen alle moed verloren heeft. Die fee is de schutsengel der bijenteelt Mellona en ze voert hem naar oude boomstronken, waarin wilde bijen huizen. Ziedaar volgens de legende de oorsprong van de bijenteelt.'⁵¹ De fee Mellona was door Aafjes sprookjesachtig wit uitgelicht.

In mei 1926 vond in Amsterdam een Internationaal Pinksterkamp plaats, dat georganiseerd was door de socialistische Arbeiders Jeugd Centrale (AJC). Deze organisatie verzette zich actief tegen de moderne massacultuur. AJC-ers waren geheelonthouders, ze rookten niet en gingen niet naar de bioscoop of danszaal. Binnen de AJC heerste dan ook een grote weerstand tegen het medium film. Weliswaar had de SDAP-er D. van Kreveld enige films voor de AJC gemaakt, toch kwam de opdracht aan Polygoon om een film over het Internationale Pinksterfeest te maken voor velen als een verrassing. Cor Aafjes werd met de productie van de film belast. AJC-voorman Koos Vorrink schreef later: 'Hoe heeft hij zich ingeleefd in onze AJC-wereld, toen we hem bereid hadden gevonden ons internationaal Pinksterfeest te verfilmen. Alles wilde hij weten van ons werk. Hij las onze geschriften, abonneerde zich op onze tijdschriften en wij mogen er trots op zijn, dat onze beweging de liefde kon winnen van deze nobele en onafhankelijke geest en van dit zuivere mensenhart. Hij kende het armoe-leven, stoffelijk maar vooral ook geestelijk van de jongen uit de arbeidersklasse.'⁵² De film was traditioneel van opzet en liet achtereenvolgens de voorbereidingen voor het kamp in Amsterdam, de aankomst van de buitenlandse delegaties, het ontwaken van het kamp, de optochten, de internationale sprekers en de afsluiting door Vorrink zien. Toch was Aafjes' AJC-film in alle opzichten een keerpunt. Met deze film overwon de AJC haar angst voor het medium, met als gevolg dat ze een van Polygoons beste klanten werd.⁵³ Voor Polygoon was dit een eerste doorbraak naar de sociaal-democratische zuil. Aafjes zelf vond bij de 'Rode Familie' een politiek, maar vooral een geestelijk 'thuis'.

De aanwezigheid van W. H. Idzerda bij Polygoon was ook aan Aafjes niet zo maar voorbijgegaan. Hij was bekend met de jongste ontwikkelingen op het terrein van de fotografie en de film. Met name de Sovjet-films PANTSERKRUISER POTËMKIM (Nederlandse première in september 1926) en DE MOEDER (verboden door de burgemeesters van de vier grote steden in mei 1927) maakten veel indruk. Het was typerend dat de jonge Filmliga – een organisatie die naar aanleiding van het verbod van DE MOEDER opgericht was (zie hoofdstuk III) – een beroep deed op Polygoons filmmateriaal, toen ze in juni 1927 een proefvertoning in het projectiezaaltje van CAPI te Amsterdam

organiseerde.⁵⁴ Of Aafjes de eerste matinee van de Filmliga bijwoonde, is niet bekend. Begin 1928 kwam Aafjes echter met een film ter gelegenheid van het honderdjarig bestaan van het Algemeen Handelsblad, waarin hij de filmische principes die de Liga wilde uitdragen, in praktijk bracht. Voor de HANDELSBLADFILM benutte Aafjes het typisch filmische expressiemiddel van de dubbeldruk in een uitgekende beeldmontage. Voor Nederlandse begrippen had Aafjes een ongewoon abstracte documentaire over het krantenbedrijf gemaakt. De film werd vertoond in de prestigieuze Tuschinski Theaters in Amsterdam en Rotterdam en in de City in Den Haag, gevolgd door een drie weken durend roulement in de Parijse avantgarde bioscoop Studio des Ursulines.⁵⁵ Maar de reputatie van de HANDELSBLADFILM berustte vooral op zijn vertoning in het kader van de vijfde Filmliga matinee.⁵⁶ De eerste Nederlandse film die deze eer te beurt viel. Een beter bewijs dat de Liga volledig achter Aafjes' documentaire stond, was er niet.

In sociaal-democratische kringen werd de HANDELSBLADFILM zeer goed ontvangen. Het SDAP-orgaan Het Volk en het liberale Algemeen Handelsblad waren normaal gesproken niet elkaars beste vriendjes, maar het sociaal democratische dagblad meende in dit geval de directie van het Handelsblad te moeten bedanken voor een daad van nationale betekenis, het laten maken van de film!⁵⁷ Gezien de politieke sympathieën van Aafjes, lag het voor de hand dat diens volgende opdracht uit de 'moderne' arbeidersbeweging zou komen. Sinds 1925 bezat het Instituut voor Arbeidersontwikkeling (IVAIO) een eigen Filmdienst onder leiding van Jef Last. De Filmdienst organiseerde succesvolle filmtournees door het hele land waarbij veel kleine plaatsen en zelfs gehuchten zonder eigen bioscoop werden aangedaan. Last was bij het publiek buitengewoon populair als explicateur.⁵⁸ De tweede 'roode auto' van de Filmdienst werd voor het winterseizoen 1927-28 ingehuurd door de Nederlandse Vereniging van Fabrieksarbeiders.⁵⁹ Andere vakbonden zouden dit voorbeeld volgen. Maar het was de SDAP zelf die Aafjes, inmiddels adjunct-directeur van Polygoon, het eerst voor een film benaderde.

Cees de Dood (literair criticus en later redacteur van Het Volk) zou deze SDAP-film regisseren, met Aafjes aan de camera. 'Het is de bedoeling, op het voetspoor der Russische filmkunst een dramatisch gegeven uit te werken, waarin een propagandistische tendenz ligt.' In de duinen bij Haarlem werden opnamen gemaakt 'van 4.000 arbeiders, die een heuvel bestijgen, waarop de heer Oudegeest staat te spreken.'⁶⁰ Deze mededelingen van De Telegraaf werden echter prompt door Het Volk ontkend, bang als de SDAP was iets prijs te geven over deze vorm van 'propaganda'.⁶¹ Het partijbestuur had de mogelijkheid van een film weliswaar besproken, maar voelde zich gepasseerd, nu er al opnamen voor de film gemaakt waren, en wenste derhalve eerst een draaiboek te zien, alvorens zijn goedkeuring te geven. Bij gevolg zou de film, ondanks de reeds opgenomen scènes, nooit gemaakt worden.

De Centrale Bond van Transportarbeiders was veel doortastender. Het congres van de Bond had besloten tot het maken van een film, het bestuur wendde zich tot Polygoon en samen met Aafjes werkten de vertegenwoordigers van de Bond, Ratte en Brautigam, een voorstel uit. Het Volk beschreef de opzet als volgt: 'Het is de bedoeling het leven en werken der transportarbeiders en den strijd van den bond in beeld te brengen. De werkelijkheid moet het daarbij doen en medewerking van artisten is dus niet nodig. De film wordt één groote kompositie van beelden uit het dagelijksch leven, beelden uit de verschillende groepen, welke het transport – takken van het transportbedrijf-in-werking – toonen, zoodat de film ook groote documentaire waarde zal krijgen. Het hoofdmotief is natuurlijk propaganda voor den bond.'⁶² Tijdens de werkzaamheden aan deze film, kwam Cor

Aafjes op 12 oktober 1928 te overlijden. Hij was 32 jaar. Het was bekend dat hij een zwakke gezondheid had, maar zijn dood verraste iedereen. Op 15 oktober werd hij te Santpoort begraven. Alle personeelsleden van Polygoon waren aanwezig. De AJC vormde een erewacht. Professor Van den Bergh van Eysinga sprak de grafrede. Het was een sprekend eerbetoon voor de zo geliefde cameraman.⁶³

Aafjes had bij Polygoon de weg vrijgemaakt voor twee jonge, talentvolle cameramensen: Jan Jansen en Jo de Haas. Zij deelden niet alleen Aafjes' belangstelling voor de formele aspecten van het camerawerk, maar konden zich ook volledig vinden in zijn politieke overtuigingen. Daarom had Polygoon weinig moeite Jan Jansen als opvolger voor de Transportarbeidersfilm aan te wijzen en de Bond al even weinig moeite om Jansen te accepteren. De samenwerking tussen beide partijen verliep vlekkeloos en zou een model worden voor latere vakbondfilms van Polygoon. Onder de titel *EN GIJ, KAMERAAD?* ging de film van de Centrale Bond van Transportarbeiders in november 1928 in première. Natuurlijk werd de film vergeleken met het werk van Aafjes. Maar in navolging van de Sovjet-cinema, was Jansen geslaagd waar Aafjes in zijn films niet aan toegekomen was: de transportarbeiders om wie het in *EN GIJ, KAMERAAD?* draaide, niet alleen als individu (close-ups!) maar ook als klasse (massa-scènes!) te tonen. De Centrale Bond van Transportarbeiders gebruikte de film bij een grote ledenwervingscampagne.⁶⁴ Het succes van *EN GIJ, KAMERAAD?* zette andere vakbonden aan het denken, de sociaal democratische wat eerder dan de confessionele. Allemaal wilden ze wel een 'eigen' film. Een aanleiding was meestal snel gevonden: welke zichzelf respecterende bond vierde er geen jubilea? Polygoon zou er haar voordeel mee doen.

Het succes van *EN GIJ, KAMERAAD?* was een opsteker die B. D. Ochse best kon gebruiken. De dood van Aafjes had hem beroofd van zijn beste medewerker na zijn broer I. A. die nog steeds in Indië aan het filmen was. Weliswaar was hij er in april 1928 in geslaagd de alleen vertegenwoordiging van Gaumont-projectieapparatuur binnen te halen.⁶⁵ Maar zijn zomer was vergald door een conflict met het Nederlands Olympisch Comité (NOC), dat ertoe leidde dat noch Polygoon noch Orion, Haghe Film of enige andere Nederlandse firma de Olympische Spelen kon filmen. En dat terwijl ze in Amsterdam plaatsvonden! B. D. had nog wel de opnamen die I. A. van de Spelen in Parijs gemaakt had, opnieuw uitgebracht en ontdekt dat er een grote vraag naar was.⁶⁶

Het NOC wilde geld zien voor het recht om foto's en/of filmopnamen van de Spelen te maken, en liefst veel geld. Het Comité had echter weinig vertrouwen in de solvabiliteit van de Nederlandse filmfabrieken die prompt één front vormden en via de NBB de onderhandelingen met het NOC openden. Dit hielp weinig, want het NOC verkocht de opnamerechten voor foto en film in eerste instantie voor veel geld aan een consortium uit Zürich, dat, toen puntje bij paaltje kwam, het gevraagde bedrag niet kon betalen. Vervolgens werden foto- en filmrechten gesplitst: de fotorechten werden verkocht aan de Nederlandse combinatie Polygoon-Vaz Dias en de filmrechten aan het Italiaanse LUCE. De NBB voelde zich gepasseerd en riep een boycot uit: geen assistentie bij opnamen in Nederland, geen vertoning van het opgenomen materiaal in bij de NBB aangesloten bioscopen.⁶⁷ Na bemiddeling van de minister van Buitenlandse Zaken waren de NBB en LUCE zover tot elkaar gekomen dat vier Nederlandse cameramensen tijdens de Spelen opnamen zouden mogen maken, die alleen in Nederland en koloniën vertoond zouden worden, terwijl LUCE van Nederlandse laboratoriumfaciliteiten gebruik zou mogen maken. Het NOC wenste niet meer dan twee Nederlandse cameramensen toe te laten en

torpedeerde daarmee het akkoord. De NBB kon nu niet anders dan een definitieve boycot uitroepen, die inhield 'DAT IN NEDERLAND GEEN ENKELE OLYMPISCHE GEBEURTENIS VERFILMD EN GEEN ENKEL OLYMPISCH FILMBEELD VERTOOND MAG WORDEN.'⁶⁸ Polygoon was 100% loyaal en voor HOLLANDS NIEUWS bestonden er dus géén Olympische Spelen. Intussen maakten de medewerkers van Polygoons fotobureau wel overuren in de doka onder de tribune van het Olympisch Stadion...

Op 14 juni 1929 keerde I. A. Ochse in het vaderland terug. Hij was precies vier jaar weg geweest en had maar liefst 40 kilometer film gedraaid! Ochse had in die periode regelmatig films naar huis gestuurd. Zo was zijn film over het tineiland Billiton, in opdracht van de gelijknamige maatschappij, in mei 1927 officieel in première gegaan.⁶⁹ De leider van de Polygoon's Reizende Schoolbioscoop, Temme, had zijn programma voor het seizoen 1928-29 afgestemd op een andere nieuwe Indië-film TROPISCH TOERISME.⁷⁰ Maar het meeste opzien had I. A. Ochse gebaard met een drietal zendingsfilms. De eerste, WARTA SARI (1927), was gemaakt in opdracht van de protestantse zending. Missiefilms waren in Nederland een bekend verschijnsel, maar een zendingsfilm was iets ongehoords.

Pieter Westerbaan, redacteur van het Nieuw Weekblad voor de Cinematografie, meende dat WARTI SARI een unieke doorbraak betekende. 'De film WARTI SARI is gemaakt in opdracht van een vereniging, waarvan velen, misschien wel bijna allen, gerekend werden te behooren tot hen, die de hevigste bioscoopvijanden waren. (...) Hier hebben we nu een officieele erkenning van protestantsch christelijke richting. Daarom is de beteekenis van deze zendingsfilms groter dan die van een katholieke, omdat onder de katholieken de film reeds langer waardeering ondervindt...'⁷¹ Westerbaan vertrouwde de reacties van het protestants-christelijke publiek niet, dat immers niet gewend was naar films te kijken, en nam in Leiden de proef op de som. 'Er bleek den toeschouwers een buitengewoon enthousiasme te bezielen, dat telkens hoorbaar tot uiting kwam. Veel sterker dan in onze theaters leefde dit publiek mee met alles wat vertoond werd. Kleine trekjes, die bij het gewone bioscooppubliek nauwelijks meer de aandacht vragen of met critische blikken worden bekeken, lokten hier zeer dikwijls uitbundige vroolijkheid uit. (...) Ongetwijfeld zullen er tallozen geweest zijn, die aan het eind van deze avond zichzelf de vraag zullen hebben gesteld, hoe het toch mogelijk is, dat in hun kringen al die jaren lang op zoo'n smalende wijze over de cinematografie is gesproken.' De lof van Westerbaan gold I. A.: 'Hij heeft deze film zeer knap opgebouwd; hij heeft er voor gewaakt, dat alle eentonigheid werd vermeden. Ernst en luim wisselden elkaar telkens af en naast dit zorgt hij er ook voor, dat men steeds weer prachtige opnamen van de forsche natuur van Java te aanschouwen krijgt.' Tot slot kreeg zelfs ds. Riemens die WARTA SARI op de piano begeleid had, een pluim: 'Het klinkt misschien een beetje oneerbiedig jegens een predikant, maar anders zouden we zeggen, dat in deze musicus een zeer knap film illustrator voor onze bioscooptheaters verloren is gegaan.'⁷² Voor Westerbaan het grootste compliment dat hij kon geven!

WARTA SARI was in de ogen van Westerbaan een film die propaganda maakte voor twee vormen van zending. In de zending die de protestantse organisaties bedreven ter bekering van de inwoners van Java tot het christelijk geloof was Westerbaan nauwelijks geïnteresseerd. Het was de zending die de film zelf bedreef ter bekering van het protestants-christelijke volksdeel in Nederland tot het geloof in de cinematografie, die de redacteur van het Nieuw Weekblad voor de Cinematografie tot

groot enthousiasme bracht. Ook bij de twee volgende zendingsfilms van de NIFM – MELAWAN GELAP (1928) voor de Nederlandshervormde zending en JAVA SOEMBA (1928) voor de gereformeerde zending – overheerste de lof voor I. A. Als een soort 'superzendeling' voor de cinematografie.⁷³ Dit beeld van de zendeling werd trouwens bevestigd door een veel gepubliceerde portretfoto waarop I. A. met brilletje en tropenhelm is afgebeeld.

Kort na diens terugkeer nam Pier Westerbaan I. A. Ochse een interview af. Hierin kwam de cameraman nog bitter over. Op Westerbaans vraag, wat zijn mooiste trip in Indië geweest was, antwoordde I. A.: 'Indien u bedoelt het mooiste aan natuurschoon, dan kan ik daar geen antwoord op geven, omdat de natuur overal even mooi kan zijn en slechts afhangt van eigen stemming, gezelschap, licht- en weersomstandigheid. Een opmerking als "en dat is het mooiste, wat ik gezien heb", is naar mijn oordeel een dwaasheid. Want een ander, die hetzelfde gezien heeft, maar toevallig slecht ontbeten had treft het geval misschien in zijn herinnering aan met de bemerking "zeer matig".' Zeer kritisch was I. A. ten opzichte van zijn eigen werk: 'Nooit zag ik een werk van mezelf, waarbij ik tevreden was. Met hoeveel enthousiasme ik ook filmde en hoe groote verwachting ik mijn product op het witte doek verbeidde, bij aanschouwing was ik altijd min of meer teleurgesteld. Ik zag voor alles de fouten en gebreken, wat misschien het toekomstige werk ten goede komt, maar op het oogenblik van doorvoelen vrij ontgoochelend werkt.' Gelukkig was er één uitzondering, de TABAKSFILM: 'De lichtomstandigheden en het heele verloop van deze cultuur waren van dien aard, dat alles wat ik wilde door mij kon worden bereikt. In alles kon ik mijn zin volgen. De opdrachtgevers lieten het volkomen aan mij over. Het resultaat, dat ik toevallig eerst enkele dagen geleden zag, heeft mijn verwachtingen niet teleurgesteld.'⁷⁴

In Haarlem werd ondertussen hard gewerkt aan het selecteren van de door I. A. meegebrachte opnamen. Van de 40 kilometer negatief-materiaal bleef er tenslotte 6.000 meter over, die tot drie films – de zogenaamde MAHA-CYCLUS – werd verwerkt. Maha was Sanskriet voor het hoogste, beste, edelste, uitnemendste. Bij Polygoon was alles ineens Maha. Op 23 oktober 1929 vond de première plaats van de MAHA-CYCLUS voor een uitgelezen gezelschap in het Haagse Odeon Theater plaats. Er werd een selectie vertoond uit de drie films MAHASOETJI (over Java en Bali), MAHAMOELIA (Borneo en Sumatra) en MAHAKOEASA (Celebes, de Molukken en Nieuw-Guinea). De lofprijzingen waren in overeenstemming met de films, 'Maha' dus. Zelfs David van Staveren, nu voorzitter van de Centrale Commissie voor de Filmkeuring, maar nooit een echte vriend van Polygoon, zond een gelukwens.⁷⁵

In de vier jaar die I. A. Ochse in Indië had doorgebracht, was er in Nederland op filmgebied nogal wat gebeurd: de oprichting van de Filmliga, de invloed van de Sovjet montage-methodes, de Nieuwe Zakelijkheid in de fotografie. Bij Polygoon waren nieuwe medewerkers in dienst gekomen, die deze moderne ideeën over de filmkunst in hun werk wilden uitdragen. Een van hen, Max de Haas, schreef dat hij aangenaam verrast was, 'toen wij in dezen Maha Cyclus telkenmale konden constateeren, hoe de werkopvatting en cinegrafische visie van I. A. Ochse – ondanks zijn langdurig geestelijk isolement in de rimboe – in groote lijnen gelijken tred heeft gehouden, met de ontwikkelingen der filmische inzichten van dit werelddeel.'⁷⁶ De Haas verwachtte daarom nog veel goeds van I. A. die inmiddels vereerd was met de functie van technisch directeur. Samen met zijn broer B. D., de commercieel directeur, werd I. A. in februari 1930 in het zonnetje gezet ter gelegenheid van het tienjarig bestaan van Polygoon. Helaas openbaarden zich kort daarna bij I. A. psychische problemen die opname noodzakelijk maakten. Zo kwam een vroegtijdig einde aan zijn carrière. De laatste film waar hij aan

mee werkte, samen met alle andere Polygoon-cameramensen en met voornoemde Max de Haas als redacteur van de tussentitels, was DE BEGRAFENIS VAN TROELSTRA (1930).⁷⁷

Het jaar 1930 stond voor Polygoon in het teken van de jonge garde die de 'geest van Aafjes' hoog hield. Jo de Haas en Jan Jansen waren de voornaamste exponenten. Eerstgenoemde had in opdracht van de Bijenkorf de bouw van het Rotterdamse filiaal van dit warenhuis gefilmd. Jo de Haas (géén familie van Max de Haas) was hiermee in april 1929 begonnen, toen een aanvang met het grondwerk werd gemaakt. Hij keerde op gezette tijden terug om de verdere werkzaamheden te filmen. Zo kreeg hij een complete filmische kroniek van de bouw. Onder de titel GROEI: DE SCHEPPING VAN EEN WARENHUIS monteerde De Haas dit materiaal tot een korte film van 400 meter. Het resultaat was fascinerend. De film liet niet slechts de bouw van de Rotterdamse Bijenkorf zien, maar was zelf een ritmisch spel van vlakverdelingen, cameracomposities en -bewegingen. De afzonderlijke camera-instellingen waren vanuit de meest ongebruikelijke hoeken opgenomen. Ze duurden zelden meer dan tien seconden. Als ze langer duurden, was het omdat het ritmisch spel binnen de instelling plaatsvond, zoals in het geval van de bouwvakkers die, van onderen gefilmd, als balletdansers van een ladder afdaalden. GROEI was de perfecte filmische pendant van de architectuur van Dudok. Niet voor niets eindigde De Haas zijn film met opnamen, waarin de camera verlekkerd de gevel van het nieuwe gebouw aftast en met iedere beweging een nieuw lijnenspel openbaart. Polygoon adverteerde GROEI als 'een moderne film'. Ze prees de Amsterdamse bioscopen Cinema Royal en Tuschinski die de film in hun programma opgenomen hadden en daarmee 'bewezen hebben belang te stellen in de ontwikkeling der film als zelfstandige kunstvorm'.⁷⁸ Een duidelijke sneer richting Filmliga.



Lijnenspel met de gevel van Dudoks Bijenkorf (GROEI 1930)

Intussen had Polygoon De Haas ook op een opdracht van de Algemene Nederlandsche Metaalbewerkerbond (ANMB) gezet. Hij filmde daartoe de werkzaamheden der metaalarbeiders in verschillende bedrijven, van hoogoven tot zilversmederij. 'Overall in de film komt wel heel overtuigend tot uiting, welk een belangrijke plaats de arbeider in het metaalbedrijf inneemt, welke gevaren hij bij zijn arbeid dagelijks loopt, wat van zijn krachten in het dikwijls zenuwslopende arbeidstempo wordt geveerd'.⁷⁹ De Haas had duidelijk van de Sovjet-cinema geleerd hoe arbeiders op een effectieve manier in beeld te brengen. Staal, arbeid en vakorganisatie: de film kreeg daarom de veelzeggende

titel STALEN KNUISTEN . Want het was uiteindelijk toch een propagandafilm en moest de toeschouwers oproepen lid van de ANMB te worden. Dit laatste gebeurde echter in stijl: 'En imposant was 't slot, waar de STALEN KNUISTEN met de voorhamers lettergreep voor lettergreep als nagels in de staalplaten van een scheepswand den oproep er in hameren om te werken aan het bereiken van een ledental van 40.000 voor den ANMB.⁸⁰ Bij de première van STALEN KNUISTEN in Cinema Royal te Amsterdam verzorgde de organist Bernard Drukker de muzikale begeleiding.⁸¹

Jan Jansen had de opdracht gekregen een film ter gelegenheid van het 25-jarig jubileum van het Nederlands Verbond van Vakverenigingen (NVV) te maken, onder toezicht van S. J. Pothuis (namens de Amsterdamse Bestuurdersbond), Klaas Toornstra (AJC) en Coen van der Lende (NVV). Maar Piet Bakker, redacteur van Het Volk, was, naast Jansen, de drijvende kracht achter de film. Hij verzon ook het werkwoord Eisensteinen als omschrijving voor een bepaalde wijze van filmregie, vrij naar de Sovjetfilmregisseur S. M. Eisenstein, de maker van PANTSERKRUISER POTËMKIN. In het blad De Notenkraaker legde Bakker uit dat hij hieronder verstond 'het werken met ongeschoolde lieden, wier verschijning beantwoordt aan het type, dat de regisseur in zijn film nodig heeft. (...) Ook in Nederland is ge-Eisensteind. Zondag j.l. hebben enige duizenden Amsterdamse arbeiders een optocht gehouden, die in fleurigheid, rythme en begeestering menige demonstratie van onze beweging overtrof. (...) Het ging om een ernstige zaak, om de zaak van de arbeidersbeweging, en het bewijs was geleverd, dat ook met Hollandsche proletariërs te Eisensteinen valt, mits zij zich in dienst stellen van hun ideaal.'⁸²

De NVV film kreeg de titel TRIOMF en was keurig aan het begin van het jubileumjaar 1931 gereed voor vertoning. Op 2 januari vond in Cinema Royal te Amsterdam de première plaats. In het NVV-orgaan De Strijd verscheen een uitgebreide beschrijving van TRIOMF: 'Het was een machtig oogenblik, toen voor het eerst de letters 'Triomf' op het witte doek werden geprojecteerd, krachtig geteekend door Alb. Hahn Jr., die ook verder de teksten met zijn vaardige teekenstift heeft verzorgd. (...) De proloog met zijn door den storm opgezweepten zeegolven, bracht onmiddellijk de aanwezigen in de juiste stemming. Allen voelden de symboliek, waarmee de film opent: "Het kapitalisme bedreigt de arbeidersklasse zoals de zee met haar geweld het land". (...) "Toen het NVV begon" was de titel van het volgend deel der film en men begrijpt, wat dat zeggen wil: slaafsche arbeiderstoestanden, huisindustrie, oneindige werkdagen, kinderarbeid, geen sociale voorzieningen, achterlijke arbeidsmethoden. (...) Het volgende deel van de



Triomf (1930)

film is genoemd "Het lied van den arbeid", maar het heeft nog een heel andere beteekenis dan de verheerlijking van den arbeid. (...) Maar het lied van den arbeid is bovendien de laten we zeggen poëtische samenvatting van alle tot het NVV behorende vakbonden. (...) In het volgend deel der jubileumfilm wordt antwoord gegeven op de vraag, hoe het NVV werkt. (...) Een groote overwinning van den geest op de materie is wel, dat de film, waarin zoovele onderwerpen moesten worden verwerkt, nergens rammelt, dat zij geen oogenblik verveelt en bij den toeschouwer den indruk achterlaat, alsof hij uit een verkwikkend bad stapt.⁸³

In een recensie van TRIOMF in de NRC werd gewezen op de invloed van de Sovjet-filmmakers. 'Het zuiver illustratieve karakter van de in opdracht vervaardigde documentaire wordt ook in ons land hoe langer hoe meer op den achtergrond gedrongen. Eisenstein en Toerin hebben hierop grooten invloed gehad. In de ouverture van het werk – en tot een zoo muzikalen term komt men hier vanzelf – wordt niet meer een onhandig en "dood" exposé gegeven. Maar de aanhef, de strijd tussen twee "machten", vindt terstond reeds filmische verwerkelijking in een weliswaar niet bepaald nieuwe, maar toch voor het doel: propaganda zeer dienstige symboliek, de strijd van de zee en de dijken.' De NRC-criticus was ook opgetogen over 'het filmisch ondankbaarste en zuiver artistiek gesproken hachelijkste deel van zijn (Jan Jansens; BH) opdracht: het bestuursapparaat van het NVV. Dat deze stukken, waar papiermappen, statistieken en bureaustoelen hun "rol" moeten vervullen, zoo boeiend werden, is wel een van zijn grootste overwinningen. En dat de "propaganda" op zulk een filmisch zuivere en toch voor het doel ongetwijfeld dienstbare en misschien méér overtuigende wijze tot stand kwam, mogen wij – en dit stellig in contrast met sommige "Russen" – hier niet over het hoofd zien.'⁸⁴

STALEN KNUISTEN en TRIOMF waren de meest opvallende films uit een grote serie die Polygoon in de periode 1928-31 voor de 'Rode Familie' produceerde. Het Pinksterfeest van de AJC op de Paasheuvel te Vierhouten werd vrijwel elk jaar gefilmd. In 1928 maakte Polygoon een korte film voor de socialistische omroep VARA en in 1931 een uitgebreid filmverslag van het VARA Zomerfeest. Verschillende feesten van de Nederlandse Arbeiderssportbond (NASB) werden geregistreerd. Het Troelstraord kreeg meerdere malen bezoek van een Polygoon-cameraploeg. En natuurlijk werd er een grootse reportage van DE BEGRAFENIS VAN TROELSTRA zelf gemaakt. In 1931 volgde een reclamefilm voor het SDAP-orgaan Het Volk. Voor de HAKA (de verbruikscoöperatie Handelskamer) maakte Polygoon meerdere reclamefilms.⁸⁵ De 'moderne' vakbonden waren natuurlijk de belangrijkste klanten. Naast de Centrale Bond van Transportarbeiders (EN GIJ, KAMERAAD?, 1928), de ANMB (METAALKLANKEN en STALEN KNUISTEN, 1930) en het NVV (TRIOMF, 1931), liet ook de Nederlandse Vereniging van Fabrieksarbeiders (KINDERKAMP en '20 %', 1931) films bij Polygoon maken.⁸⁶ Meestal bereikten deze films hun publiek via de Filmdienst van het Instituut voor Arbeidersontwikkeling. Jef Last was weliswaar in 1928 vertrokken uit onvrede met de organisatie van de Filmdienst en de zijns inziens te 'rechtse' politiek van de SDAP.⁸⁷ De Filmdienst organiseerde echter nog steeds tournees met de 'Roode Auto', maar had zich vooral gespecialiseerd op dienstverlening aan sociaal-democratische organisaties die zelf een film-ochtend of -avond wilden organiseren. Wat nog belangrijker was, door hun opdrachten bij Polygoon te plaatsen, waren de sociaal-democratische organisaties vaak verzekerd van een groter publiek. Meestal werd er wel iets uit het materiaal dat Polygoon voor deze opdrachtfilms opnam gelicht, ten behoeve van HOLLANDS NIEUWS. Vooral als

deze opnamen actualiteitswaarde bezaten.

De innige band met de 'Rode Familie' werd met name door Polygoons jonge garde op prijs gesteld. Jansen en De Haas bij voorbeeld waren zelf links georiënteerd. Bovendien vond hun filmesthetiek, geïnspireerd op de Sovjet-cinema, juist in sociaal-democratische kringen veel weerklank. Die esthetiek werd ook nog wel gewaardeerd door opdrachtgevers als de Nederlandse Jeugdherberg Centrale (DE PADEN OP, 1931) of de Vereniging Volksonderwijs (VOLKSONDERWIJS MARCHEERT, 1931). Maar het lag al veel moeilijker als het ging om opdrachten van de NCRV (DE KLOKKEN LUIDEN, 1931) of de KRO (DE KRO-FILM, 1931). Want Polygoon was een commerciële firma die alle opdrachten pakte, die ze maar kon krijgen. Ook al vertelde B. D. Ochse het Nieuw Weekblad dat er een mentaliteitsverandering onder de klanten had plaatsgevonden: 'Vroeger werd er altijd gevraagd, wat kost de film per meter, nu vraagt men, wat kost de film. Men beseft dat in een film het artistieke element tot zijn recht moet komen. Daaraan hebben wij juist de aandacht geschonken en wij hebben een staf operateurs gekweekt die dit begrijpen.'⁸⁸

Kwaliteitsfilms waren een belangrijke factor in Polygoons commerciële succes. Maar belangrijker nog was het diverse karakter van haar dienstenpakket. Polygoon had eigen fotobureaus in Haarlem, Amsterdam en Den Haag. Ze produceerde het bioscoopjournaal HOLLANDS NIEUWS waarvan einde jaren '20 negen kopieën in omloop waren. Verder werden er naast de opdrachtfilms ook de nodige Polygoon maakte veel reclamespots voor de HAKA reclamefilms gemaakt, evenals een enkele familiefilm. Ze was alleenvertegenwoordiger van Gaumont-projectieapparatuur. Tenslotte was er nog de titelfabricage. De firma had in totaal vijftig mensen in dienst, het merendeel uitstekende vakmensen met hart voor de zaak. Het werk was vaak spannend, hoewel salariering en arbeidsomstandigheden verre van optimaal waren.

Polygoon had verschillende concurrenten definitief overvleugeld. In 1927 was in Rotterdam Transfilma (Transcontinentale Filmfabrikatie) opgericht. Deze firma vervaardigde films in opdracht van brouwerij Oranjeboom, de 'havenbaronnen' (SHV, P. Smit) en de gemeente Rotterdam.⁸⁹ Cameraman



Polygoon maakte veel reclamespots voor de HAKA

van Transfilma was de ervaren Hongaar Andor von Barsy. Ter gelegenheid van het 600-jarig bestaan van Rotterdam produceerde Transfilma in 1928 *DE STAD DIE NOOIT RUST* (ook bekend als *VAN VISSCHERDORP TOT WERELDHAVENSTAD*).⁹⁰ Hierna werd echter niets meer van Transfilma vernomen. Theo Güstens Germania Film (zetel: Den Haag) leefde ook van opdrachten uit het bedrijfsleven. Met *DE ZAANSTREEK* (1927) leverden Güsten en diens cameraman C. Tuyn een opvallend goed verzorgde opdrachtfilm af, waarin vrijwel ieder groot bedrijf dat *DE ZAANSTREEK* rijk was, aan bod kwam. Maar daarna was het afgelopen met Germania.⁹¹ Güsten zou overigens in de film actief blijven. Haghe Film had na de brand en de problemen rond de uitbreng van het materiaal van Mullens' tweede Indië-reis een stapje terug moeten doen. Otto van Neijenhoff bestierde zijn IWA vrijwel alleen, breidde in 1930 weliswaar zijn bedrijf uit met laboratoriumfaciliteiten, maar haalde zich weldra het ongenoegen van de NBB op de hals door alle opdrachten van Nederlandsch Fabrikaat te monopoliseren.⁹² Toch kwam de grootste concurrentie voor Polygoon uit de Residentie. In 1929 ging de produktie- afdeling van Loet C. Barnstijns NBT zelfstandig onder de naam NV Profilti opereren. De nieuwe firma produceerde vooral reclamefilms. Daarnaast bestond al sinds 1925 de Haagse filmfabriek NV Orion, de producent van de *ORION REVUE*, Nederlands tweede bioscoopjournaal. Ook maakte Orion reclamefilms (bekend waren vooral de Studebaker-filmpjes). In de categorie documentaires was de reputatie van Orion blijven steken bij de twee films van Polygoons meest gehate folklorist, D. J. van der Ven, te weten *NEERLAND'S VOLKSLEVEN IN DEN OOGSTTIJD* (1926) en *DE ZUIDERZEE-FILM* (1928).⁹³ In maart 1931 werd de samenwerking van Profilti en Orion aangekondigd.⁹⁴ Plotsklaps was er een bedrijf dat Polygoon qua kapitaal en diensten (bioscoopjournaal, reclame- en opdrachtfilms, titelfabricage, maar vooral laboratoriumfaciliteiten zoals smalfilmontwikkeling) naar de kroon kon steken. Het gevecht om de hegemonie tussen Polygoon en Orion- Profilti werd het gevecht om de geluidsfilm. Buitenlandse geluidsjournaals waren al geruime tijd in de Nederlandse bioscopen te zien. Een cameraploeg van Fox Movietone News werd al in augustus 1929 in Amsterdam gesignaleerd bij het



Het feest bij Brinkmann te Haarlem

maken van geluidsopnamen.⁹⁵ De stomme journaals van Polygoon en Orion waren een vreemde eend in de bijt van de grote première-theaters die al snel op geluid waren overgegaan. In 1931 was het beide maatschappijen duidelijk dat ze snel op geluid moesten overgaan of het anders konden vergeten. Polygoon won de race van Orion-Profilti op het nippertje. Beducht voor de financiële risico's had B. D. Ochse naar een beproefd middel gegrepen: de oprichting van een zustermaatschappij, de NV Eerste Nederlandsche Geluidsfilmindustrie 'Polygoon'. Op vrijdag 29 mei 1931 vond in vijf bioscopen de première van Polygoons eerste geluidsfilm plaats, HET PINKSTERFEEST DER AJC TE VIERHOUTEN EN SPORTFEEST DER NASB TE ARNHEM.⁹⁶ Het uit de Verenigde Staten afkomstige Akeley Cineglow Blue Seal System waarmee de opnamen waren gemaakt, was geïmporteerd door Loet C. Barnstijn. De keuze van beide evenementen lag voor de hand, gezien Polygoons nauwe contacten met AJC en NASB. Maar in esthetisch opzicht was er sprake van een complete ommezwaai. De camera, gebonden aan statief en opnameplek, was louter een medium voor de registratie van beelden met geluid geworden. Natuurlijk was het een mirakel om de socialistische voormannen Wibaut, De la Bella en Vorrink te zien en horen spreken, maar de technische prestatie was niet voldoende om de rijke beeldtaal van Polygoons stomme films te doen vergeten. Ochse was echter een andere mening toegedaan. Hij paste de bekende leuze van de firma aan: Polygoon spant de kroon, óók in toon. Waarop het personeel een noodzakelijke toevoeging had: maar niet in loon...

Profilti volgde op 3 juli 1931 met de eerste aflevering van haar geluidsjournaal NEDERLAND IN KLANK EN BEELD, waarvan maar liefst zes kopieën in omloop werden gebracht.⁹⁷ Profilti maakte eerst gebruik van de apparatuur van de Rotterdamse firma Electra waar de Nederlandse 'whiz kid' van de geluidsfilm Frits Prinsen actief was, maar kocht spoedig ook een Akeley Cineglow van Barnstijn. En Polygoon volgde onmiddellijk met de geluidsversie van haar HOLLANDS NIEUWS. Gedurende enige tijd brachten beide firma's zowel stomme als geluidsjournaals uit, totdat de meeste bioscopen op geluid overgegaan waren en het niet meer loonde stomme journaals te produceren.

De geluidsopnamen van de installatie van het Crisis Comité door prinses Juliana in november 1931, bevestigden de importantie van de geluidsjournaals. Polygoon filmde de installatie van het comité in Den Haag. De camera stond opzij van Juliana opgesteld, met als resultaat dat geen enkele gelaatsuitdrukking van de prinses geregistreerd werd. Juliana's stem was goed te horen, maar het geknisper bij het omslaan van de velletjes papier nog veel beter. Profilti kreeg de gelegenheid om prinses Juliana enige dagen na de installatie van het Crisis Comité in paleis Het Loo te filmen. Het resultaat was eigenlijk nog minder geslaagd. De prinses was slecht uitgelicht en van opzij gefilmd. Dus waren haar gelaatsuitdrukkingen weer niet te zien. Juliana las haar toespraak van papier voor en steeds als ze van bladzijde veranderde, sloeg de geluidsmeter met een oorverdovend geruis op tilt. Ondanks deze technische gebreken werd de medewerking van een lid van het Koninklijk Huis in filmkringen als de definitieve erkenning van het geluidsjournaal beschouwd.

De intrede van de geluidsfilm bij Polygoon had nogal wat consequenties. Zo kreeg de productie van HOLLANDS NIEUWS de absolute prioriteit, omdat het met Profilti's NEDERLAND IN KLANK EN BEELD moest concurreren. Bovendien waren de produktiekosten van het journaal fiks gestegen, dus moest het appelleren aan de grootste gemene deler — en die had bepaald geen boodschap aan de moderne filmesthetiek. Nu waren de technische problemen bij de productie van geluidsfilms niet gering, maar

in plaats van de lust tot experimenteren aan te moedigen, was het beleid er juist op gericht de weg van de minste weerstand te kiezen. Het meest opvallende was echter dat dit beleid niet alleen voor het geluidsjournaal, maar over de gehele linie, dus ook voor de opdrachtfilms, werd doorgevoerd. Daar kwam nog bij dat Polygoons trouwste klanten, de sociaal-democratische organisaties, als gevolg van de crisis minder opdrachten konden plaatsen. Het politiek en esthetisch conformisme dat de boventoon ging voeren bij Polygoon, wekte grote ontevredenheid op bij drie jonge medewerkers, Max de Haas, Jo de Haas en Ab Keyzer. In 1932 namen zij ontslag en begonnen zij onder de naam Visie Film hun eigen productiebedrijf.



Louis Davids treedt op voor HOLLANDS NIEUWS

De VARA-film *STUWING* (1932) liet zien dat het ook in een geluidsfilm mogelijk was moderne filmesthetische opvattingen tot uiting te brengen. In de lijn der verwachting had de VARA eerst Polygoon benaderd. Ochse pochte zelfs publiekelijk: 'De 10de Juni 1931 zal steeds een mijlpaal blijven in de geschiedenis van Polygoon, omdat dien dag van de VARA de veelbetekenende geluidsfilmopdracht werd ontvangen.'⁹⁸ Weldra vervloekte hij zichzelf om deze uitspraak. Enige VARA-bestuursleden waren namelijk op bezoek bij de Electra-studio in Rotterdam geweest. C. Tuyn, voormalig medewerker van NBT en Germania, had ze ontvangen en proeven van zijn werk, zoals fragmenten uit *DE ZAANSTREEK*, laten zien. De heren waren nogal onder de indruk van de geluidsstudio geraakt. Tuyn had bovendien verklaard dat de VARA-film de eerste Nederlandse sprekende film zou kunnen worden. Hier hadden de VARA-bestuurders wel oren naar. Dus kreeg Electra de opdracht. Aan Polygoon was blijkbaar niet meer dan een mondelinge toezegging gedaan, die het VARA-bestuur zonder scrupules weer introk. De VARA benoemde een filmcommissie met Meyer Sluyser, Ger Zwertbroek en Coen van der Lende, die de supervisie over de productie toegewezen kreeg.⁹⁹ Electra was gevestigd op de

bovenverdieping van een elektro-motorenfabriek aan de Rotterdamse Schoonderloostraat. De studio werd bestierd door de heer Rienks die ook eigenaar van de fabriek was. Een door Frits Prinsen ontworpen geluidsfilmcamera met ruisonderdrukking was het kostbaarste bezit van de firma.¹⁰⁰ Met de nodige problemen kwam hier de VARA-film *STUWING* tot stand. Met veel hoofdbreken – de film moest artistiek verantwoord, maar tegelijkertijd pakkend voor het arbeiderspubliek zijn – werd een scenario voor beeld en geluid samengesteld. Vervolgens werden de opnamen met direct geluid in de studio gemaakt. Toen kwam de door de verschillende soorten geluid (geluid synchroon met beeld, muziek, geruis, gesproken woord, enz.) gecompliceerde eindmontage.

Op 18 september 1932 ging *STUWING* in het Haagse City Theater in première. De film was opgebouwd uit documentaire gedeelten en korte ensceneringen, waarin bekende artisten (bij voorbeeld Herman en Aaf Bouter) als VARA-luisteraars optraden. De makers van de film (de VARA-filmcommissie en cameraman J. Th. A. Van der Wal) waren er niet echt in geslaagd deze documentaire en fictieve elementen te integreren. De film wilde van de VARA laten zien 'hoe zij kiemde, wortelde en tot vollen wasdom kwam'. Met name in de documentaire gedeelten was sprake van snelle montage, dubbeldrukken en dergelijke. Vaak was het geluid op een niet-naturalistische manier gebruikt en versterkte het de betekenis van de beelden of de beeldmontage. Hoewel *STUWING* liet zien dat de geluidsfilm meer dan louter een registratie van beeld en geluid kon zijn, was de socialistische filmcriticus H. G. Cannegieter toch niet tevreden: 'De snelle drift, waarin de kracht van de film is gelegen, ontbrak hier te veel; de fantasie, werktuig bij uitstek van den kunstenaar, was teveel door de stof aan banden gelegd en het symbool, dat in de kunst de functie van het betoogen verricht, had zich tusschen de concrete documenten met een te bescheiden plaats moeten vergenoegen.'¹⁰¹

STUWING was de eerste belangrijke opdracht uit sociaal-democratische hoek, die niet naar Polygoon ging. De banden die Aafjes echter in de periode 1926-28 gesmeed had, gingen gedeeltelijk maar nooit helemaal verloren. Het was een kwestie van politiek en van centen. Polygoon beschikte over een professionele organisatie die een goed product kon afleveren, zeker toen de technische perikelen rond de geluidsfilm overwonnen waren. Daar moest voor betaald worden. Verder konden sociaal-democratische organisaties zich wenden tot kleine filmgroepen die openlijk met de sociaal-democratie sympathiseerden, maar die nauwelijks kapitaal en professionele apparatuur in huis hadden. Visie Film was zo'n organisatie, evenals de Haarlemse firma Walco (van J. Th. A. van der Wal, de cameraman van *STUWING*) of de Amsterdamse Klankfilmstudio Van Wouw. Bij de keuze vóór Polygoon of vóór een van de andere filmgroepen speelden de kosten, maar ook het doel van de opdracht een rol. Een goedkope stomme 16mm film kon in eigen kring zeer goed inzetbaar zijn, terwijl een groot bioscooppubliek alleen maar via een 35mm geluidsproductie te bereiken was.

Na de eerste opwinding rond het geluidsjournaal en de uittocht van het trio Max de Haas, Jo de Haas en Ab Keyzer, kwam Polygoon in rustiger vaarwater terecht. Polygoons geluidsversie van *HOLLANDS NIEUWS* was in alle opzichten superieur aan *NEDERLAND IN KLANK EN BEELD*, mede omdat het bij concurrent Profilti lange tijd rommelde, voordat in de zomer van 1933 C. S. Roem de leiding kreeg en de zaak goed op poten zette.¹⁰² Door in juli 1932 de minister-president Ruys de Beerenbrouck voor de camera geruststellende woorden over de crisis te laten zeggen, won *HOLLANDS NIEUWS* verder aan respectabiliteit.¹⁰³ Het hoogtepunt werd in september 1933 bereikt, toen koningin Wilhelmina ter gelegenheid van haar 35-jarig regeringsjubileum de cameraploegen van Polygoon, Profilti en Fox Movietone op een speciale toespraak trakteerde.¹⁰⁴ Met de opening van de eerste Cineac,

een creatie van de architect Duiker aan de Reguliersbreestraat te Amsterdam, in november 1934 opende zich een nieuwe markt voor het bioscoopjournaal. Polygoon profiteerde echter niet direct van deze actualiteitenbioscoop. Integendeel, de Cineac betrok haar journaal van Profilti en had een eigen reportagedienst die verbonden was aan de Filmfabriek Holland, Bestevaerstraat, Amsterdam. De eigenaar van dit bedrijf W. A. MacLean was erin geslaagd hiervoor de oud-Polygoon cameraman Jo de Haas te strikken. Filmfabriek Holland waagde het in 1935 zelfs een eigen geluidsjournaal HOLLAND BEELD EN KLANK REVUE op de markt te brengen, maar dit was geen lang leven beschoren.



Jeanette MacDonald voor de Polygoon-camera op het dak van het Carlton Hotel te Amsterdam (1933)

De dichter Jan Greshoff liet zich in het literaire tijdschrift *De Gulden Winckel* nogal denigrerend over het bioscoopjournaal uit en vroeg zich af waarom het bekende Nederlandse literaire coryfeeën niet aan het woord liet komen. B. D. Ochse vroeg zich daarop af of Greshoff wel eens Polygoons geluidsjournaals gezien had. 'Hij zou dan gehoord en gezien hebben, hoe de heer Harmen Meurs een inleiding en toelichting gegeven heeft bij de schilderijtentoonstelling van *De Onafhankelijken*, terwijl hij dan eveneens gezien en gehoord zou hebben, dat de heer Schmidt Degener, directeur van HET RIJKSMUSEUM, aandacht vroeg voor de Rembrandt-tentoonstelling. Hoe Eduard Verkade en Saalborn in de gelegenheid gesteld zijn een oordeel te geven over het hedendaagsch tooneel en hoe het filmjournaal dienstbaar gemaakt is voor de vertolking van fragmenten uit *DE DUIVEL*, *EGMOND*, *SÜSS DE JOOD*, enz.¹⁰⁵ Toch liet Polygoon niet na in haar publiciteit juist die evenementen

te benadrukken, die Greshoffs beeld van het journaal bevestigden: sport, koninklijke familie, het bezoek van buitenlandse sterren, vliegwedstrijden (Uiver!). Wie de keuringslijsten van de Centrale Commissie voor de Filmkeuring doorneemt, vindt verdere bevestiging van dit beeld in de talrijke extra actualiteiten die naast het reguliere bioscoopjournaal ter keuring werden aangeboden. Het bioscoopjournaal was een nationale institutie, dat verslag uitbracht van gebeurtenissen die de natie verenigden, of het nu het Huis van Oranje, het Nederlands elftal of de recordvlucht van een Nederlands vliegtuig was.

Polygoons eerste grote geluidsdocumentaire viel ook in deze categorie. In opdracht van de Haarlemse firma had luitenant M. S. Wytema de lange reis rond de wereld van de onderzeeboot K XVIII gefilmd. De film kreeg de toepasselijke titel 20.000 MIJLEN OVER ZEE (1936). Ochse had een schitterende publiciteitscampagne georkestreerd, compleet met een radiopraatje van Wytema, een ere-comité waarin onder meer minister-president Colijn plaats had genomen, en een fakkeloptocht door Den Haag van de kapel van de Koninklijke Marine voorafgaande aan de gala-voorstelling (17 januari 1936) in het City Theater.¹⁰⁶ Overal in den lande volgden bioscoopexploitanten dit voorbeeld door plaatselijke ere-comités in te stellen en kapellen in te huren. De vraag naar de bladmuziek van de Piet Hein-rapsodie was niet bij te houden. De finale kwam in maart 1936, toen B. D. Ochse tot Ridder in de Orde van Oranje-Nassau benoemd werd en koningin Wilhelmina en prinses Juliana 20.000 MIJLEN OVER ZEE in het Haagse Capitol Theater gingen bekijken. Pier Westerbaan merkte in zijn Nieuw Weekblad fijntjes op dat dit de tweede keer was dat de koningin een bioscooptheater bezocht – de eerste keer was in 1917 bij de première van Willy Mullens' LEGER- EN VLOOTFILM.¹⁰⁷

Na Mullens' tweede Indië-reis en de MAHA-CYCLUS hadden de vaderlandse filmmaatschappijen zich weinig aan de Archipel gelegen laten liggen, maar in de loop van 1936 kwam Indië ineens weer in de belangstelling. Het Nieuw Weekblad stond vol met afkortingen als INEF, ANIF en NIFM. De INEF (Indië in Nederland door de film) was een organisatie die door middel van filmvertoningen bekendheid aan het werk van de Nederlanders in Indië wilde geven.¹⁰⁸ Zo nam de INEF de supervisie over de vertoning van Mannus Frankens PAREH, HET LIED VAN DE RIJST (1936) voor haar rekening.¹⁰⁹ Het ANIF (Algemeen Nederlandsch-Indisch Film-Syndicaat) was een in Indië opererende produktiemaatschappij die onder meer voor het ANIF-JOURNAAL verantwoordelijk was. Vanaf 1 januari 1937 bracht Profilti dit geluidsjournaal wekelijks in de Nederlandse bioscopen. Profilti was echter niet tevreden over de kwaliteit van het ANIF-JOURNAAL en besloot in de herfst van 1937 met de distributie ervan te stoppen. Dit was de doodklap voor de ANIF.¹¹⁰ Polygoon zat intussen op het vinkentouw. In de herfst van 1936 brachten B. D. Ochse en zijn vrouw een bezoek aan Nederlands Indië. Afgezien van een familiebezoek aan zijn broer, de botanicus Jacob Ochse, maakte B. D. van zijn verblijf in de Archipel gebruik voor een terreinverkenning. “Er is in Indië,” aldus de heer Ochse, “stof te over voor vervaardiging van films van verschillend genre. Niet alleen de half-documentaire speelfilms, lijken een goede exploitatie-mogelijkheid te bieden, ook films van Inlanders zullen hier een publiek vinden, dat zich gaarne op het nieuwe zal willen instellen.”¹¹¹ Ochse had immers nog steeds de beschikking over NIFM (Nederlandsch- Indische Film Maatschappij). Deze NV was na de MAHA-CYCLUS in ruste gegaan, maar kon zo weer geactiveerd worden. Uiteindelijk deed Oche helemaal niets. Misschien waren het zijn bevindingen in Indië, misschien de mislukking met het ANIF-JOURNAAL die hem deden besluiten de NIFM voorlopig verder te laten rusten? Of had hij alleen

maar zijn concurrenten zand in de ogen willen strooien?

Na 20.000 MIJLEN OVER ZEE kreeg Polygoon ook weer de smaak voor documentaires te pakken. De meest geslaagde was VAN KIELPLAAT TOT ZEEKASTEEL (1939). Aan deze anderhalf uur lange film over de bouw van het luxepassagiersschip 'Oranje' in opdracht van de Stoomvaartmaatschappij Nederland werkten Polygoon-cameralieden gedurende meer dan twee jaar. De film liet het ontwerp, de bouw en de afwerking van de 'Oranje' zien, alsmede de bevoorrading van het schip voor de eerste vaart. Het accent lag op de beelden van de menselijke arbeid – de fysieke, maar ook de intellectuele – die aan de constructie van een dergelijk gigantisch schip te pas kwam. Dit leverde prachtige beeldcomposities op, vooral op de scheepswerf. De 'geest van Aafjes' leefde blijkbaar nog. In VAN KIELPLAAT TOT ZEEKASTEEL was weinig gebruik gemaakt van de journaaltechniek met synchroon geluid, hetgeen de bewegingsvrijheid van de camera ten goede kwam. Op bepaalde momenten werd wel direct geluid gebruikt, zoals bij de tewaterlating van de 'Oranje', waar prinses Juliana kreetjes van verrukking slaakte. Dit was regelrecht terug te voeren op dubbel gebruik van de opnamen: eerst voor HOLLANDS NIEUWS en later voor de film. Waar VAN KIELPLAAT TOT ZEEKASTEEL in esthetisch opzicht teruggreep naar de voorbeelden van de jaren '20, paste de film in politiek opzicht volledig in Polygoons beleid van de jaren '30. De film legde de nadruk op de Nederlandse bedrijven en Nederlandse arbeiders die samen de 'Oranje', de trots van de zeevarende natie die Nederland nu eenmaal was, gebouwd hadden. De film werd in november 1939 uitgebracht, toen de Tweede Wereldoorlog al uitgebroken was, en kreeg daardoor niet de publiciteit die hij verdiende.¹¹²

In februari 1940 vierde Polygoon haar twintigjarig bestaan. B. D. Ochse was er niet bij. Hij bevond zich in de Verenigde Staten en zou pas na de oorlog in Haarlem terugkeren. Hij had in 1938 een stapje terug gedaan en de dagelijkse leiding van het bedrijf aan C. van der Wilden overgedragen. Deze zag blijkbaar wel wat in een aardige publiciteitslogan: 20 jaar Polygoon en 1000 maal HOLLANDS NIEUWS. De pers was de tel al lang kwijtgeraakt. En zo schreef iedere journalist keurig het persbericht van Polygoon over zonder er rekening mee te houden dat er tot 1932 (veel) minder dan 52 journaals per jaar geproduceerd waren.¹¹³ Het jubileumfeest werd natuurlijk overschaduwd door de oorlogsdreiging. Toen de Duitsers in mei 1940 het land binnenvielen, stonden de cameralieden van Polygoon paraat om hun intocht te filmen. Het beleid van Van der Wilden was erop gericht om het bedrijf Polygoon zo goed mogelijk de oorlog door te loodsen en het journaal zou derhalve ook tijdens de bezetting blijven verschijnen.

Het Polygoon-journaal heeft natuurlijk het beeld van het bedrijf bepaald. Aan haar journaal ontleende Polygoon continuïteit en prestige. Toch was film bij Polygoon meer dan brood op de plank en een pluim op de hoed. Had W. H. Idzerda de broers Ochse niet geleerd film als wetenschap én als kunst te beschouwen? Polygoons bijdrage aan de Nederlandse documentaire lag in eerste instantie op het esthetische vlak. Cineasten als I. A. Ochse, Cor Aafjes, Jan Jansen en Jo de Haas kregen bij Polygoon de kans iets te bewijzen: dat film meer is dan louter afbeelding van de werkelijkheid, dat het medium aan andere kunsten voorbeelden kan ontlene, maar dat het ook zijn eigen mogelijkheden ontdekken moet. Aan Brand Dirk Ochse komt de eer toe in de jaren '20 en het begin van de jaren '30 een bedrijfsklimaat geschapen te hebben, waarin deze cineasten ondanks

alles de filmesthetiek centraal konden stellen. Films als NEERLAND'S VOLKSLEVEN IN DE LENTE, DE NEDERLANDSCHE NOORDZEEVISSCHERIJ, DE HANDELSBLADFILM, GROEI, STALEN KNUISTEN en TRIOMF waren er de getuigen van. Het trieste was dat B. D. Ochse met de aanschaf van geluidsapparatuur in 1931 weliswaar de commerciële toekomst van Polygoon veilig stelde, maar tegelijkertijd de filmesthetiek letterlijk en figuurlijk buiten bedrijf stelde. Daarom is het beeld van het Polygoon-journaal blijven hangen en de rest vergeten.

III - JORIS IVENS EN DE FILMLIGAGENERATIE

Op 13 mei 1927 vond in Amsterdam de beroemdste filmvertoning uit de Nederlandse filmgeschiedenis plaats, beter bekend als 'DE NACHT VAN DE MOEDER'. Op maandag 9 mei 1927 had de pers melding gemaakt van het vertoningsverbod van de Sovjet-film DE MOEDER dat de burgemeesters van Amsterdam, Rotterdam, Den Haag en Utrecht uitgevaardigd hadden. Eisensteins PANTSERKRUISER POTËMKIN was het jaar daarvoor wel toegelaten in de meeste steden, tot grote woede van de Nationale Bond tegen Revolutie.¹ In Vlissingen had de burgemeester echter vertoning van deze film op grond van artikel 188 verboden, wat tot een slepende rechtszaak leidde. In artikel 188 van de gemeentewet stond vermeld dat het de plicht was van de burgervader te waken 'tegen het doen van met de openbare orde of zedelijkheden strijdige vertoningen'. DE MOEDER van de Sovjet-regisseur Wsewolod Poedowkin, gebaseerd op de gelijknamige roman van Maxim Gorki, was volgens de vier burgemeesters typisch een 'artikel 188 film'. Het bijzondere was echter dat de heren De Vlucht, Wytema, Patijn en Fockema Andreae het verbod in gezamenlijk overleg uitgevaardigd hadden. De verontwaardiging in progressieve kringen was groot. Vooral in Amsterdam, waar al spoedig uitlekte dat het verbod van de film voor De Vlucht niet zo nodig hoefde, maar dat hij zich door zijn ambtsgenoten had laten overstemmen.² Het Amsterdamse communistische gemeenteraadslid David Wijnkoop kon zich ook dit keer opwinden over het onrecht dat de arbeidersklasse werd aangedaan. Zijn verzoek de burgemeester te mogen interpellieren over de redenen waarom de Amsterdamse arbeiders de film niet mochten zien, werd echter door de gemeenteraad afgewezen.³

Een groepje kunstenaars en intellectuelen legde zich niet neer bij het besluit van de burgemeester. Zoals het goede Amsterdammers betaamt, besloten zij hun eigen zin te doen en op vrijdagavond de film te draaien in de kunstenaarssociëteit 'De Kring'. Dit nieuws ging als een lopend vuurtje door de stad, met als gevolg dat 'tout Amsterdam' op het Kleine-Gartmanplantsoen aanwezig was, de communist Wijnkoop, de SDAP-wethouders Wibaut en De Miranda en het SDAP-kamerlid Kleerekoper voorop. De film werd in een zaal van Café Former gedraaid, omdat de sociëteitszaal veel te klein was voor de massa belangstellenden. Na de vijfde acte stond de inspecteur van politie Keizer er plotseling op de introducés te controleren. Als ze niet in het gastenboek waren ingeschreven, moesten ze de zaal verlaten. Dit resulteerde in een totale chaos: sommigen stonden op om het gastenboek te gaan tekenen, terwijl anderen luidkeels voortzetting van de projectie eisten. De Miranda had de ernst van de situatie doorzien, de telefoon gepakt en burgemeester De Vlucht opgebeld. Deze ontbood de inspecteur van politie aan het toestel, met als resultaat dat Keizer de aanwezigen verder ongemoeid liet en de rest van de film geprojecteerd kon worden. Dit was de volgende dag voorpaginanieuws.⁴

'DE NACHT VAN DE MOEDER' is een legende geworden, waarvan talrijke versies in omloop zijn. Hoe kunstenaars en intellectuelen in hun strijd voor de vrijheid van meningsuiting een onrechtvaardig besluit aan de kaak stelden. Hoe de inspecteur van politie teneinde raad de burgemeester opbelde, die net op het paleis met de koningin zat te dineren. En dat De Vlucht toen de legendarische woorden

sprak: 'Als het een besloten voorstelling voor kunstenaars is, kan het niet zo schadelijk zijn voor de staatsveiligheid.'⁵ Dat de film hierna nog wel vier of zelfs zes keer gedraaid werd. Maar bovenal dat 'DE NACHT VAN DE MOEDER' een keerpunt was in de Nederlandse filmgeschiedenis, omdat zij de stoot gaf tot de oprichting van de Filmliga.

In feite werd de reactie van De Vlucht bepaald door de aanwezigheid van de SDAP-voormannen in het publiek. Wat De Miranda precies met de burgemeester bekokstoofd heeft, is nooit bekend geworden. Maar dat De Vlucht in verlegenheid was gebracht door De Miranda's reactie, is zeker, anders had hij nimmer inspecteur Keizer teruggefloten. Gelukkig had De Vlucht het excuus dat de inspecteur onjuist gehandeld had door de controle tijdens in plaats van vóór de vertoning uit te willen voeren. Het is mogelijk dat na de vertoning van de film nog een projectie heeft plaatsgevonden, maar dan alleen voor leden van de sociëteit, omdat de burgemeester inspecteur Keizer had opgedragen bij een tweede vertoning strikt de regels toe te passen bij het verlenen van toegang. Het aantal van vier of zes vertoningen van DE MOEDER tijdens de nacht van 13 op 14 mei lijkt daarom uiterst onwaarschijnlijk. Volgens de pers was op maandag 17 mei een tweede vertoning van de film voor geïntroduceerden gepland. 'Een als lammetjes zoo geduldig publiek, dat gehoord had, dat er iets haperde, vernam na meer dan een uur wachten de volgende merkwaardige feiten: (...) de bioskoopbond (kwam) tusschenbeide met een verbod van opvoering. Deze opvoering was n.l. "wild" en niet in overeenstemming met de filmbelangen.'⁶ De NBB had besloten op haar eigen manier actie te voeren tegen het verbod van DE MOEDER, namelijk door 'de film nergens meer in Nederland – ook niet in intiemen kring – te vertoonen.'⁷ Het NBB-bestuurslid A. P. du Mée die enge contacten onderhield met de Amsterdamse sociaal-democratie, hoopte de vertoning nog te kunnen redden, 'indien hij een briefje van den burgemeester kreeg, waarin deze verklaarde, dat hij geen bezwaar tegen de voorstelling had. En omdat de burgemeester te dineeren was bij de koningin en niet gestoord mocht worden, ging de voorstelling niet door.'⁸

Nog vóór het einde van de maand mei reageerden de initiatiefnemers tot de vertoning van DE MOEDER in 'De Kring' en hun aanhangers op de gebeurtenissen. Ze vormden een organisatie met de naam Filmliga en publiceerden een manifest dat als volgt begon: 'DE NIBELUNGEN, THE BIG PARADE, POTEMKIN, DE MOEDER, MÉNILMONTANT, VARIÉTÉ... HET GAAT OM DE FILM. Eens op de honderd keer zien wij: de film. Voor de rest zien wij: 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 zelfde 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, met het doel om in besloten kring te vertoonen, wat men in bioscopen niet of bij vergissing te zien krijgt.'⁹ Het manifest was ondertekend door een voorlopig bestuur bestaande uit Henrik Scholte, voorzitter, Menno ter Braak, secretaris-penningmeester, Hans Ivens, Leo Jordaan, Cees Laseur, Hans van Meerten en Charley Toorop, leden, en Joris Ivens en Ed. Pelster, technisch adviseurs. De Filmliga presenteerde zich als een elite-organisatie die haar leden à raison van f8 per jaar in besloten vertoningen van de echte filmkunst liet genieten. Het Liga-model kwam niet uit de lucht vallen: er waren buitenlandse voorbeelden, zoals de Cinéclubs in Frankrijk of de Film Society

in Londen. Maar ook in Nederland waren er al pogingen in die richting geweest, bijvoorbeeld de Club van Vrienden van De Rolprent die in 1925-26 vertoningen van bijzondere films voor haar leden organiseerde.¹⁰

Het manifest deed veel stof opwaaien en de zaak kwam in een stroomversnelling. Het Liga-idee werd weldra in andere steden (Rotterdam, Utrecht) overgenomen. Op 24 juni presenteerde de Filmliga Amsterdam zich aan vertegenwoordigers van de pers, door voorzitter Scholte aangeduid als 'geestelijke douaniers' die de bagage van de nieuwe organisatie moesten onderzoeken. In de showroom van CAPI werden onder meer Polygoon-documentaires, ^{JAZZ} van James Cruze en RIEN QUE LES HEURES van Alberto Cavalcanti vertoond.¹¹ Mannus Franken (Parijs) en Simon Koster (Berlijn) werden buitenlandse vertegenwoordigers van de Liga. Op 17 september kreeg de organisatie zijn definitieve vorm met de oprichting van de Nederlandsche Filmliga als overkoepelende organisatie van alle plaatselijke Liga's, die bovendien verantwoordelijk was voor de publikatie van het maandblad Filmliga. De Filmliga Amsterdam domineerde de landelijke organisatie, Scholte en Ter Braak doubleerden als respectievelijk voorzitter en secretaris-penningmeester in beide besturen. De Filmliga Amsterdam had bovendien het recht op alle premières. Op zaterdag 1 oktober 1927 begon het seizoen met de eerste matinee in het Amsterdamse Centraal Theater. Vertoond werd een drietal films van Alberto Cavalcanti. Deze in Parijs werkende Braziliaanse regisseur hield zelf een inleiding bij het programma.

Eind 1926 of begin 1927 was bij de Utrechtse uitgeverij 'De BRANDING' een door Constant van Wessem samengestelde bundel Wij Gelooven in den Film: Een Belijdenis van Onze Generatie verschenen. Geloof in de film, de jonge generatie: het was de filosofie van de Filmliga ten voeten uit. Het boek was dan ook grotendeels gevuld met bijdragen van aanstaande Filmliga-prominenten: Menno ter Braak (zijn beroemde artikel 'Cinema militant'), Simon Koster, L. J. Jordaan, J. F. Otten, Van Wessem zelf, terwijl het in de bundel opgenomen gedicht 'Salto mortale' van Henny Marsman opgedragen was aan de cineast-in-spé Joris Ivens. Deze groep van literatoren en filmcritici zou in de Filmliga gezelschap krijgen van architecten (Van Ravesteyn, Oud) en beeldende kunstenaars (Toorop, Rietveld, Braat). Kortom, een uitgelezen gezelschap van academisch gevormden of in het hoger beroepsonderwijs geschoolden, dat een elite-organisatie bestierde. Ze representeerde een generatie die met de film was groot geworden, die niets van de bevoogding van het medium door dominees en brave burgervaders moest weten en die de kruideniersmentaliteit van de bioscoopexploitanten verafschuwde. Een generatie die zich derhalve niet echt thuisgevoeld had bij eerdere initiatieven de 'goede' film te bevorderen, zoals de Vereniging voor Onderwijs- en Ontwikkelingsfilms (VOOF) met haar betuttelende, pedagogische inslag, de Filmdienst van het Instituut voor Arbeidersontwikkeling (IVAO) die aan de leiband van de SDAP liep of de Club der Vrienden van De Rolprent die afhankelijk was van het geld en de goodwill van het bioscoopbedrijf.

De activiteiten van de Filmliga bestonden uit het organiseren van filmvertoningen, het uitnodigen van buitenlandse filmmakers en de publikatie van het blad Filmliga. De Filmliga provoceerde filmcritici hun vak serieus te nemen en niet langer reclameteksten te schrijven. Het eigen blad gaf daarin het voorbeeld. Hoewel de Liga nimmer een groot aantal leden (volgens een schatting 2.500¹²) geteld heeft, bevestigde de organisatie bij de eigen aanhang 'het geloof in de film'. Door het leggen van contacten met gelijkgezinde groepen in het buitenland, het tijdelijk importeren van buitenlandse

films en het uitnodigen van buitenlandse gasten werd van de nood (de geringe aanhang) een deugd (deel uitmaken van een internationale avant-garde) gemaakt. De Liga stimuleerde ook het denken over de relatie van film tot andere kunstvormen – al was het maar door de aanwezigheid van zoveel beeldende kunstenaars, architecten en literatoren in de verschillende besturen. Toen in maart 1928 de Centrale Commissie voor de Filmkeuring (CCF) een aanvang met haar werkzaamheden nam, zorgde de Filmliga direct voor tegengas. Zo voerde ze campagne ten gunste van de eerste film die niet werd toegelaten voor openbare vertoning: *BED EN SOFA* van de Sovjet-filmmaker Abram Room die volgens de CCF weliswaar geen gevaar vormde voor de openbare orde, maar wel voor de goede zeden. *BED EN SOFA* werd dan ook door de Liga in haar programma voor het seizoen 1929-30 opgenomen.

Van de talrijke filmmakers wier werk door de Filmliga in Nederland geïntroduceerd werd, hebben met name Waker Ruttmann en de Russen een grote invloed gehad op de Filmliga-generatie. Ruttmann kwam in november 1927 naar Nederland om de vertoning van zijn *OPUS 2, 3 EN 4* tijdens de derde matinee persoonlijk in te leiden. De Filmliga had speciaal nieuwe kopieën van deze films laten maken. Het Liga-publiek ging zo compleet uit de bol voor deze absolute films dat ze als 'encore' nog een keer vertoond werden. Ruttmanns *BERLIN - DIE SINFONIE DER GROSSSTADT* (1927) die oorspronkelijk voor de matinee was gepland, kon niet vertoond worden, omdat Tuschinski de film had aangekocht en weigerde af te staan. *BERLIN* was een documentaire over het leven van alledag in de Duitse hoofdstad. Eenheid van plaats en van tijd (één dag) vormden de enige 'verhaallijn'. De film kende dus ook geen hoofdpersonen. De invloed van *BERLIN* was enorm. Jordaan vergeleek de film met Cavalcanti's *RIEN QUE LES HEURES* en kwam tot de conclusie dat Ruttmann een stap verder had gezet 'in het voortdurende zuiveringsproces, dat de film doormaakt en dat haar emancipatie en autonomie moet tot stand brengen: het stuk voor stuk weglaten van alle elementen, die aan andere kunsten ontleend zijn, om ze te vervangen door zuiver filmische potenties. Hier is niet alleen het verhaaltje geëlimineerd, maar ook de verbeeldingsfiguur, waaraan we als middelaar tussen auteur en publiek gewend zijn. De tot emoties gesublimeerde sensaties van den kunstenaar Ruttmann, worden rechtstreeks op ons overgebracht.'¹³

De Filmliga had een uiterst ambivalente houding tegenover de Russische film. Er was sprake van grote belangstelling voor Sovjet-films en van bewondering voor wat de Russische cineasten presteerden, maar er heerste ook angst in Liga-kringen voor het politieke karakter van hun werk. De Liga wilde voor alles vermijden dat ze met een politieke stroming en in het bijzonder met het communisme geïdentificeerd werd. Vandaar de oprechte verontwaardiging bij het verbod van *BED EN SOFA*: een Sovjet-film die geen politieke, maar morele problemen aan de orde stelde, en toch niet toegelaten werd. Daar kwam nog bij dat de Liga moeite had om aan Russische films te komen. De Amsterdamse firma FIM Film die onder leiding stond van Jo de Wind (die in de communistische beweging enige faam als declamator had verworven), bezat vanaf 1928 het alleenrecht op de import van Sovjetfilms en was niet altijd genegen premières aan de Filmliga af te staan. De bioscoop was in commercieel opzicht een veel aantrekkelijker klant voor FIM Film. Het lukte de Filmliga desalniettemin een reeks van Sovjet-films te vertonen, zoals Eisensteins *STAKING* (in februari 1928), Ilja Kopalins *MOSKOU* (april 1928), *ZWENIGORA* van Alexander Dowzjenko (mei 1928), *DE VROUWEN VAN RJAZAN* van Olga Preobrazjenskaja (mei 1928) en Rooms verboden *BED EN SOFA* (december

1928). Bovendien stond het tijdschrift *Filmliga* boordevol met bijdragen over de Sovjet-cinema.

In januari 1929 kwam Wsewolod Poedowkin naar Nederland. Zoals Menno ter Braak opmerkte: 'De oorsprong der Liga-gedachte is verbonden aan de naam Pudowkin. (...) Pudowkin is, niemand zal het wagen tegen te spreken, de grootste cineast, die de wereld rijk is; en men beleedigt geen zijner collega's door te zeggen dat de ijzeren greep van Pudowkin in de filmkunst niet wordt geëvenaard.'¹⁴ Van regeringszijde was men allesbehalve gelukkig met het bezoek van de Russische regisseur. Hij kreeg een verblijfsvergunning voor 48 uur en mocht alleen voor de *Filmliga* – en dan nog slechts over filmtechnische aangelegenheden – spreken. Wat een verschil met de ontvangst van de regisseur van PANTSERKRUISER POTËMKIN Sergej M. Eisenstein, een jaar later, die in Rotterdam, Den Haag en Amsterdam (tweemaal) lezingen mocht houden en zelfs in NBB-kringen als gast gefêteerd werd.¹⁵ Het verbod van *DE MOEDER* door de vier burgemeesters had van Poedowkin een gevaarlijke revolutionair gemaakt. En daar kon ook de toelating van de film door de CCF niets meer aan veranderen! Omdat zijn films ongeschonden door de censuur waren gekomen, werd de veel radicalere Eisenstein in Nederland met voor een Sovjet-burger ongekende egards behandeld. Poedowkin bleef echter de favoriete regisseur van de *Filmliga* en de invloed van zijn films en geschriften in Liga-kringen was enorm. Terwijl de buitenwereld meer geneigd was Eisenstein, de man van de massaregie, als de belangrijkste Russische filmregisseur te beschouwen.

Het klimaat dat de *Filmliga* middels haar activiteiten creëerde, was een stimulans voor jonge cineasten-in-spé het zelf te proberen. Weliswaar had de Liga werk van Cor Aafjes (zie Hoofdstuk II) en J. C. Mol (zie Hoofdstuk VI) voor vertoning geselecteerd, maar het betrof hier cineasten die al veel langer buiten *Filmliga*-verband actief waren. Joris Ivens was de eerste filmmaker die de Liga zelf voortbracht. Hij was een zoon van de Nijmeegse fotohandelaar C. A. P. Ivens (handelsnaam CAPI). Als leider van het Amsterdamse CAPI-filiaal had hij de projectie van *DE MOEDER* verzorgd tijdens de beroemde 'nacht'. Zo werd hij technisch adviseur van de *Filmliga*. Dit betekende onder meer dat de CAPI-showroom de vereniging voortdurend ter beschikking stond. De film-vertoningen, ontmoetingen en gesprekken in het kader van zijn functie als adviseur van de *Filmliga* inspireerden Ivens de camera zelf ter hand te nemen. Hij maakte verschillende filmstudies, voordat hij aan zijn eerste film begon. Een daarvan is bewaard gebleven en draagt de Franse titel *ETUDES DE MOUVEMENTS*, omdat de opnamen in Parijs gemaakt waren. Ivens had zich het probleem gesteld hoe hij met de filmcamera beweging kon vastleggen. Hoe belangrijk een dergelijke voorstudie was, werd duidelijk bij de première van *DE BRUG* in mei 1928. Joris Ivens had voor deze film een levenloos onderwerp gekozen, de hefbrug over de Rotterdamse Koningshaven, en het met visuele middelen tot leven gebracht¹⁶ Zoals A. Boeken in zijn analyse van een fragment van de film in *Filmliga* opmerkte: '(liet is) het samenstellen van de karakteristiekste en suggestiefste bewegingen en beelden tot één visueelen volzin, die in zijn loop, zijn wendingen, overgangen en rusten evenzeer van het begin tot het einde door het oog den geest boeit, als het best gebouwde proza dit door het oor zou vermogen.'¹⁷ *DE BRUG* was zo'n groot succes dat de UFA hem voor distributie in de Nederlandse bioscopen aankocht. Ook vanuit het buitenland bestond belangstelling voor deze film die onmiddellijk met de *Filmliga*-beweging geassocieerd werd.

Zijn volgende twee films, *BRANDING* en *REGEN*, zou Joris Ivens in samenwerking met Mannus Franken maken. Franken was als Parijse vertegenwoordiger van de Film-liga al even onmisbaar binnen de vereniging als Ivens. Dankzij zijn contacten kwamen Cavalcanti, Germaine Dulac en René

Clair naar Amsterdam. Franken publiceerde bovendien regelmatig in Filmliga. In 1926, toen hij nog secretaris van de VOOV was, had Franken tijdens een internationaal filmcongres in Parijs Jef Last leren kennen, die daar namens de Filmdienst van de IVAO aanwezig was. Een idee van Last was het uitgangspunt voor de korte speelfilm *BRANDING* die Ivens en Franken in de zomer van 1928 te Katwijk opnamen. Last speelde er de rol van een werkloze visser in. Danseres Co Sieger en acteur Hein Blok waren de andere hoofdrolspelers. In Filmliga-kringen was men nogal teleurgesteld over de kwaliteit van *BRANDING* die in februari 1929 in première ging.¹⁸ Voor *REGEN* droeg Franken het idee aan: een film over de grote stad vóór, tijdens en na een regenbui.¹⁹ Ivens had maandenlang zijn camera binnen handbereik om bij iedere regendruppel te kunnen filmen. De opnamen duurden langer dan verwacht: het wilde maar niet genoeg regenen! Omdat het in de winter van 1929 wel hard genoeg vroom, maakte Ivens intussen maar de bewegingsstudie *SCHAATSENRIJDEN*.²⁰ Uiteindelijk had hij genoeg opnamen van *REGEN* om een lyrisch filmgedicht te monteren, waarin eenheid van plaats (Amsterdam) en eenheid van tijd (een regenbui) de dramaturgie bepaalden. *REGEN* was duidelijk apart genoeg om ook buiten Nederland de aandacht te trekken. Verschillende journalisten noemden echter alleen Joris Ivens als maker van *REGEN*. Dit noopte Ivens tot het plaatsen van een rectificatie in Filmliga, waarin hij meldde dat de film in 'volledige samenwerking' tussen hem en Franken tot stand gekomen was.²¹ Al voor de première van *REGEN* (december 1929) besloten Ivens en Franken hun eigen weg te gaan. Daar werd onder meer hun plan *DE VLIEGENDE HOLLANDER* te verfilmen het slachtoffer van.

In mei 1929 was Ivens benaderd door E. Sinoo, secretaris van de Algemene Nederlandse Bouwarbeidersbond (ANBB), die hem vroeg ter gelegenheid van het 25-jarig bestaan van de bond een film te maken. Deze opdracht van de ANBB was een uitdaging voor Ivens: 'Dit was het. Iemand had werkelijk behoefte aan mijn werk. Hier lag een kans om mijn werk richting, doel en strijdbaarheid te geven, hier werd me de gelegenheid geboden om al mijn tijd aan het maken van films te wijden.'²² Qua onderwerp, organisatie en esthetiek verschilde *WIJ BOUWEN*, zoals de titel van de ANBB-opdrachtfilm zou luiden, radicaal van de films die hij voordien gemaakt had. Ivens stelde een synopsis samen: 'Het centrale thema was de beroepstrots van de bouwvakkers. Dit was in wezen het oude gilde-idee: de trots en de betekenis van een man die met zijn handen werkt, die fabrieken, huizen, scholen en dammen bouwt. De rechtmatige trots van de arbeider op de arbeid, op de resultaten ervan en op haar functie in de samenleving en het gevoel van waardigheid, solidariteit en kracht dat uit die trots voortkomt. De schets eindigde met de bouwvakkers die hun lange Nederlandse traditie van architectuur en bouw overdroegen naar de nieuwe tijd en de strijd van hun vakbond voor de rechten van de arbeiders.'²³

De opdracht van de ANBB was te veelomvattend voor een persoon. Bovendien moest Ivens ook een oogje op het CAPI-filiaal houden. Hij trok daarom twee, later drie assistenten aan, die hem bij de opnamen van *WIJ BOUWEN* assisteerden of zelf met de camera op stap gingen. Willem Bon was student chemie. Zijn schoonvader die rechter op Java was, schonk hem tijdens een vakantie in Nederland een Kinamo camera, die natuurlijk bij CAPI gekocht werd. Daar maakte Bon kennis met Ivens.²⁴ Bij zijn eerste filmpje *STAD* kreeg Bon technische adviezen van Ivens. *STAD* werd in het Filmliga-programma van april 1929 vertoond. Bons ster steeg snel in de Liga. In juli 1929 volgde hij Ter Braak op als secretaris van de afdeling Amsterdam en in november van dat jaar trad hij toe tot de redactie van Filmliga. Mark Kolthoff was kunstschilder. Hij werd in een Amsterdams

café door zijn collega Henri Pieck aan Ivens voorgesteld. Er volgde een geanimeerd gesprek en de volgende dag vond Kolthoff een briefje in de bus met de vraag of hij Ivens' assistent wilde worden. Uit nieuwsgierigheid en omdat er in de kunst toch geen droog brood te verdienen viel, nam hij het aanbod aan.²⁵ Jan Hin werd pas in een later stadium bij WIJ BOUWEN betrokken dan Bon en Kolthoff. Ook hij had Ivens in het Amsterdamse CAPI-filiaal leren kennen. In de zomer van 1929 liep hij in Berlijn stage bij Hans Richter. Na zijn terugkeer uit de Duitse hoofdstad in oktober sloot Hin zich aan bij de filmploeg. De Franse cameraman en fotograaf Eli Lotar en John Fernhout die als cameraman in opleiding bij CAPI zijn tweede huis gevonden had, verleenden eveneens hand- en spandiensten.

WIJ BOUWEN stelde ook andere esthetische eisen aan Ivens. Hij moest een idee – de vakbond als belangenbehartiger van de bouwarbeiders – en een realiteit – de fysieke arbeid van de bouwarbeiders – in beeld brengen. Dat laatste ging hem aanzienlijk beter af dan het eerste. Het resultaat was een onevenwichtige film die in feite bestond uit een aantal qua conceptie en montage geslaagde korte films temidden van een massa van vrij conceptieloos filmmateriaal. De totale lengte van WIJ BOUWEN was maar liefst 3.800 m. Het feit dat Ivens tot op het laatste moment aan de montage van WIJ BOUWEN heeft zitten werken, duidt erop dat hij zich van deze zwakke plekken bewust was.²⁶ Het onderdeel HEIEN had Ivens al in november 1929 gereed voor vertoning. Het sloot perfect aan bij zijn eerdere werk. HEIEN is immers per definitie beweging. Ivens had zelfs de camera aan het heiblok vastgemaakt om een bepaalde sensatie bij de toeschouwers teweeg te brengen. NIEUWE ARCHITECTUUR was de titel van een ander onderdeel uit de film, dat later apart vertoond werd. Het is opvallend dat de filmmakers van de Filmliga-generatie zo door de moderne architectuur gefascineerd werden. Het Nieuwe Bouwen leende zich blijkbaar goed voor experimenten in beeldcompositie. De meeste energie had Ivens gestoken in de opnamen van DE ZUIDERZEEWERKEN. De voorbereidingen en de sluiting van de dijk tussen Medemblik en Wieringen leverden alle spanningselementen die hij zich maar wensen kon: de strijd van mens tegen natuur, van land en water, het vakmanschap van de



Heien (Joris Ivens 1929)

arbeiders en de macht van de moderne technologie. In hun uitgekiende dramaturgie verschilden de vier acten uit WIJ BOUWEN die later onder de titel ZUIDERZEE uitgebracht werden, van bijvoorbeeld de films van Willy Mullens over hetzelfde onderwerp. Tenslotte werd ook de laatste acte over de aanleg van de spoorlijn Schaesberg-Kerkrade als aparte film onder de titel ZUID-LIMBURG in roulatie gebracht.²⁷

Tegenover deze gigantische klus voor de ANBB stelde Mannus Franken slechts een bescheiden filmpje, LE JARDIN DU LUXEMBOURG. Deze korte film bestond uit observaties die Franken en zijn cameraman Ankersmit in het gelijknamige Parijse park gemaakt hadden. Er zaten prachtige momenten in, waarbij de camera als het ware de werkelijkheid betraapt. Franken nam echter vaak zijn toevlucht tot opnamen van de standbeelden in het park. De dramaturgie van LE JARDIN DU



Mannus Franken (tweede van links) en Sergej M. Eisenstein op het Congres van de Onafhankelijke Film in La Sarraz

LUXEMBOURG had daarom iets onevenwichtigs. In september 1929 reisde Franken naar Zwitserland, waar in het kasteel van La Sarraz het 'Congres international du cinéma indépendant' plaatsvond. Dit legendarische congres werd bijgewoond door de belangrijkste avant-garde regisseurs, onder wie Eisenstein en zijn metgezellen Alexandrow en Tissé, en door vertegenwoordigers van filmliga's en cinéclubs uit verschillende landen.²⁸ Franken trad in La Sarraz niet op de voorgrond, maar als enige Nederlandse vertegenwoordiger benutte hij zijn verblijf om voor de Liga belangrijke contacten te leggen.

Op 9 november 1929 opende het Filmtheater 'De Uitkijk' aan de Amsterdamse Prinsengracht zijn deuren. De Film-liga had eindelijk een permanent onderkomen gevonden, waar niet één keer per maand, maar iedere dag 'goede' films te zien waren. Franken en Ivens hadden allebei een film in het openingsprogramma, LE JARDIN DU LUXEMBOURG en HEIEN. De hoofdfilm was Carl Dreyers LA PASSION DE JEANNE D'ARC. Het was logisch dat Franken bij de oprichting van 'De Uitkijk' betrokken werd, gezien zijn contacten met de Parijse avant-garde bioscopen 'Studio des Ursulines' en 'Studio 28'. Hij werd commissaris van de NV Maatschappij voor Cinegrafie die 'De Uitkijk' beheerde. Het was echter vooral de onderafdeling Filmimport en -verhuur van deze NV, beter bekend als het Centraal Bureau voor Ligafilms, die een stimulerende rol zou gaan spelen. Het Centraal Bureau voor Ligafilms begon met de collectie films die de Filmliga vanaf 1927 had aangeschaft. Verder kocht het films aan voor vertoning in 'De Uitkijk', niet alleen belangrijke buitenlandse, maar ook Nederlandse films. Daarmee werd jonge cineasten van de Filmliga-generatie in ieder geval de kans gegeven een breder publiek te bereiken, ook al waren de recettes zelden voldoende om de gemaakte kosten terug te spelen. Franken was de man op de achtergrond bij al deze activiteiten.²⁹

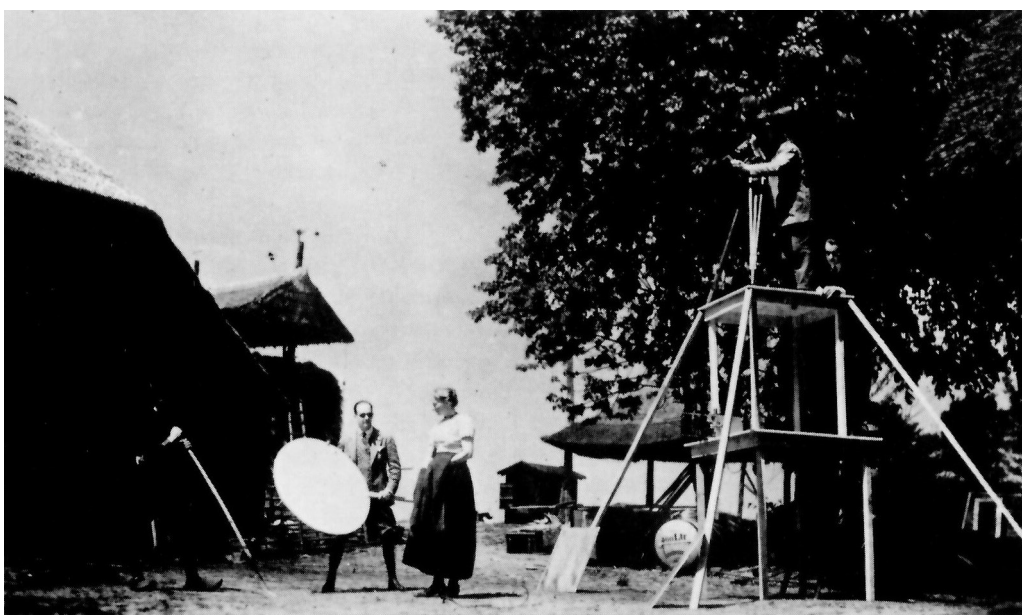
In 1930 werd op initiatief van Mannus Franken een 'Productie-Afdeling' van 'De Uitkijk' opgericht. Hiermee werd voorzien in de behoefte van Liga-filmers over een eigen produktiemaatschappij te kunnen beschikken. In principe was de combinatie van de drie takken – productie ('Productie-Afdeling'), distributie (Centraal Bureau voor Ligafilms) en vertoning ('De Uitkijk') – ideaal. De grote Hollywood-studio's opereerden immers precies zo! In de praktijk bleek gebrek aan financiële middelen systematisch de produktietak te treffen. Toch maakte juist Mannus Franken van de 'Productie-Afdeling' van 'De Uitkijk' gebruik om zijn films *MODERNE NEDERLANDSE ARCHITECTUUR* (1930), *HET WERK VAN DE VRIJZINNIGE CHRISTELIJKE JEUGDCENTRALE* (1930) en, in opdracht van Van Houten, *SJEKELAA* (1931) te produceren.³⁰

Nauwelijks had Ivens de montage van *WIJ BOUWEN* beëindigd, of hij stapte op de trein naar Moskou. Tijdens zijn bezoek aan Amsterdam was Wsewolod Poedowkin namelijk zo onder de indruk van Ivens' werk gekomen, dat hij hem voor een bezoek aan de Sovjetunie uitgenodigd had. Er gingen maanden voorbij, voordat alle formaliteiten rond waren en de officiële uitnodiging bij Ivens in de bus viel. Op dat moment was hij druk in de weer met *WIJ BOUWEN*. Daarom vertrok hij pas in januari 1930, met een aantal Liga-films in de koffer, naar de Sovjetunie. In Moskou logeerde Ivens in de flat van Eisenstein, terwijl de regisseur van *PANTSERKRUISER POTËMKIN* nota bene in Nederland was. Hij vertoonde zijn films en die van andere Filmliga-cineasten aan Russische collega's, maar ook aan Moskouse arbeiders.³¹ Verder maakte Ivens een uitgebreide trip door de Sovjetunie, waarbij hij onder meer Leningrad, Charkow, Kiew, Bakoe en Tiflis aandeed.³²

In zijn autobiografie heeft Ivens uitgebreid beschreven, hoe de receptie van zijn films door het Russische arbeiderspubliek hem ertoe bracht meer dan voorheen de mens centraal te stellen in zijn films. Met name de manier waarop Ivens bij *DE ZUIDERZEEWERKEN* de arbeiders gefilmd had, die de basaltstenen op hun plaats zetten, hield een Russische arbeider bezig: "U zegt dat u uit de middenstand stamt, maar de film die we gezien hebben, is stellig met de ogen van een arbeider gemaakt. Ik weet het, omdat het precies de manier is waarop ik het werk zie. Dus bent u een leugenaar en hebt de film van iemand in Nederland gekocht, of u bent een arbeider die zich voorgeeft uit de middenstand voort te komen – en dat is werkelijk niet nodig in onze arbeiders- en boerenstaat", voegde hij er glimlachend aan toe.' Ivens antwoordde hierop onder meer: 'Ik kon de juiste camerahoek voor dit versjouwten en plaatsen van de stenen niet vinden. (...) Toen probeerde ik de zware basaltblokken zelf te verplaatsen, omdat ik meende dat het van waarde kon zijn het werk in mijn eigen spieren te voelen, eer ik het filmde. Ik was al gauw uitgeput, omdat ik niet aan zwaar lichamelijk werk gewend was, maar ik ontdekte wat ik wilde weten. Je moet er eerst achter komen waar je houvast aan de steen moet krijgen – niet in het midden, maar aan bepaalde hoeken. Ik ontdekte dat er een truc bestaat om de steen te balanceren – hoe je je eigen gewicht moet gebruiken om de steen van de ene plaats naar de andere te krijgen. Ik ontdekte dat bij dit werk de grootste inspanning wordt gevraagd van de schouder- en halsspieren. Dat waren dus de dingen waarop de nadruk gelegd moest worden bij het filmen van deze handeling, omdat ze organisch verbonden zijn met het werk. Vanaf dit punt werd de camera – zijn hoek en de beeldcompositie – geheel gedictieerd door de spieren van schouder en hals en de strakke kin. Dat werden de twee brandpunten van de handeling. De werkelijkheid dicteerde mijn fotografie, niet mijn esthetische poging om een mooi evenwicht van lijnen en belichting te vinden. Maar deze realistische aanpak bleek tevens de mooiste aanpak.'³³

Na zijn terugkeer uit de Sovjetunie in april 1930 werd Joris Ivens door Philips gevraagd een geluidsfilm te maken. Hoewel de druk van zijn vader groot was om zich volledig aan zijn loopbaan bij CAPI te wijden, gaf deze eervolle opdracht Ivens het excuus de definitieve keuze tussen een carrière als zakenman of als cineast voorlopig uit te stellen. Hij had nog niet eerder met geluidstechnieken gewerkt. Philips stelde hem alle mogelijke medewerking in het vooruitzicht, maar wenste geen maatschappijkritische film. Er was dus weinig speelruimte voor Ivens politieke en sociale idealen. Bij gevolg concentreerde hij zich op experimenten in de filmtechniek. Die vormde alleen al door de enorme schaal van de opdracht een uitdaging. Tevens maakte hij van de gelegenheid gebruik om jonge cineasten bij de film te betrekken om ze de nodige productie-ervaring te laten opdoen. Er was in Nederland immers geen filmopleiding. Ivens had zelf ook alles in de praktijk moeten leren.

Voor bepaalde technische problemen zoals bij voorbeeld het filmen in de gigantische fabriekshallen in Eindhoven, liet Ivens de oplossing over aan de Franse cameraman Jean Dréville. De Filmliga had Dréville ontdekt en diens film *INDISCRÉTIONS CINÉGRAPHIQUES* naar Nederland gehaald. Beter bekend als *AUTOUR DE L'ARGENT*, was dit een ironische reportage over de miljoenen verslindende verfilming van Zola's *L'Argent* door Marcel L'Herbier. Dréville maakte vervolgens samen met Johan Raab van Canstein de film *QUAND LES ÉPIS SE COURBENT* (Nederlandse titel *ALS DE HALMEN BUIGEN*). De tendens van de film om het jachtige stadsleven af te zetten tegen de harmonie van mens en natuur op het platteland was twijfelachtig. Het camerawerk van Dréville was echter ronduit schitterend. Hij maakte voor het eerst buiten de studio van panchromatische film gebruik.³⁴ Met dit materiaal slaagde hij erin de nuances van de Nederlandse wolken partijen vast te leggen – wat enige jaren daarvoor nog een onoverkomelijk probleem voor Polygoon cameraman I. A. Ochse geweest was. Mark Kolthoff kwam sterk onder de indruk van het kunnen van de Fransman: 'Die Dréville was een prachtvent. Die had een camera die van touwtjes en elastiekjes aan elkaar hing. In die tijd waren er nog geen echte telelenzen. Hij had een lens gemonteerd op een stuk koperen buis, zoals je in



Jean Dréville (achter de camera) en Johan Raab van Canstein (met spiegel) bij de opname van *ALS DE HALMEN BUIGEN* (1930)

Frankrijk die hele dikke buizen hebt, waar je gordijnroeden over laat lopen. Die zette hij voor z'n camera en daar maakte hij de prachtigste opnamen mee. Hij heeft onder andere de overzichten in de Philips-film gemaakt, die Joris en ik niet konden krijgen. Die zalen waren veel te groot om uit te lichten en film was natuurlijk verschrikkelijk langzaam vergeleken bij het tegenwoordige materiaal. Ik had al geprobeerd de zwarte gaten te stoppen met licht, want anders krijg je een zwart gat in je positief. Maar hij kon dat zo ongelooflijk snel en geraffineerd doen. Die man had lichtmeters in z'n ogen!³⁵

Toen de opnamen in Eindhoven gemaakt en in Amsterdam gemonteerd waren, moest in de Tobis studio te Epinay bij Parijs het geluid opgenomen worden. Lou Lichtveld had speciaal voor de film muziek geschreven. In de studio was een orkest aanwezig dat na een paar keer oefenen Lichtvelds muziek onder de knie had. De film werd op een voor de dirigent zichtbaar scherm geprojecteerd, zodat deze het tempo van de muziek kon aanpassen aan de snelheid van de beelden. Zo werd het geluidnegatief opgenomen.³⁶ Eind september 1931 vond in Amsterdam een eerste voorvertoning plaats van PHILIPS-RADIO, zoals de titel van de film luidde.³⁷

De pers was opgetogen over PHILIPS-RADIO, maar Ivens zelf was minder tevreden. Hij was in de gelegenheid geweest het moderne karakter van het Philips-bedrijf te benadrukken met prachtige, bijna abstracte camerabeelden die qua idee en compositie door de Nieuwe Zakelijkheid in de fotografie geïnspireerd waren, maar aan de plaats van de arbeiders in het productieproces was hij nauwelijks toegekomen. Slechts in de glasblazerij lukte het hem iets van de fysieke inspanningen van de arbeiders te laten zien. Ivens: 'Zware klompen gesmolten glas worden als toffee uit elkaar getrokken. Twee mannen bewerken elke klomp en een van hen blaast er door een buis lucht in om de juiste doorsnee en dikte te verkrijgen voor de lange glazen buis die er gemaakt worden. Terwijl de blazer achteruitloopt en het glas dunner en langer blaast, bollen zijn wangen op – verder dan men zich zou kunnen voorstellen dat wangen konden opbollen. De wangen verliezen hun menselijk uiterlijk en gaan eruitzien als de wangen van een kikvors. Ik voorzag dat vele mensen om dit effect zouden moeten lachen; in de montage van de film herhaalde ik dus opzettelijk de opbollende wangen van de glasblazer in een nog driestere close-up om een grotesk effect te bereiken en kwam daarna nog dichterbij het vlees van zijn wangen en sneed tussen deze close-up opnamen van de langzame, voorzichtige achterwaartse passen die hij tijdens dit proces deed.'³⁸ Door de Nieuwe Zakelijkheid beïnvloede fotografen gebruiken vaak de cameralens om iets gewoons (een paar wangen bijvoorbeeld) op een ongewone wijze (als een kikvors) te laten zien. Ivens liet zich in deze scène niet door zijn esthetische voorkeur leiden, maar door de noodzaak de toeschouwers de fysieke inspanning van de arbeider duidelijk te maken.

In de schaduw van de Philipsfilm had Ivens meerdere activiteiten ontwikkeld. Direct na zijn terugkeer uit de Sovjetunie was hij door de VVVC (Vereeniging voor VolksCultuur) gevraagd een lezing over zijn verblijf in de Sovjetunie te geven. Deze lezing op een zondagmorgen in de Amsterdamse Cinema Royal werd een groot succes. In het verslag in De Tribune is sprake van 'de woorden van kameraad Joris Ivens (die) een zéér groote indruk maakten en een waaren storm van applaus ontketenden.'³⁹ De VVVC was in januari 1928 opgericht met als doel 'het geven van film-, cabaret- en dergelijke voorstellingen beter te organiseren, en wel zóó, dat ongewenschte inmenging van ons niet vriendschappelijke autoriteiten tot een minimum kan worden beperkt.'⁴⁰ In feite was

de VVVC een filmliga voor arbeiden, zoals ze rond die tijd ook in Frankrijk (Les Amis de Spartacus), Duitsland (Volksfilmverband) en Groot-Brittannië (Federation of Workers' Film Societies) werden opgericht. VVVC-secretaris Leo van Lakerveld wist verschillende linkse kunstenaars (Anneke van der Feer, Henri Pieck, Gerard Vanter) bij de activiteiten van de vereniging te betrekken. Zo had hij Ivens, de schilder Henri Pieck en een fotograaf van het geïllustreerde weekblad Het lieven zover gekregen dat ze in februari 1929 het communistische kamerlid Louis de Visser vergezelden bij een bezoek aan de veenstreken in Drenthe.

Daar heerste als gevolg van de strenge winter armoede en ontbering. Ivens maakte een korte filmreportage DE NOOD IN DE DRENTSCHE VENEN, bij de VVVC beter bekend als ARM DRENTHE.⁴¹ Begin 1930 kreeg Van Lakerveld van de CPH-leiding de ruimte om de VVVC uit te bouwen tot een dakorganisatie voor alle vormen van arbeiderscultuur. Ivens was een van de mensen die Van Lakerveld daarbij een belangrijke rol toedacht. Daarom klopte hij direct bij de adjunct-directeur van GAPI aan na diens terugkeer uit de Sovjetunie.



Joris Ivens filmt met zijn Kimano camera De Nood in de Drentsche Venen (1929)

Bij de eerste voorstelling van het nieuwe seizoen 1930-31 had de VVVC voor haar leden een verrassing in petto: een eigen filmjournaal. De Tribune schreef: 'Het VVVC-journaal, dat niets anders bleek te zijn dan een gewoon burgerlijk filmjournaal, maar voor deze gelegenheid wat omgemonteerd en van nieuwe tusschenteksten voorzien, die aan de aanwezigen duidelijk maakten, hoe zulk elke week in alle theaters vertoonde "gemengde nieuws in beeld" door arbeiders behoort te worden bekeken, (...) sloeg erin.'⁴² Leo van Lakerveld was dankzij zijn contacten bij Polygoon aan een aantal bioscoopjournaals gekomen en Ivens had het materiaal opnieuw gemonteerd. Hiermee kon hij de montagetheorieën van Poedowkin en Eisenstein uittesten: door middel van een andere volgorde de beelden een andere betekenis geven. Zo werd filmnieuws in plaats van een afspiegeling van de werkelijkheid, een constructie ervan ten behoeve van de toeschouwers. Dit eerste journaal werd na vertoning weer uit elkaar gehaald en naar Polygoon teruggestuurd. Nadien produceerde het VVVC-filmcollectief echter vijf permanente journaals, waarin materiaal afkomstig uit Duitsland en de Sovjetunie samen met eigen opnamen tot een nieuw geheel werd gemonteerd.⁴³

Ivens betrok verschillende medewerkers bij de VVVC-activiteiten. Zo maakte Mark Kolthoff in het najaar van 1930 een propagandafilm voor het communistische dagblad De Tribune. De titel van de film was BREKEN EN BOUWEN naar aanleiding van de verbouwing van het Tribune-gebouw aan de Amstel door de lezers van de krant.⁴⁴ In het kader van de VVVC-activiteiten stimuleerde Joris Ivens ook, samen met Gerard Vanter, het agit-prop theater naar het Russische model. Dit vereiste omscholing van betrokkenen, van het arbeiderstoneel met zijn traditionele pathetiek naar het op filmmontage geënte 'minimale' theater. Zo ontstonden agit-prop groepen als 'De Roode Vogels' of 'Ontwaakt', bij wie, zoals Jac. Smit later opmerkte, 'vooral Joris Ivens door z'n filmambitie (...) daar toen

het snelle (heeft) ingebracht'.⁴⁵ Deze rol van katalysator vervulde Ivens ook bij de arbeidersfotografie. In het najaar van 1930 organiseerde hij een fotocursus voor VVVC-leden. Hieruit ontstond het idee om naar Duits voorbeeld de arbeidersfotografie te gaan organiseren. Op 13 februari 1931 werd daartoe de Vereniging van Arbeiders-Fotografen opgericht, met als doel 'de arbeiders te scholen op het gebied van fotografischen arbeid, teneinde hen geschikt te maken tot het doen van opnamen, in verband met de onderscheidene acties der revolutionaire arbeidersbeweging.' Ivens zelf was nauwelijks actief in deze vereniging, maar stelde wel de faciliteiten van GAPI ter beschikking. Verschillende medewerkers van Ivens voelden zich echter tot de arbeidersfotografie aangetrokken, omdat het hen de mogelijkheid bood hun artistieke kwaliteiten aan te wenden voor een politiek doel. Zo fungeerden Mark Kolthoff, Hans Wolf, John Fernhout en Joop Huisken voor kortere of langere tijd als 'arfots', zoals de arbeidersfotografen genoemd werden, en publiceerden foto's in De Tribune of het geïllustreerde maandblad Afweerfront.⁴⁶

Ivens had echter niet alleen politiek georiënteerde medewerkers om zich heen verzameld. Passie voor de film stond centraal. Vanaf de zomer van 1930 opereerde de groep van medewerkers onder de naam Studio Joris Ivens, die 'onder leiding en technisch toezicht van Joris Ivens (stond), met inachtneming van hun artistieke zelfstandigheid'.⁴⁷ De Studio bestond uit een paar employees van CAPI en een groot aantal freelancers.⁴⁸ Omdat er geen eigen ruimte was, werd er van Ivens' zolderetage aan het Singel en van het CAPI-filiaal aan de Kalverstraat gebruik gemaakt. Aan de Studio Ivens lag het idee ten grondslag dat de naam van de maker van DE BRUG en REGEN een garantie voor kwaliteit zou zijn bij potentiële opdrachtgevers. Een eerste klant had zich al aangediend in de vorm van de Nederlandse Uitgeversbond. Willem Bon vervaardigde in de herfst van 1930 in opdracht van deze bond HET BOEK. Verder lag het voor de hand dat Ivens leden van de Studio bij zijn eigen opdrachten inschakelde. Dat gold voor PHILIPS-RADIO, voor zijn volgende opdracht CREOSOOT, maar vooral voor ZUIDERZEE.

Ivens was tijdens de opnamen van DE ZUIDERZEEWERKEN in het kader van WIJ BOUWEN gefascineerd geraakt door dit enorme project. Hij besloot de verdere werkzaamheden tot aan de afsluiting van de dijk tussen Wieringen en Friesland en de drooglegging en ingebruikneming van de Wieringermeer op film vast te leggen. De titel van de film stond eind 1930 al vast: NIEUWE GRONDEN. Omdat Ivens lang niet altijd zelf kon filmen, vertrok om de zoveel tijd een ploeg van de Studio Joris Ivens richting kop van Noord-Holland. Ieder Studiolid deed wel een keer dezelfde ervaring op als Mark Kolthoff: 'als de (film)cassette bleef hangen, dan had je een zwarte zak die eruit zag als een kussensloop met twee gaten. Daar stak je je handen in en dan moest je op het gevoel wurmen tot de film weer goed liep. Toen ik met Joris aan ZUIDERZEE werkte, heb ik dat meerdere malen moeten doen, wanneer de Kinamo vastliep. Dan zat je in zo'n vlet op het water te schommelen, doodmisselijk, met je kop naar beneden, de cassette tussen je voeten geklemd'.⁴⁹ Maar dit was nog niets vergeleken bij wat Willem Bon overkwam, toen hij bij luchtopnamen door de bodem van het vliegtuig zakte: 'Tot ontzetting van Lou Lichtveld die achterin de punt van het vliegtuigje zat en die groen en geel van angst was dat ik er doorheen zou vallen. Maar ik ben er zelf helemaal niet van geschrokken. Ik zag alleen een klein bottertje onder me – zestienhonderd meter hoog zaten we – ik dacht als ik nou in die bun val, dan val ik precies daar in die botter. (...) Ik had mijn film natuurlijk, met die grote Debie-camera van Ivens'.⁵⁰ Tot overmaat van ramp bleken de opnamen echter niet

bruikbaar door de trillingen van het vliegtuig!

Willem Bon had al eens in Filmliga voorgesteld een 'Atelier Ligaproductie' voor jonge Ligacineasten op te richten en de lezers van het blad zelfs precies voorgerekend, wat zo'n atelier zou moeten kosten.⁵¹ De bedragen die hij noemde (ƒ 2700 aanschafkosten en ƒ1200 exploitatiekosten per jaar) waren weliswaar bescheiden, maar omgerekend per hoofd (een bijdrage van twee gulden per lid bij een geraamd aantal van 2.000 Ligaleden) het bestuur toch te veel. Bon zag echter in de Studio Joris Ivens een mogelijkheid zijn plan te verwezenlijken voor een laboratorium ten dienste van de Nederlandse experimentele filmproductie.

De PHILIPS-film, in het bijzonder de muziek die Lou Lichtveld bij de film schreef, was voor Bon aanleiding verdere experimenten op het gebied van de geluidsmontage te ondernemen. In 1932 schreef hij daarover: 'Ten bewijze van de stelling, dat in een geluidsfilm niet alleen beweging, maar ook de montage der opeenvolgende scènes scherp synchroon met het muziekrhythme (geluidsrhythme) dient te verlopen, ben ik thans bezig aan een rythmische montage van een korte documentaire, waar niet de beweging der beelden synchroon is aan het geluid, maar de montage geheel harmonieert met de begeleidende muziek.' Verder bestudeerde Bon het gebruik van kleur in zogenaamde 'absolute films' die geïnspireerd waren door Ruttmanns OPUS 2, 3 EN 4. 'Om het experiment zoo zuiver mogelijk te houden, ben ik eerst begonnen met een filmpje, waarbij ik alle vorm en beweging weglief. Ik filmde alleen kleurflitsen, synchroon opgenomen op een fragment van de sterk rythmische "Bolero" van Ravel. (...) Met een derde experiment ben ik eerst kort geleden begonnen. Dit is reeds een stap verder: het wordt een kort filmpje, bestaande uit gekleurde vormen, rythmisch gemonteerd op gesyncopeerde jazz-muziek. De vormen zijn met opzet bewegingsloos, opdat het effect der kleurafwisseling scherp kan worden waargenomen.'⁵² Van de laatste twee experimenten zijn de filmstroken IS ER OVEREENKOMST TUSSEN KLANK, RYTHME EN KLEURAFWISSELING? en KLEUR- EN VORMAFWISSELING OP CHOO CHOO JAZZ, bewaard gebleven, echter zonder de erbij behorende muziek.

Het was typerend voor de goede sfeer in de Studio Joris Ivens dat naast elkaar op het inhoudelijke (politieke) en op het formele vlak geëxperimenteerd kon worden. Deze harmonie stak schril af bij de tegenstellingen die de Film-liga verscheurden. De problemen waren een afspiegeling van de crisis die de avant-garde film rond 1930 doormaakte als gevolg van de komst van de geluidsfilm, de economische crisis en de verscherpte politieke tegenstellingen. Dat er iets aan de hand was, bleek uit het feit dat er tussen mei 1930 en september 1931 geen enkele aflevering van Filmliga verscheen. Dit was voornamelijk het gevolg van de crisis binnen de Filmliga Amsterdam. De initiatiefnemers van het eerste uur zagen geen toekomst meer voor de Filmliga, zonder dat ze haar principes zou verloochenen. Ook al was de samenwerking tussen de Filmliga Amsterdam en 'De Uitkijk' verre van bevredigend, toch was 'het parallel lopen der Liga-praktijk en het werk van het theater "De Uitkijk"' voor het bestuur reden het bestaansrecht van de afdeling in twijfel te trekken.

Op een ledenvergadering in september 1931 vond het bestuur van de afdeling Amsterdam een grote meerderheid van de leden aan zijn kant. De Filmliga Amsterdam werd ontbonden en het bestuur trad af. 'Aldus eindigde, met deze simpele formaliteiten, de oudste kerngroep der Nederlandsche Filmliga haar bewogen en actief bestaan.'⁵³ Op diezelfde dag werd ook een ledenvergadering van de Nederlandsche Filmliga gehouden. De Amsterdamse sectie in het Hoofdbestuur wilde de

organisatie opheffen, omdat ze overbodig was geworden. De overige Liga's wilden echter doorgaan met hun eigen activiteiten en met de landelijke organisatie. Mr. Johan Huijts (Filmliga Rotterdam) was woordvoerder voor de laatste groep. De Filmliga Rotterdam had onderhandelingen geopend met Tuschinski over de opening van een avant-garde theater. Dit 'heulen met de vijand' beschouwden de principiële Amsterdammers als een doodzonde! Uiteindelijk trad het oude hoofdbestuur af en werd een nieuw bestuur gekozen, dat onder leiding van Huijts stond.⁵⁴ De uitgave van het tijdschrift Filmliga werd losgekoppeld van de activiteiten van de Nederlandsche Filmliga. Het blad verscheen voortaan, onder redactie van Menno ter Braak, L. J. Jordaan en Henrik Scholte, bij uitgeverij Nijgh & Van Ditmar.

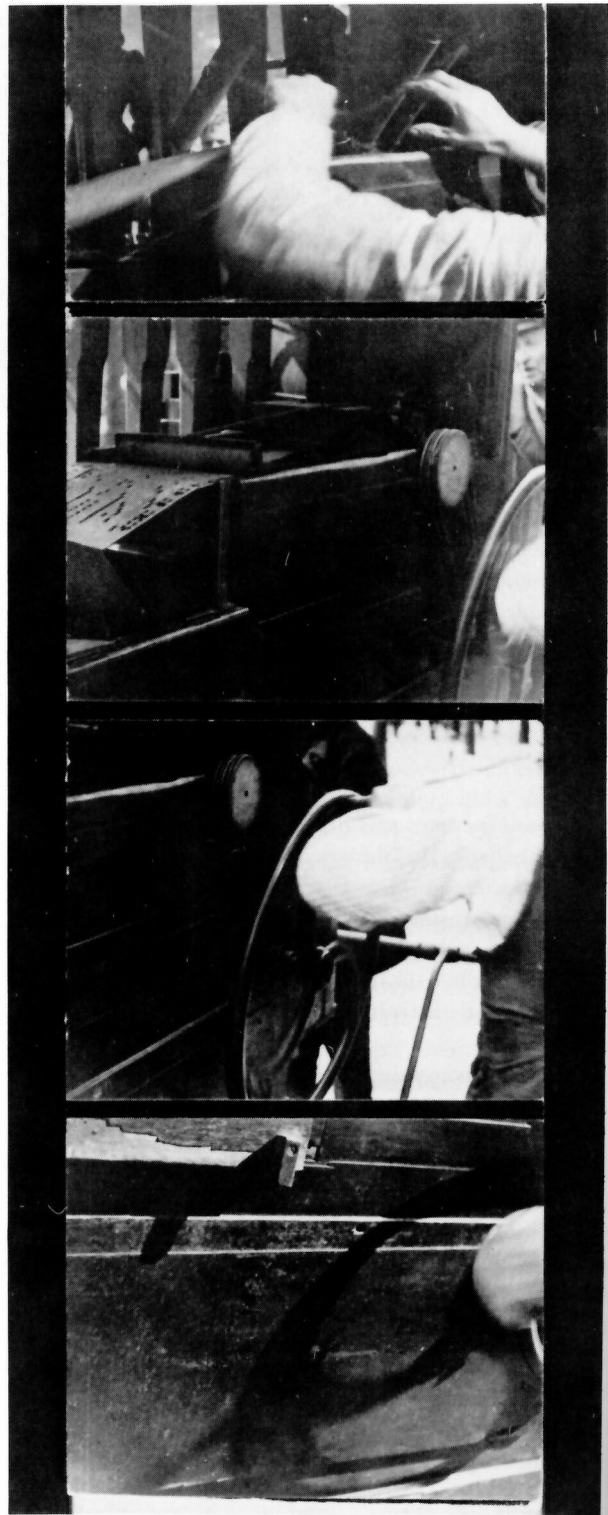
De interne troebelen deden de Filmliga-beweging geen goed. Ze vestigden er echter wel de aandacht op dat het begrip Filmliga niet automatisch met Amsterdam geassocieerd diende te worden, maar dat er in andere plaatsen ook actieve kernen waren. Dit gold niet alleen voor het organiseren van filmvertoningen, maar ook voor de eigen productie. Amsterdam had met Ivens en Franken steeds alle aandacht opgeëist. De eerste die daar verandering in bracht was Andor von Bary, cameraman en bestuurslid van de Filmliga Rotterdam. Hij had bij Transfilma gewerkt en onder andere het camerawerk van DE STAD DIE NOOIT RUST verzorgd. Op eigen kosten maakte hij een filmpje over de Rotterdamse winkelstraat HOOGSTRAAT (1930). Von Bary was duidelijk beïnvloed door Ruttmanns BERLIN. In een verwijzing naar de Duitse meester gaf hij HOOGSTRAAT de kwalificatie van 'absolute film' mee. De eenheid van plaats (de winkelstraat) bepaalde de handeling van de film die door Von Bary binnen het kader van een poppenkastvoorstelling met openende (begin) en sluitende (einde) gordijntjes was gezet. Beweging was een bepalende factor binnen de ongewone beeldcompositie (camerahoeken, gebruik van schaduwen) van Von Bary. Een enkele maal nam hij zijn toevlucht tot een vorm van 'filmrijm'. Zo sneed hij een hoed in een etalage naar de hoed van een straatmuzikant. Kortom, HOOGSTRAAT was een film die een plaats in het Liga-pantheon verdiende.



HOOGSTRAAT (Andor van Bary 1930)

In het nieuwe Liga-bestuur had Jan Teunissen (Filmliga 's-Gravenhage) als penningmeester plaatsgenomen. Teunissen was een zeer bemiddeld man die al jaren als amateurfilmer zijn gezin op celluloid vereeuwigde. Geïnspireerd door de films die de Liga vertoonde, maakte hij in 1928-29 zelf een bewegingsstudie, FRAGMENTEN. Zijn volgende film THE BUILDINGS OF DE ERVEN WED. J. VAN NELLE was een oefening in beeldcompositie. Het beroemde Van Nelle-gebouw van de architecten Brinkman en Van der Vlugt leende zich uitstekend voor een spel van lijnen en vlakverdelingen. In opdracht van de bewonerscoöperatie registreerde Teunissen van 1928 tot 1930 de bouw van het Flatgebouw Willemspark in Den Haag. Architect was A. H. Wegerif Gzn. die later bekend werd als decorbouwer in de studio's van Cinetone en Filmstad Wassenaar. Teunissen legde alle fasen van de bouw op film vast. Het resultaat, BOUW FLATGEBOUW WILLEM-SPARK, was nogal langdradig, afgezien van het begin waarin Teunissen in een flitsende montage de bouw van het Haagse flatgebouw binnen de hele architectuurgeschiedenis plaatste. Pas in 1931 kon het Filmliga-publiek met deze films van Teunissen kennismaken.⁵⁵

In het najaar van 1931 werd de eerste geluidsfilm van Teunissen, PIEREMENT, door 'De Uitkijk'/Centraal Bureau Ligafilms in omloop gebracht. Hier deed zich de merkwaardige situatie voor dat 'De Uitkijk' PIEREMENT zelf niet kon vertonen, omdat deze bioscoop nog niet met geluidsapparatuur was uitgerust. Een vijftal bioscopen in Amsterdam, Rotterdam en Den Haag nam de film in haar voorprogramma op.⁵⁶ Dit maakte de film weliswaar bij een breder publiek bekend, maar was financieel noch voor 'De Uitkijk' noch voor Teunissen erg gunstig. PIEREMENT was een typische Ligafilm. De dramaturgie was simpel: sfeerbeelden van de Amsterdamse Jordaan, een draaiorgel komt de hoek om, de buurt leeft op, het draaiorgel verdwijnt weer. Dit gegeven werkte Teunissen uit door middel van opnamen van alledag. Teunissen maakte ook gebruik van 'filmrijm',



PIEREMENT (G.J. Teunissen 1931)

bij voorbeeld van de witte manen van een schimmel en wit wasgoed aan de lijn. De montage van de beelden was op de muziek afgestemd. De synchronisatie van beeld en geluid had in dezelfde studio in Epinay plaatsgevonden, waar ook de muziek voor PHILIPS-RADIO was opgenomen.

PIEREMENT werd niet alleen in Liga-kringen, maar ook daarbuiten goed ontvangen. Het was voor Teunissen reden om voor de distributie van zijn volgende film *Loet C. Barnstijn* te benaderen, in de hoop er financieel beter uit te springen.⁵⁷ Deze film *VRIJDAGAVOND* (ook bekend als *SJABBOS*) had Teunissen samen met de tekenaar Jo Spier (die ook al anoniem aan *PIEREMENT* had meegewerkt) in de Amsterdamse Jodenbuurt opgenomen. Aan deze film lag hetzelfde dramaturgische principe ten grondslag als aan *PIEREMENT*. Teunissen: 'Ik heb (...) getracht om op objectieve wijze het leven aan het begin van den sabbath tot een filmstudie om te werken. (...) Het beeld is hierbij ondergeschikt gemaakt aan het geluid en op het rythme van geluiden en muziek afgestemd: de bedrijven sluiten met het slaan van de klok, de beelden in de synagoge zijn bedoeld als filmische illustraties bij de Hebreeuwsche gezangen. De film eindigt zoals zij begint: met een panorama over Amsterdam.'⁵⁸ In artistiek opzicht kon Teunissen meer dan tevreden zijn over *PIEREMENT* en *VRIJDAGAVOND*, in financieel opzicht allesbehalve. Hij had geen geld meer om verder de productie van zijn films te financieren. In 1933 kreeg Teunissen de kans in de Philips-studio de eerste Nederlandse geluidsspeelfilm *WILLEM VAN ORANJE* te maken. Deze film werd echter een volslagen mislukking, met vernietigende kritieken en lege bioscoopzalen.



VRIJDAGAVOND (G. J. Teunissen 1932)

In januari 1932 was 'De Uitkijk' op geluid overgegaan.⁵⁹ De eerste geluidsfilm die op het programma stond, was Ivens' PHILIPS-RADIO. Weliswaar verzorgde Lou Lichtveld in het najaar van 1932 een geluidsversie van REGEN,⁶⁰ maar verder was het aantal Nederlandse avant-garde geluidsfilms toch op de vingers van één hand te tellen. Het Centraal Bureau voor Ligafilms besloot daarom in de loop van 1932 een drietal stomme avant-garde films te laten synchroniseren, dat wil zeggen van muziek te voorzien. Dat gebeurde niet in Epinay, waar de films van Ivens en van Teunissen van geluid voorzien waren, maar op bescheiden wijze in Nederland. ZEE, een film van Otto van Neijenhoff, was het eerst aan de beurt. Met zijn firma IWA (zie hoofdstuk 1) had Van Neijenhoff aan de lopende band opdrachtfilms gemaakt voor 'Nederlandsch Fabricaat', van welke organisatie hij adjunct-secretaris was. Hij raakte eind 1931 met de NBB in conflict, omdat de andere filmfabrikanten van mening waren dat IWA de opdrachten monopoliseerde die via 'Nederlandsch Fabricaat' binnenkwamen.⁶¹ Van Neijenhoff voelde dat het moment gekomen was te laten zien dat hij meer kon dan industriële opdrachtfilms maken. De film ZEE begon met beelden van de BRANDING, het binnenkomen en uitvaren van vissersboten. Daarna volgde de storm, met donkere wolken, een kolkende BRANDING, de zendmast van Radio Scheveningen. Na een breuk in de vorm van een kort stukje zwartfilm eindigde ZEE met de 'stilte na de storm': een rustige zee, een prachtige lichtval, als gevolg van de storm aangespoeld wrakhout. Voor de geluidsversie van de film componeerde Hans Brandts Buys een partituur die op de ritmische beeldmontage aansloot.

De volgende film die volgens het Centraal Bureau voor Ligafilms voor synchronisatie in aanmerking kwam, was TREKSCHUIT. Deze film over de laatste TREKSCHUIT in Nederland, die tussen Edam en Volendam, was door Otto van Neijenhoff in samenwerking met Mannus Franken gemaakt. De stomme versie was eind 1932 klaar, de geluidsversie met muziek van de freule H. van Lennep, in maart 1933. De dramaturgie van TREKSCHUIT had Van Neijenhoff en Franken blijkbaar de nodige hoofdbrekens bezorgd. Weliswaar begon de film verrassend, met de opname van een van onderen gefilmd paard die de TREKSCHUIT op sleep blijkt te hebben. Daarna introduceerde de film de gekostumeerde personages in de TREKSCHUIT: de



ZEE (Otto van Neijenhoff 1932)



DE TREKSCHUIT (Otto van Neijenhoff/Mannus Franken 1933)

accordeonist op het dak, de pijprokende man aan het stuur, de roddelende dames met traditionele hoofddeksels, de man met zijn pruimtabak en het mysterieuze meisje dat triest voor zich uitstaarde. Dit roept bij de toeschouwer de vragen op: waarom is het meisje zo bedroefd en waarover roddelen de vrouwen? Vragen die niet beantwoord worden. Het tempo van de film werd door de TREKSCHUIT, te midden van het Nederlandse landschap, bepaald. Een enkel montagegrapje (de man aan het roer spuwt in het water en prompt zwemmen de eendjes verstoord weg) verluchtigde het geheel. De film eindigde met een opname van de TREKSCHUIT die om de hoek verdwijnt.

De derde film die het Centraal Bureau voor Ligafilms liet nasynchroniseren was DE STEEG van de Rotterdammer Jan Koelinga. Deze film volgt het dramaturgische schema van de andere Liga-films. Henrik Scholte schreef in Filmliga over DE STEEG: 'Een onrustig jachtend verkeer met voorbijschietende trams en rusteloze mensen doet – in technischen zin – nog onbeheerscht amateurswerk vreezen. Niet zoodra echter zwerft de camera af, de havelooze en vreugdelooze steeg binnen, of wij zijn zoozeer geboeid door den krachtigen eenvoud van een leven, waaraan niets geretoucheerd schijnt, als zelden een filmstudie in ons land (en misschien ook wel daarbuiten) dat gaf. (...) Deze film (...) zal menigen geenszins maniakaal- filmisch onderlegden bioskoopbezoeker overtuigen door haar zuiverheid van beeld, sentiment en rythme: een mengeling van realiteit en fantasie, van een allerm minst sociaal-betogende opstandigheid tegen de misère zoowel als van een primitieve levensvreugde, die zich losvecht in een eenvoudig lied, een dans, een lach van een volkswrouw, een blijheid op het gezicht van een verwaarloosd kind, een afdwalen der gedachten naar zee, golven en uitvarende booten achter de oogen van het werkmeisje.⁶² De muziek bij de geluidsversie van DE STEEG was verzorgd door mr. A. P. Bauer.

In de bovengenoemde film is de invloed van Ruttmanns BERLIN duidelijk te herkennen. Ze vertellen géén verhaal, maar hebben wel een dramaturgische structuur die bepaald wordt door eenheid van plaats en tijd. De montage van de beelden geeft de films hun eigen ritme. Uit de manier waarop geluid gebruikt werd, blijkt de invloed van het beroemde geluidsmanifest van de Russen Eisenstein, Poedowkin en Alexandrow, dat in november 1928 in Filmliga was afgedrukt. Deze drie Sovjet-filmmakers waren van mening dat louter commerciële overwegingen tot de introductie van de geluidsfilm geleid hadden, maar dat de filmkunst er eigenlijk nog niet rijp voor was. Een sleutelpassage uit dit manifest luidde: 'Slechts een toepassing van het geluid volgens de principes van het contrapunt in zijn verhouding tot de zichtbare montageonderdelen kan nieuwe mogelijkheden voor de ontwikkeling van volmaking der montage openen. De eerste experimenteel proeven met het geluid moeten georiënteerd zijn naar het niet-samenvallen van geluid en beeld.'⁶³ Naturalistisch geluid was dus uit den boze. Nog afgezien van de technische problemen bij het opnemen van synchroon geluid, was de keuze voor muziek dus bepaald door esthetische overwegingen.

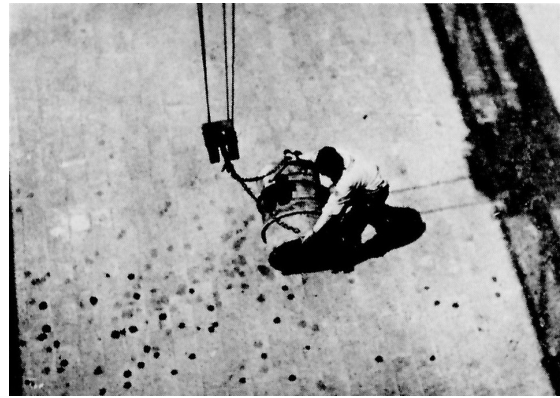
In een artikel over 'documentaire verantwoording' in Filmliga vatte Lou Lichtveld de filosofie achter deze Ligafilms samen. Hij stelde dat 'de cinematografie de kunst is van het bewegend beeld (die) zich bij de uiteindelijke vormgeving voor tweeërlei opgaven gesteld ziet. Ten eerste die opgaven welke het beeld als statisch moment van een bewegende reeks betreffen, en ten tweede die welke de beweging zelve, de ordening dus der duizenden vastgelegde beeldjes aangaan. De opgaven van

het statische beeld zijn problemen van zuiver fotografischen aard; chemie en optiek en mechanica zijn, evenals picturaal gevoel en zin voor vlakverdeling, de onontbeerlijke hulpmiddelen om de beeldkwaliteit steeds hoger op te voeren. (...) Deze zijde van de filmkunst buiten beschouwing latend, valt het volle licht op een meer subtiele en moeilijker te definiëren zijde: die van de beweging als levens-element in het synthetische beeld dat de filmkunst nastreeft. (...) Doch de eeuwige wetten van het rythme, van de rangschikking der eenheden tot het complexe beeld van een beweging, hebben de cinematografie gemaakt tot de verwezenlijking van een uitbeeldingsideaal, dat de grootste fantasten der vroegere eeuwen zich niet hebben durven dromen. (...) Onder rhythmiek moet hier velerlei verstaan worden: de logische gedachtengang der uitbeelding, de afwisseling, welke rekening houdt met lust- en onlust-gevoelens, de vaart en STUWING van het geheel als continuïteit of handeling gezien, de geslotenheid van het totaalbeeld en zijn begripsequivalenten. Naarmate een film in meerdere of mindere mate deze eigenschappen bezit, kennen wij haar meer of minder rythme, d.i. beweging in artistieke zin toe.' Juist de speelfilm ontbeerde volgens Lichtveld ritmische kwaliteit. 'Onafhankelijke beantwoording aan het eigen wezen der cinematografie is nog slechts te vinden in dat genre, hetwelk niet geheel gelukkig wordt aangeduid met de naam "documentaire film". (...) Niet een ideologie buiten het verfilmde, doch de filmobjecten zelve geven daar hun rangorde in tijd en ruimte aan. De filmische vorm wordt bepaald door de verhouding der opgenomen beelden tot elkander. En slechts die beelden komen voor opname in aanmerking, welke in zoo hooge mate waar en waarachtig en direct zijn, dat men ze de naam van "document" heeft toegekend. (...) Hieruit volgt dus meteen, dat de maker van de documentaire film zoo eerlijk en onbevangen mogelijk moet staan tegenover zijn object. (...) Nu de documentaire film niets anders beoogt dan een zoo eerlijk en getrouw mogelijk levensbeeld te geven, nu kan ook het rythme der eindelooze levensbeweging daarin het ongestoordst en zuiverst tot uitbeelding komen.⁶⁴

In zijn artikel rechtvaardigde Lou Lichtveld het isolement waarin zich de Liga bevond. In zijn ogen was de onafhankelijkheid van de avant-garde film 'een onontbeerlijke voorwaarde voor vrije expansie en evolutie' van de film-industrie. Lichtveld schetste het toekomstperspectief van een avant-garde die de deugden opgedaan bij het maken van documentaires ten dienste stelde van 'de vervaardiging van speelfilms, welke de avant-garde in de naaste toekomst zal moeten produceeren'. De documentaire was dus eerder een stadium dan een doel. Toch zag Lichtveld wel mogelijkheden voor die documentaristen die 'de geheele cinematografie dienstbaar (hebben) gemaakt aan een levensidee, b.v. katholicisme of klassenstrijd'. Hierbij zal Lichtveld ongetwijfeld aan Jan Hin en Joris Ivens gedacht hebben.

Direct na de beëindiging van de opnamen voor PHILIPS-RADIO was Joris Ivens begonnen aan een volgende opdracht voor de Continentale Commissie ter Propaganda van Creosoot-Olie. Creosoot was een uit steenkool gedestilleerde olie, waarmee hout geïmpregneerd werd om rotting tegen te gaan. Het onderwerp bood Ivens de gelegenheid om op verschillende lokaties te filmen: in Polen waar het hout gehakt werd, in Limburg waar de steenkool gewonnen werd, in Berlijn waar laboratoriumproeven ten aanzien van de duurzaamheid van hout gedaan werden, in Zeeland waar niet met creosoot bewerkte zeeweringen door het zoute water aangetast waren, enzovoorts. Ivens ging veel met John Fernhout en Jean Dréville naar Polen, maar liet veel van het werk elders aan Dréville over. Hij had het te druk met de première van PHILIPS-RADIO en met de voorbereidingen voor de film die hij in de Sovjetunie ging maken. CREOSOOT werd overigens pas na het vertrek van Ivens vertoond.⁶⁵ Met

name in de openingssequentie, waar hakken, verwerking en transport van hout in Polen wordt getoond, was de hand van lens zichtbaar. Het tempo van de film werd echter vertraagd door uitwijdingen over laboratoriumproeven en ellenlange animatiegedeelten over het destillatieproces van creosoot, die door de UFA Kulturabteilung vervaardigd waren.⁶⁶



CREOSOOT (Joris Ivens 1932)

In oktober 1931 vertrok Ivens, na een kort verblijf in Parijs voor de Franse première van PHILIPS-RADIO, naar Moskou.⁶⁷ Daar ging hij voor de Mezrabpom-studio's een film over het jeugdwerk in de Sovjetunie maken. Na een voorbereidingsperiode van twee maanden, vertrok Ivens met zijn filmploeg naar Magnitogorsk om daar de bouw van een hoogovencomplex te filmen. De condities waren erbarmelijk, maar dat weerhield componist Hanns Eisler er niet van naar Magnitogorsk te komen om ter plekke inspiratie voor de begeleidende muziek op te doen. Het werk van de communistische jeugdorganisatie KOMSOMOL stond centraal in de film die daarom niet alleen als HELDENLIED maar ook als KOMSOMOL bekend werd. In documentair opzicht veroorloofde Ivens zich niet alleen de vrijheid van een filmheld (de jonge Kirgjes Afanasejew die als analfabeet in Magnitogorsk arriveert en zich opwerkt tot geschoold arbeider), maar ook van reconstructie van situaties ten behoeve van de film. Hiermee ging Ivens in tegen de heersende opvattingen over de documentaire: zich afzetten tegen de speelfilm, niet ingrijpen in de werkelijkheid.

Vanaf haar oprichting had de Filmliga geprobeerd de politiek buiten de deur te houden. Een enkele ongefundeerde beschuldiging van communisme uit rechtse kringen ten spijt, was ze daar tot 1933 aardig in geslaagd. De gebeurtenissen in Duitsland brachten daar echter verandering in. Na zijn benoeming tot kanselier in januari 1933 was Hitler voor het eerst in het openbaar verschenen bij de première van MORGENROT. In deze film offert een Duitse onderzeebootbemanning zich in de Eerste Wereldoorlog op voor het vaderland. De film maakte zich schuldig aan de meest onsmakelijke oorlogsverheerlijking. Zo merkte de commandant van de zeeboot op: 'Wij Duitsers weten misschien niet hoe we moeten leven, maar hoe we moeten sterven, dat weten we!' Deze ode aan het Germaanse heldendom werd desalniettemin door de CCF voor openbare vertoning toegelaten. In maart 1933 gaf de première van MORGENROT in het Amsterdamse Rembrandt Theater aanleiding tot acties. De demonstranten betoogden dat de vertoning van de film direct na de machtsovername door de nazi's en de Rijksdagbrand een regelrechte provocatie was. Het kwam tot fikse rellen in en rond de bioscoop aan het Rembrandtplein.⁶⁸ Uiteindelijk besloot de NBB MORGENROT een vertoningsverbod op te leggen. Dit besluit kwam erg laat, vergeleken bij het verbod op PANTSERKRUISER POTËMKIN dat de NBB onmiddellijk na de opstand op de 'Zeven Provinciën' had uitgevaardigd.

Ook in Rotterdam hadden acties tegen de UFA-productie plaatsgevonden. Daaraan had de secretaris van de Nederlandsche Filmliga dr. J. F. Otten deelgenomen, die dat prompt moest bezuren. Voorzitter Johan Huijts stelde het veertig jaar later zo: 'het hoofdbestuur (moest) hem wel nopen ontslag te nemen om de Liga op voldoende afstand van de politiek te houden. (...) Men zag aankomen dat de oppositie in de vereniging wel eens zo sterk zou kunnen worden, dat het zijn vat op

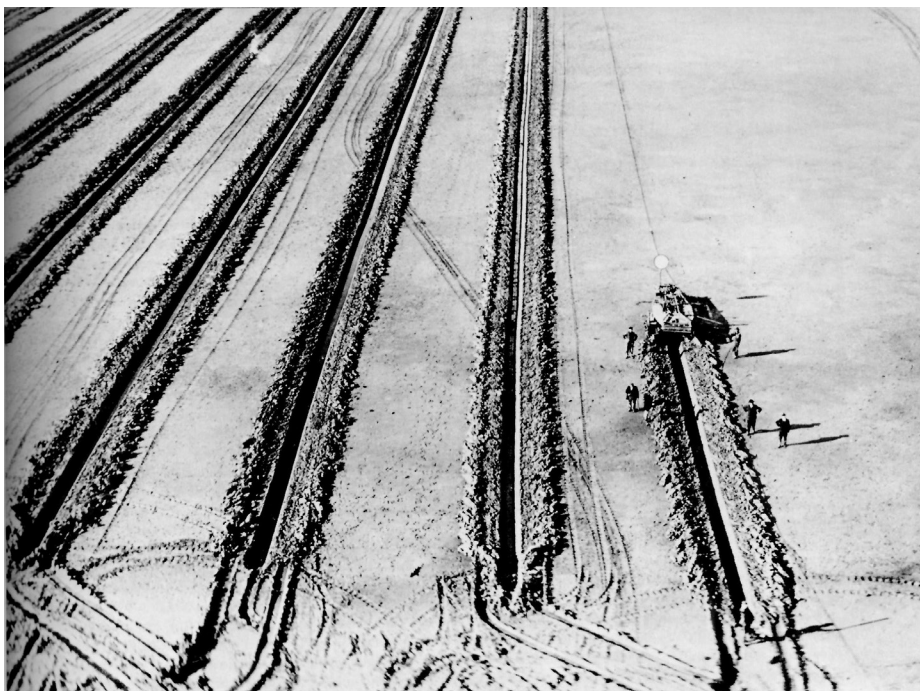
het beleid zou verliezen en de Filmliga een koers zou worden opgedrongen, waarop in naam van een eerst recht tot voorwendsel geworden artistieke onpartijdigheid wel degelijk politieke – en voor het zittende hoofdbestuur daarenboven verwerpelijke – tendenties een doorbraak zouden forceren. Met dit vooruitzicht gaf het er de voorkeur aan de algemene vergadering van 15 juli 1933 te adviseren alsnog tot opheffing van de organisatie over te gaan: een voorstel dat door de vergadering werd aanvaard.⁶⁹ Dit betekende het einde van de Filmliga als organisatie, het gelijknamige tijdschrift zou nog tot 1936 verschijnen.

Joris Ivens had tot de demonstranten tegen MORGENROT behoord. Hoewel men in avant-garde-kringen (en daarbuiten) vol bewondering was over het feit dat hij in de Sovjetunie een film mocht maken, werden Ivens' vernieuwingen in het documentaire genre weinig serieus genomen. In een verslag van een lezing die Ivens in de Parijse Studio 28 hield, zag Hans Sluizer hem 'ditmaal niet als Hollandsch cineast, maar als Russisch propagandist (die) met het vuur van een overtuigde de dogma's der Russische kunstbeschouwing voor(leest) en een extractie van de werkprincipes van het Russische Kunstenaarsfront (geeft): reconstructie van historische feiten... speelscène's, afgewisseld door documentaire...'⁷⁰ Ivens kon zich tegen deze weergave verdedigen, maar het zou weinig helpen: zijn verblijf in de Sovjetunie had hem buiten het Liga-kamp geplaatst. Een voorval typeerde dit treffend: toen er zich géén distributeur voor KOMSOMOL/HELDENLIED meldde, hield ook het Centraal Bureau voor Liga-Films zich afzijdig, hoewel het een groot aantal films van Ivens in zijn pakket had. Uiteindelijk nam de coöperatieve vereniging IFO, een organisatie die nauwe banden onderhield met de VVSU (Vereeniging van Vrienden der Sovjetunie), de film in distributie.⁷¹ Voorzover Ivens zich al in Nederland bevond na zijn terugkeer uit de Sovjetunie in januari 1933, was hij meestal in linkse kringen te vinden.⁷² Hij was medewerker van het tijdschrift Links Richten (1932-33) en zelfs redacteur van de opvolger daarvan, Links Front (1933- 34). Hij gaf les aan de MAS (Marxistische Arbeidersschool).⁷³ Het merendeel van de tijd bracht Ivens echter in het buitenland door: in Parijs waar hij met Helene van Dongen aan de montage van NIEUWE GRONDEN werkte en in DE BORINAGE waar hij met Henri Storck een film over deze mijnstreek maakte.

Voor zijn vertrek naar de Sovjet-Unie had Ivens een tweede gedeelte van ZUIDERZEE gemonteerd. Hij noemde het 'geen streng gemonteerd werk, maar een filmjournaal.'⁷⁴ Ivens had voor nog zo'n journaal te maken over de sluiting van de dijk tussen Wieringen en Friesland en over de inpoldering van de Wieringermeer. Van de drie delen wilde hij 'één streng gemonteerde film van normale lengte maken, getiteld NIEUWE GRONDEN , waarin het epos van de drooglegging, "van water tot brood" zal worden samengevat.'⁷⁵ Op het historische moment van het dichten van het laatste gat in de dijk, op 28 mei 1932, was Ivens in de Sovjetunie. Wel waren Studio Ivens-medewerkers bij die gebeurtenis aanwezig. Bij eerdere opnamen had Ivens met een sterke identificatie van de cameraman met één element gewerkt: 'Een van onze camera's was de landcamera en de cameraman identificeerde zich met de strijd van het land tegen de zee. Een andere camera was de zeecamera. Zijn rol in het drama was: "Nee, je kunt me niet verslaan. Ik ben de zee. Mijn stroming, veroorzaakt door eb en vloed, is te sterk. Ik ben hier al duizenden jaren. Ik zal hier nog zijn als jullie het opgeven en weggaan." De derde camera werd geïdentificeerd met de mens en zijn werktuigen, zeker van de uiteindelijke overwinning in de strijd tegen de zee. (...) Deze speciale manier van opnemen bleek bij de montage waardevol te zijn. In elke opname kon een speciale invloed van het betrokken element bespeurd worden.'⁷⁶

Behalve in zijn strakke, dynamische montage verschilde NIEUWE GRONDEN nog in een ander opzicht van zijn voorgangers. De film had het epos 'van water tot brood' moeten zijn. De werkelijkheid had deze opvatting al achterhaald. De arbeiders die aan de afsluiting van de ZUIDERZEE gewerkt hadden, moesten gaan stempelen. Het nieuwe land werd weliswaar bebouwd en de eerste graanoogst binnengehaald, maar zoals het commentaar van de film luidde: 'het graan is niet voor voedsel, maar voor speculatie. Er is teveel graan en niet genoeg werk.' In een montagesequentie over werkloosheid, beurspeculatie en voedselvernietiging stelde Ivens het absurde maatschappelijke systeem aan de kaak, waarin eerst land op de zee werd veroverd om vervolgens het graan dat op dit nieuwe land werd verbouwd, weer in de zee terug te werpen. Hierbij was 'DE BALLADE van de Zakkensmijters' te horen. De componist van dit lied, Hanns Eisler, was na de nazimachtsovername uit Duitsland gevlucht en leefde in Parijs. Ivens had hem gevraagd de muziek bij NIEUWE GRONDEN samen te stellen. Eisler maakte gebruik van materiaal dat hij al eerder gecomponeerd had, maar slaagde erin dit zo te arrangeren dat het een nieuwe dimensie aan de film toevoegde.⁷⁷

Van september tot december 1933 bracht Joris Ivens in DE BORINAGE door. Zijn Belgische collega Henri Storck had hem gevraagd te helpen bij een film over de naweeën van de grote mijnwerkersstaking van 1932. De film werd onder uiterst moeilijke omstandigheden opgenomen. De Rijkswacht probeerde de filmploeg dwars te zitten. De barakken waarin sommige mijnwerkers en hun gezinnen leefden, hadden geen elektriciteit. In bepaalde gevallen moesten de filmmakers hun toevlucht nemen tot reconstructies, zoals in het geval van een confrontatie tussen de mijnwerkers en een deurwaarder, of de demonstratie in Wasmes ter herdenking van de vijftigste sterfdag van Karl Marx. Net als in NIEUWE GRONDEN werd in DE BORINAGE- film de absurditeit van het kapitalistische systeem aan de kaak gesteld: terwijl de voorraden steenkool lagen te verrotten, moesten de arbeiders die de grondstof naar boven hadden gehaald, op de afvalbergen naar kleine stukjes kolen zoeken om hun woningen te kunnen verwarmen.⁷⁸



NIEUWE GRONDEN (Joris Ivens 1934)

Beide films, NIEUWE GRONDEN en MISÈRE AU BORINAGE, werden Ivens niet in dank afgenomen. De rechtse pers beschuldigde hem van communistische tendensen. In Filmliga-kringen overheerste de indruk dat Ivens de principes van de avant-garde verloochend had. Of zoals de criticus van de Nieuwe Rotterdamsche Courant het naar aanleiding van DE BORINAGE-film uitdrukte: 'Ivens verlegt het zwaartepunt weer naar wat zich vóór de lens afspeelt; het belangrijkste resultaat waartoe de filmaesthetiek tot nu toe gekomen was, was het inzicht dat de filmkunst eerst achter de lens begint.'⁷⁹ De criticus van De Groene Amsterdammer voelde de tragiek goed aan: 'Met weemoed ziet iedereen, die hart heeft voor een nationale filmkunst, het ernstige en belangrijke werk aan, dat Ivens' DE BORINAGE is. (...) wat wij (...) constateeren is, dat met dit werk onze eenige filmkunstenaar van waarlijk groote allure, zijn land en zijn volk vaarwel zegt. Want DE BORINAGE, met haar menselijkheid en idealisme, zal tot het Nederlandsche publiek niet doordringen... de tijden zijn er niet naar! Maar dit mag ons niet beletten te erkennen, dat in dezen filmkunstenaar een mensch van overtuiging en karakter van ons afscheid neemt en over alle scheidsmuren van richting en zienswijze heen, eerbied te voelen voor den man die consequent en alleen zijn weg durft te gaan!'⁸⁰ Ivens had zelf ook de conclusie getrokken dat er in Nederland geen plaats meer voor hem was. Hij wilde per se niet als zakenman bij CAPI verder gaan. Daarom vertrok hij in april 1934 naar de Sovjetunie, waar Helene van Dongen zich enige tijd later bij hem aansloot. Samen werkten ze onder meer aan een Russische geluidsversie van BORINAGE. Vanaf 1936 werden de Verenigde Staten hun thuisbasis. Ivens wenste niets liever dan zich als filmmaker in dienst van de strijd tegen het fascisme te stellen. Hij maakte daarom in 1937 THE SPANISH EARTH. Deze film gaf een indringend beeld van de overlevingsstrijd van de Spaanse Republiek. In december 1937 keerde Ivens voor korte tijd naar Nederland terug om deze film te promoten. THE SPANISH EARTH werd in een aantal bioscopen vertoond en maakte grote indruk.⁸¹ De films die hij nadien maakte, zoals THE 400 MILLION (1938) over de oorlog in China tegen de Japanners en POWER AND THE LAND (1940) over de elektrificatie van het Amerikaanse platteland, zouden pas na de oorlog in Nederland te zien zijn.

De Studio Joris Ivens was in 1932 door de langdurige afwezigheid van Ivens uiteengevallen. Toen er geen nieuwe opdrachten binnenkwamen, besloot Willem Bon een andere activiteit te gaan ontwikkelen: de opleiding van jonge cineasten. Binnen de Studio Ivens werd het leerproces als een vanzelfsprekende zaak beschouwd, in de trant van: 'al doende leert men' en 'vragen staat vrij'. Bon ontwikkelde echter een leerplan 'voor praktisch en theoretisch onderricht op alle gebieden van de film. Aan het eind van de cursus moeten de leerlingen ter verkrijging van hun einddiploma van hun routine blijk geven door het geheel zelfstandig opnemen van een geluidsfilm.'⁸² Cursisten konden zich voor deze Filmtechnische Leergang (FTL) opgeven. Op 1 juli 1932 begon de eerste halfjaarlijkse cursus. In het Nieuw Weekblad voor de Cinematografie waarschuwde Pier Westerbaan voor de illusie die de FTL bij de leerlingen zou kunnen opwekken: 'De heer Bon kan diploma's uitreiken, maar de geëxamineerden hebben absoluut geen kans op een betrekking.'⁸³ Westerbaan was van mening dat zolang de overheid zich niet bezighield met een filmopleiding, alleen de NBB als vertegenwoordiger van het bedrijf diploma's zou mogen uitreiken.

De Filmtechnische Leergang ging toch door. De leerkrachten waren afkomstig uit de Studio Ivens, met uitzondering van geluidstechnicus Gerard Saan en dr. Willem van der Hoog, een oom van Bon, die in het kader van de FTL een aparte acteercursus verzorgde. Vanaf het cursusjaar 1933-34

deelde Bon de leiding over de FTL met Frans Dupont. Bij de FTL kregen verschillende toekomstige cineasten de gelegenheid tot hun eerste kennismaking met het vak: Willem Gerdes, Reinier Meyer, Emiel van Moerkerken, Ted de Wit. Bovendien was de FTL een nuttige ervaring in het filmonderricht voor John Fernhout en Joop Huiskens. Willem Bon greep in 1934 echter veel te hoog met de speelfilm BLOKKADE. De productie van deze spionagefilm was een onvergetelijke ervaring voor de FTL-leerlingen. Bon kwam echter tot de ontdekking dat vrijwel geen enkele bioscoop BLOKKADE wenste te boeken. Was dit de wraak van NBB zijde tegen het FTL-initiatief? Of zagen de exploitanten echt geen brood in de film? Voor Bon betekende dit fiasco het einde van zijn filmcarrière.

Frans Dupont had kort voor de première van BLOKKADE een korte film van eigen hand, DIEPTE (1934), ter keuring aangeboden. Het was 'een absolute film (die) alleen maar harmonie wil zijn, (...) geen voorstelling van een bepaald onderwerp.'⁸⁴ Hij richtte in Laren zijn eigen Studio Dupont op en maakte in 1935 GIETHOORN, met een produktieteam dat vrijwel geheel uit FTL-ers bestond. Deze film over het Overijsselse dorpje, met muziek van Wolfgang Wijdeveld,



GIETHOORN (Frans Dupont 1935)

was in ware Filmliga-stijl gemaakt: prachtige beelden van Giethoorn, observaties van het alledaagse leven, tot een ritmisch geheel gemonteerd. Alle goede bedoelingen (en goede kritieken) ten spijt, speelde GIETHOORN zijn kosten niet terug aan de bioscoopkassa's.

Mark Kolthoff was vooral actief op fotogebied. Hij werkte freelance als cameraman bij Visie Film aan DOOR DE BRANDING (1935), een opdrachtfilm van de Vereeniging 'Het Hooge land'. Bovendien richtte hij samen met Joop Huiskens de distributiefirma Studiefilm op, in de hoop met schoolvertoningen een boterham te kunnen verdienen. Met slechts twee filmkopieën, waaronder een schoolversie van ZUIDERZEEWERKEN van Ivens, werd Studiefilm géén succes. Een ander project, het blad Foto en Film, waaraan onder meer Fernhout, Huiskens en Kolthoff zouden meewerken, kwam zelfs helemaal niet van de grond. Kolthoff keerde daarom terug naar de schildersezels.

Joop Huiskens behoorde tot de oprichters van de IFO (zie pp. 36-38). Hij had in november 1933 het bezoek van een Nederlandse arbeidersdelegatie aan de Sovjetunie gefilmd. De Centrale Commissie voor de Filmkeuring had het duidelijk te kwaad met deze ARBEIDERSDELEGATIEFILM en gelastte de verwijdering van maar liefst 23 tussentitels en verschillende coupures. Ondanks het fiasco van Studiefilm bleef Huiskens actief in de film. In het voetspoor van zijn leermeester Ivens maakte hij in 1937 voor de Commissie Hulp aan Spanje EEN MEDICUS OVER SPANJE. In 1938 volgde de 16mm film HIER IS DE VPRO (samen met de fotograaf Piet Marée), in opdracht van de gelijknamige omroepvereniging. Verder assisteerde hij Paul Schuitema bij diens film DE MARKTHALLEN VAN PARIJS (1938).

John Fernhout was eigenlijk de meest succesvolle medewerker van de Studio Ivens. Na zijn werkzaamheden aan ZUIDERZEE en CREOSOOT was de zoon van de schilder Charley Toorop in Berlijn gaan studeren. In het najaar van 1932 keerde hij terug in Nederland en werd actief bij de FTL, onder meer als cameraman bij Hans Sluizers film PUBERTÉ (1932). In de periode 1935-1937 werkte Fernhout nauw samen met Henri Storck die hij via Ivens had leren kennen. Als cameraman filmde hij de reis van de driemaster Mercator naar het Paaseiland, wat resulteerde in drie films. Voor Henri Storcks firma CEP maakte hij verder verschillende toeristische films en, na zijn terugkeer uit Spanje, HUIZEN DER ELLENDE (1937). Toen Leo van Lakerveld eind 1936 de opdracht kreeg om de verkiezingscampagne van de CPN te orkestreren, dacht hij direct aan Fernhout, als de man die, bij afwezigheid van Ivens, de verkiezingsfilm voor de partij kon regisseren. Onder het pseudoniem Pieter Bruggens werkte Fernhout aan de CPN-film LAND IN ZICHT (1937). Terwijl de laatste opnamen en montage van LAND IN ZICHT nog moesten geschieden, vertrok Fernhout hals-over-kop naar Spanje om daar samen met Ivens THE SPANISH EARTH op te nemen. In 1938 verliet John Fernhout Nederland voor langere tijd. Hij vergezelde Ivens bij zijn reis naar China voor THE 400 MILLION en vestigde zich daarna in de Verenigde Staten, waar hij onder de naam Ferno zelf films ging maken en actief werd in de Association of Documentary Film Producers Inc.

Trouw blijven aan het documentaire ideaal en zich in dienst stellen van de strijd tegen het fascisme – zo kan men de drijfveren van Joris Ivens en zijn getrouwen het beste samenvatten. Bij de rest van de Filmliga-generatie was er juist sprake van een hang naar de speelfilm, terwijl men niet goed raad wist met de politieke ontwikkelingen. In 1934 was de Nederlandse speelfilm, met name DE JANTJES, het gesprek van de dag. In Filmliga publiceerde een zestal regisseurs een 'Manifest' met een oproep aan het Nederlandse publiek een 'eigen filmindustrie op zuiveren basis te vestigen'. De zes ondertekenaars – Mannus Franken, Jan Hin, Jan Koelinga, Dick Laan, J. C. Mol en Otto van Neijenhoff – hadden allen Filmliga antecedenten.⁸⁵ In het manifest stelden ze vast dat er al twee speelfilmstudio's geopend waren. De Nederlandse speelfilm zou ook zonder exorbitante salarissen, geldverslindende decors en lipsynchrone opnamen een groot publiek kunnen aanspreken. De zes regisseurs wezen erop dat zij 'die in het verleden het voorbereidend werk deden, geen of althans te weinig atelieroutine bezitten, noodig om groote speelfilms te maken (...) bereid (zijn) in den beginne in een zuiver collectief verband te werken, omdat het hier geldt de gemeenschappelijke opbouw van de Nederlandsche filmindustrie in de toekomst.'⁸⁶

Het 'Manifest' was een noodkreet: de Filmliga-generatie wilde niets liever dan speelfilms maken.⁸⁷ De deuren van de studio's bleven echter voor de meeste vertegenwoordigers van de Filmliga-generatie gesloten. De oprichting van de Nederlandsche Vakvereniging van Filmkunstenaars, op initiatief van Mannus Franken, Simon Koster, Jan Teunissen, de regisseur van DE JANTJES Jaap Speyer en decorbouwer A. H. Wegerif Gzn., bracht daar ook geen verandering in.⁸⁸ Integendeel, de Vakvereniging compromitteerde zich hopeloos in de zaak Hanna Kuijt. Deze Duitse monteuse was voor Hitler gevlucht. Zij zou de film DE BIG VAN HET REGIMENT monteren, maar werd het mikpunt van een campagne tegen buitenlanders, waaraan bestuursleden van de Vakvereniging meededen. Dit ging Max de Haas, Simon Koster en Gerard Rutten te ver en zij verklaarden zich 'in geen enkel opzicht (te) kunnen vereenigen met, noch verantwoordelijkheid (te) willen dragen voor de op de

spits gedreven nationalistische actie van de “Nederl. Vakveren. v. Filmkunstenaars”, waarbij de belangen van Filmkunst en Filmindustrie ondergeschikt worden gemaakt aan het protectionisme van enkele bestuursleden.⁸⁹ Dit betekende het einde van de Nederlandsche Vakvereniging van Filmkunstenaars.

De doorbraak naar de speelfilm liep op een grote mislukking uit. De Filmliga-generatie appelleerde voortdurend aan de verdediging van geestelijke waarden.⁹⁰ Daar hadden de speelfilmproducenten echter geen boodschap aan. Wat zij nodig hadden, waren filmmakers die een onderhoudend filmverhaal konden samenstellen en goed met acteurs konden omgaan. De Filmliga-generatie had echter niets anders te bieden dan ritme, ‘filmrijm’ en beeldcompositie. Slechts Jan Teunissen (montage) en in mindere mate Otto van Neijenhoff (camera-assistentie) slaagden erin regelmatig werk te krijgen in de studio’s van Cinetone of Filmstad Wassenaar. Van Neijenhoff verdiende verder zijn brood met het maken van opdrachtfilms, als DEN HAAG (1937) en HET RIJKSMUSEUM (1937). Jan Hin trok naar de katholieke FIAT-studio’s bij Parijs. Jan Koelinga moest zelfs gaan stempelen.

De carrière van Mannus Franken mag typerend voor de Filmliga-generatie genoemd worden. Franken was bij alle mogelijke initiatieven ter stimulering van de avant-garde productie, van de ‘Productie-Afdeling’ van ‘De Uitkijk’ tot het ‘Manifest’, betrokken geweest. Toch konden zijn activiteiten niet anders dan als marginaal betiteld worden. Via de ‘Productie-Afdeling’ van ‘De Uitkijk’ verzorgde hij opdrachtfilms: REDDINGSFILM (1933) voor de Noord- en Zuid-Hollandse Reddingmaatschappij, VCJC-LEVEN BUITEN DE AFDELINGEN (1933) voor de Vrijzinnig Christelijke Jeugdcentrale en DE AMSTERDAMSCH TONEELVEREENIGING IN VOGELVLUCHT (1934) voor de Nederlandsche Theater Unie.

In zijn docudrama SCHIP IN NOOD (1935) deed Mannus Franken een poging het documentaire karakter van het reddingswerk te verbinden met een simpel fictief gegeven. Annemarie, dochter van de vuurtorenwachter, en Hans zijn verliefd. Hans weigert de zee op te gaan, hij wil gaan vliegen. Annemarie vindt hem maar een lafaard en maakt het uit. Hans gaat naar Amsterdam, waar hij tot piloot wordt opgeleid. Als hij echter bij noodweer vanuit het vliegtuig een reddingslijn weet uit te gooien en zo de bemanning van het SCHIP IN NOOD redt, wordt Hans alsnog met open armen door Annemarie ontvangen. Mede door de stroeve spelregie werd de fictie in SCHIP IN NOOD zo dominant dat het documentaire karakter van de film geheel naar de achtergrond verdween. Omdat er in Nederland geen werk voor hem was, vertrok Mannus Franken eind 1934 naar Nederlands Indië. Daar maakte hij PAREH, HET LIED VAN DE RIJST (1936), waarin Franken wederom documentaire en fictie vermengde. Na een kort verblijf in Nederland om deze film af te werken, bracht hij de periode 1936-1940 in dienst van de ANIF en Anifilm (zie hoofdstuk II) in Nederlands-Indië door. Vlak voor de Duitse inval keerde Mannus Franken naar Amsterdam terug.

In de zomer van 1940 volgde een naspel. Het leek even alsof de Filmliga-generatie alsnog haar kans zou krijgen, toen de Cinetone Studio het initiatief nam tot de oprichting van de Werkgemeenschap der Nederlandsche Cineasten. Cinetone-directeur Theo Güsten wees erop ‘dat de voorliefde en de kracht van onze filmers steeds uitgingen naar het gebied der korte documentaires.’ De Werkgemeenschap zou deze traditie in ere herstellen door de ‘productie mogelijk (te maken) van korte Nederlandsche films, die als vrije, individuele schepping of in werkgemeenschap ontstaan zijn en die voor de oudere filmers een bevestiging van hun “historische” reputatie, voor nieuwe talenten

de mogelijkheid van een ontplooiing hunner latente capaciteiten zouden kunnen beteekenen.⁹¹ Het was ironisch dat, toen eindelijk een speelfilmstudio haar deuren opende voor vertegenwoordigers van de avant-garde, zij daar niet voor de produktie van speelfilms uitgenodigd werden, maar voor het maken van korte films die ze juist als een tussenstadium beschouwd hadden. Blijkbaar wist Güsten hun kwaliteiten beter in te schatten dan zij zelf. De Werkgemeenschap kwam echter spoedig onder politieke druk te staan en werd zonder één film gerealiseerd te hebben in mei 1941 ontbonden.⁹²

De Filmliga had een dubbelzinnig karakter. Enerzijds was de Liga een generatie die zich afzette tegen de gevestigde opvattingen van dominees en burgemeesters, streefde naar erkenning van de film als autonome kunstvorm, en die, kortom, 'geloofde in de film'. Anderzijds was het een vereniging die avant-garde films vertoonde, buitenlandse gasten uitnodigde en een eigen filmtijdschrift uitgaf, kortom, haar bestaan door een scala van activiteiten rechtvaardigde. In de eerste jaren gingen het spontane van de generatie die 'geloofde in de film' en het organisatorische van de vereniging goed samen. Het klimaat dat zo gecreëerd werd, stimuleerde bijvoorbeeld jonge cineasten zelf films te gaan maken.

Rond 1930 raakte de Liga-beweging in een crisis: een crisis van de generatie en van de organisatie. Beide werden op harde wijze geconfronteerd met de grote, 'boze' buitenwereld, om precies te zijn met de komst van de geluidsfilm en de ineenstorting van de economie als gevolg van de crisis. De Filmliga werd voor keuzes geplaatst. De organisatie koos in eerste instantie voor een neutrale koers en hief zichzelf in 1933 liever op dan vóór of tégen het nationaal-socialisme te moeten kiezen. Voor de generatie gold vooral de beroepskeuze: filmcriticus of cineast – of een baan buiten de film. De keuze voor de documentaire of de speelfilm leek rond 1930 nog volstrekt irreal, omdat Nederland geen speelfilmindustrie bezat. Toen al koos Joris Ivens voor de documentaire. Deze keuze mondde uit in een politieke stellingname tegen het opkomend fascisme. Slechts een paar getrouwen volgden het spoor van Ivens, maar de overgrote meerderheid van de Filmliga-cineasten zag de korte documentaire film louter als een tussenstadium op weg naar het einddoel speelfilm. Toen de Nederlandse speelfilmproduktie in 1934 eenmaal op gang kwam, lieten de producenten merken géén behoefte aan Filmliga-cineasten te hebben. Zij hadden immers de beschikking over Duitse vakmensen die voor het nationaal-socialisme gevlucht waren. En toen in de zomer van 1940 de poorten van de Cinetone Studio eindelijk opengingen voor de Filmliga-cineasten, was het niet voor de langverbeide produktie van speelfilms, maar voor het vervaardigen van korte documentaires, waarmee zij, voor de buitenwereld althans, hun reputatie gevestigd hadden.



Joris Ivens

IV - JAN HIN, DE FILM EN HET KATHOLIEK RÉVEIL

In maart 1929 stapte een man in habijt het filiaal van CAPI aan de Kalverstraat te Amsterdam binnen, met een 16mm filmpje onder de arm. De man vroeg de heer Ivens te spreken. Hij had namelijk al met Ivens gecorrespondeerd en deze had hem gevraagd zijn film mee te brengen. Het verbaasde personeel van CAPI haalde de chef en de kloosterling stelde zich voor als Jan Hin. Of de heer Ivens interesse had, zijn film ZEILEN te bekijken? Ivens vroeg Hin of hij er bezwaar tegen had, de film achter te laten? Dan kon hij de film op z'n gemak bekijken en zou hij hem laten weten, wat hij ervan vond. Dat was geen probleem. Een paar dagen later kreeg Jan Hin zijn film terug, met een begeleidende brief van Ivens: 'Ik maak U myn compliment voor de verschillende goede opnamen in deze film. Wat het monteren betreft, dit "rammelt" nog erg. Ik hoop dat U het my niet euvel zult duiden wanneer ik kritiek uitoefen. Ik heb namelijk niet het essentiele van het ZEILEN gezien. Het is altijd nog een zeilboot die zeilt, maar niet "het ZEILEN".'¹ Jan Hin was niet uit het veld geslagen door de kritiek van Joris Ivens, integendeel, hij bestelde bij CAPI een viewer om zijn 16mm beelden beter te kunnen bestuderen.²

Jan Hin was opgegroeid in de provinciehoofdstad Haarlem, waar zijn vader eigenaar van een grote kousenfabriek was. Of zijn interesse voor film gewekt werd door de vele filmactiviteiten die er in Haarlem in de jaren '10 tot '20 plaatsvonden, is niet bekend. Een carrière in de fabriek van zijn vader zat er niet voor hem in, dus koos hij voor een verblijf in het klooster Schootenhof bij Antwerpen. Daar ontdekte hij zijn echte roeping: de film. Tevergeefs poogde hij vanuit Schootenhof een Antwerpse afdeling van de Filmliga van de grond te krijgen. Hij aarzelde zelfs niet om de Handelsvertegenwoordiging van de Sovjetunie te Berlijn aan te schrijven met het verzoek om Russische films!³ Het werd hem spoedig duidelijk dat het klooster niet de meest geschikte plek was om Sovjet-



Jan Hin

films te zien. Zonder overigens compleet met Schootenhof te breken – zo zou hij nog lange tijd het habijt dragen en van zijn kloosternaam Ansgar Hin gebruikmaken – keerde hij in de loop van 1928 terug naar Haarlem. Daar was de afdeling van de Filmliga echter net ter ziele gegaan. Dus meldde Hin zich schriftelijk bij Joris Ivens aan als lid van de afdeling Amsterdam van de Filmliga.⁴

Het onderwerp van Hins eerste film had voor de hand gelegen. ZEILEN was meer dan een hobby voor hem – in 1920 was hij samen met zijn broer Frans in Antwerpen Olympisch kampioen in de twaalfvoets jol geworden. Ivens moedigde hem aan door te gaan met filmen: 'Ik vind het van het grootste belang dat de verschillende mensen in Holland, die door het feu sacré van de film aangetast zyn, door blyven werken en meen dus ook dat je heel zeker verder door moet gaan. Waar nu je verdere mogelijkheden liggen weet ik niet precies. (...) Werk in een behoorlyk geoutilleerd atelier, in welke functie en waar dan ook, zou het beste zyn.'⁵ Eind april 1929 vertrok Jan Hin met de nodige introducties op zak naar Parijs. Daar trof hij de Hongaar Moholy Nagy die filmplannen had en bereid was de jonge Nederlander daarin te betrekken. Samen met de Russische schrijver Ilya Ehrenburg werkte Moholy Nagy aan een film over het leven van de sardinenvissers in Bretagne. De film zou geproduceerd worden door de Berlijnse firma Prometheus Film. Voor Jan Hin liep de route naar Bretagne dus in dit geval via Berlijn.

Na een maand keerde Jan Hin terug naar Nederland. Natuurlijk nam hij weer contact op met Joris Ivens die het echter veel te druk had en hem via zijn secretaresse veel geluk toewenste in Berlijn. In de tweede week van juni 1929 vertrok Hin naar de Duitse hoofdstad. Het project van Moholy Nagy kwam echter op losse schroeven te staan. De komst van de geluidsfilm had hieraan schuld. Hin solliciteerde derhalve bij andere cineasten en had geluk bij Hans Richter. Deze was bezig met de geluidsfilm ALLES DREHT SICH, ALLES BEWEGT SICH in de Tobis Studio. De opnamen duurden vier weken. Omdat Richter zo tevreden was over zijn Nederlandse assistent, werd Hin nog enkele weken aangehouden voor werkzaamheden aan een reclamefilm. Eind augustus zat Hin weer zonder arbeid. Hij hoopte op werk in een filmkopieerinrichting om dit onderdeel van het filmvak ook onder de knie te krijgen. Toen Joris Ivens hem op 14 september 1929 uitnodigde tegen een gering salaris voor hem te komen werken, aarzelde Jan Hin geen moment.⁶ Binnen veertien dagen stond hij bij Ivens op de stoep.

Het was de bedoeling dat Jan Hin Joris Ivens zou assisteren bij de opnamen en daarna bij de montage van WIJ BOUWEN. Hij kreeg echter weldra de opdracht zelfstandig een onderdeel van de film te verzorgen. Dit werd het filmpje IMPRESSIES UIT EEN STEENHOUWERIJ, dat niet in WIJ BOUWEN werd opgenomen, maar wel apart door de Filmliga vertoond werd. Een criticus van de NRG wijdde er lovende woorden aan: 'Het filmpje toch bevat niet anders dan een fuga van uitzonderlijk door het beeldvlak snijdende machinefragmenten, in een bijna muzikaal rythme gemonteerd, rijk van licht en schaduw op het staal, op de steen en op het meesijpelende water.'⁷ Ook tijdens zijn verblijf in de Sovjetunie moedigde Joris Ivens Jan Hin per brief aan.⁸ Direct na zijn terugkeer had hij een klus voor Hin. Ivens had een pakket Nederlandse avant-garde films aan de Russen verkocht. Deze transactie werd door de Handelsvertegenwoordiging van de Sovjetunie in Berlijn afgehandeld. Omdat hij het Berlijnse filmwereldje goed kende, was Hin de aangewezen man om naar de Duitse hoofdstad te reizen en de supervisie op zich te nemen over het aanmaken van kopieën van onder meer DE BRUG, REGEN, ZUIDERZEEWERKEN, HEIEN en Mols KRISTALLEN en hun aflevering aan de Russische Handelsvertegenwoordiging.⁹ Toen in het najaar de Studio Joris Ivens gelanceerd werd,

behoorde Jan Hin natuurlijk tot de medewerkers. Er was zelfs sprake van een Studio Ivens-film die hij samen met Joris Ivens ter gelegenheid van het lustrum van de Rotterdamsche Vrouwelijke Studenten Vereeniging zou maken.¹⁰ Dit project zou om financiële redenen geen doorgang vinden. De samenwerking met Joris Ivens was van groot belang voor de ontwikkeling van Jan Hin als cineast, maar als katholiek voelde hij zich niet erg thuis in het vrijgevochten Studio Ivens-milieu. Het was juist Ivens die hem aanmoedigde als katholiek cineast actief te zijn. In een gesprek met Jan Engelman had de adjunct-directeur van CAPI de naam van Hin laten vallen, als de man die in staat zou zijn 'een specifiek-katholieke film, voor zoover het technische gedeelte betreft, op moderne en artistieke wijze te verzorgen.'¹¹ Zo kwam Jan Hin in contact met de groep van jonge katholieken (Anton van Duinkerken, Jan Engelman, Lou Lichtveld, Albert Kuyle en anderen) rond het literaire tijdschrift De Gemeenschap. Dit in 1925 opgerichte maandblad is treffend getypeerd als 'een gelovige inzet om het aanschijn der aarde te vernieuwen met vuur van artistieke begeesting'.¹² Er waren duidelijke overeenkomsten tussen De Gemeenschap en de Filmliga: beide waren ontstaan uit een generatieconflict en straalden een ongekende gedrevenheid uit ten aanzien van hun activiteiten. Er waren ook vele persoonlijke contacten tussen de redactie van het blad en de bestuurders van de Liga. Zo verscheen Menno ter Braaks Cinema Militans (1929) bij de uitgeverij van De Gemeenschap. De ontwikkelingen op filmgebied werden met belangstelling gevolgd door de redactie van het tijdschrift. Vanuit het katholieke denken van De Gemeenschap was het een logische stap ernaar te streven dat een katholieke cineast de principes van de avant-garde cinema in een katholieke film ging toepassen. Daarom kwam Jan Engelman bij Jan Hin terecht.

In tegenstelling tot de vrijwel categorische afwijzing van het medium film door de protestants-christelijke zuil, had de houding van de katholieken zich al in een zeer vroeg stadium gekenmerkt door pragmatisme. Men was bereid film te gebruiken, als het goed uitkwam, en te bestrijden, als het moest. Het beste voorbeeld waren de Witte of Familie-Bioscopen die in de jaren '10 overal geopend werden om een katholiek publiek van dienste te zijn met verantwoorde films. De katholieke zuil sanctioneerde hiermee een vorm van vrij ondernemerschap, mits dit zich vrijwillig aan haar morele controle onderwierp. In de praktijk bleken het vrije ondernemerschap en de katholieke moraal echter nog al eens te botsen. Het gevolg was een katholieke filmcensuur die vanaf 1915 door de vereniging 'Voor Eer en Deugd' en na de inwerkingtreding van de Bioscoopwet in 1928 door de Katholieke Filmcentrale (KFC) werd verricht. Naast deze defensieve censuurmaatregelen, had de katholieke zuil ook de mogelijkheid van een offensieve strategie ontdekt. De Katholieke Sociale Actie in Leiden begon al in 1913 haar eigen filmverhuurkantoor, met als grote succesnummer de Britse film VAN KRIBBE TOT KRUIS.¹³ In Nederland werden echter weinig aansprekende katholieke films gemaakt. Willy Mullens' reportage van het Eucharistisch Congres in 1924 werd het middelpunt van een ordinaire ruzie over de exclusieve opnamerechten. De film HET HELDENDICHT VAN DE ROOMSCHE DAAD (1929) die pater Hyacinth Hermans met veteraan-cameraman A. P. A. Adriaansz in opdracht van de Rooms-Katholieke Staatspartij gemaakt had,¹⁴ werd door jonge katholieken als een volstrekt anachronisme beschouwd.

De filmplannen die Jan Engelman van De Gemeenschap in zijn hoofd had, waren voor wat hun realisatie betreft afhankelijk van de financiële medewerking van het RK Werkliedenverbond. Behalve

Engelman was ook de invloedrijke katholieke filmcriticus Janus van Domburg die in verschillende bladen onder het pseudoniem 'Close-Up' publiceerde, bij het project betrokken. Van Domburg zou, naast Joris Ivens, de belangrijkste raadsman van Jan Hin worden. Tuberculose-bestrijding was voor het RK Werkliedenverbond een vitale taak, waarvoor regelmatig geld ingezameld werd via de vereniging 'HERWONNEN LEVENSKRACHT' (HL). In september 1930 kreeg Jan Hin van HL de opdracht 'tot het vervaardigen van een film van Uw sanatorium "Berg en Bosch" by Apeldoorn (...) naar aanwijzingen van Uw geneesheer-directeur, dr. Bronkhorst, voor zoover het de medisch-vakkundige inhoud betreft.'¹⁵ Dit was de klus waarop de katholieke cineast Hin die overigens deze film met zijn kloosternaam Ansgar Hin zou signeren, had zitten wachten, ook al kreeg hij er slechts een honorarium van f 300 voor! Hij schreef Van Domburg aan met het verzoek om een lijstje van boeken, die zich in sanatoria afspeelden. Deze dacht direct aan de bibliotheek van Van Duinkerken die echter op huwelijksreis was. Van Domburg had weliswaar 'z'n sleutel, maar zoek eens naar een boek als er een paar duizend vóór je staan.'¹⁶ Toen de wittebroodsweken van Anton van Duinkerken achter de rug waren, kreeg Hin alsnog de titels van romans van Knut Hamsun (Het laatste hoofdstuk), Joseph Kessel (Les captifs) en Thomas Mann (Der Zauberberg).

In september 1930 was Jan Hin bijna voortdurend in Apeldoorn te vinden, waar het sanatorium Berg en Bosch van 'HERWONNEN LEVENSKRACHT' gelegen was. De belichting vormde een groot probleem.¹⁷ Bij CAPI kon Jan Hin enige filmlampen te leen krijgen. Joris Ivens voelde zich bij het project betrokken en stimuleerde Hin met opmerkingen als: 'Waarom heb je in deze film niet een stuk ingelascht, waarin alles gezien werd alsof de opnamen van de zieken uitgezien waren. Het typische is dat hy alleen het plafond ziet en de bovenlyven van de mensen, toppen van boomen, enz., en wanneer hy beter wordt dat dan de wereld weer op zyn pooten komt te staan.'¹⁸ De film kreeg de titel UIT BERG EN BOSCH (1931) en bestond uit vijf delen: 'wat er gebeurt met de nieuwe patiënt', 'uit het sanatoriumleven', 'medische behandelingen welke geregeld plaats vinden', 'arbeidstherapie' en een apotheose waarin het katholieke karakter van het sanatorium benadrukt werd.¹⁹

Jan Hin hoopte dat het succes van zijn film voor 'Herwonnen Levenskracht' andere katholieke organisaties ertoe zou brengen, ook opdrachten bij hem te plaatsen. Inderdaad kreeg hij via de filmdienst van de Katholieke Film-Centrale de opdracht een film te maken over de katholieke beweging voor jonge meisjes, 'De Graal'. Ten behoeve van deze film maakte Jan Hin opnamen van de opvoering van het Koninklijke Paaskruis in het Olympisch Stadion te Amsterdam.²⁰ De dames van 'De Graal' besloten echter te elfder ure toch van een film over de beweging af te zien. Jan Hin schonk het materiaal dat hij opgenomen had, maar aan de KFC, in de hoop dat er samen met jaarnaalopnamen van Polygoon en Orion een compilatiefilm van te maken viel.²¹

Zijn volgende opdracht kreeg Jan Hin via CAPI. Tijdens een van zijn trips had CAPI-vertegenwoordiger Joop Huisken met professor L. Frenken in Breda gesproken. Deze was directeur van het EK-Huis, het centrum voor de katholieke jeugd van de Eucharistische Kruisvaartvereniging, waar CAPI projectieapparatuur geïnstalleerd had en regelmatig films vertoond werden. Professor Frenken vertelde Huisken van de aanstaande inzegening van het kasteel Bouvigne bij Breda als vakantiehuis voor de Katholieke Jeugdverenigingen (KJV). Hij vroeg de CAPI-vertegenwoordiger, of het niet mogelijk was dat van deze plechtigheid een filmreportage gemaakt werd en hoeveel zo'n film zou moeten gaan kosten. Huisken rapporteerde de zaak aan CAPI in Amsterdam, waar men direct aan Jan Hin dacht als de juiste man voor deze opdracht.

Jan Hin toog naar Breda om met professor Frenken over de inhoud van de film te spreken en dr. Wim Ivens, de broer van Joris, regelde zeer gunstige financiële condities voor de KJV. Op 28 juni 1931 waren de katholiek Jan Hin en zijn Studio Ivens-collega, de communist (!) Mark Kolthoff in Breda om de inzegening te filmen. Maar liefst 1800 meisjes waren uit heel Nederland gekomen om de ceremonie op te luisteren. De dag eindigde met een processie in de avondschemering, waarbij de meisjes met een kaars in de hand door de bossen trokken en de zegen ontvingen in de voortuin van het kasteel. Mark Kolthoff herinnerde zich deze gebeurtenis nog goed: 'Het filmmateriaal was uiteraard veel minder gevoelig dan het huidige, met de gangbare snelheid liep je grote kans – dat wist je eigenlijk wel zeker – dat de film onderbelicht zou worden. Ik moest dus de draaisnelheid vertragen. Ik filmde met de Kinamo, een camera van Joris, die werkte door middel van een veerwerk dat moest worden opgewonden. Door dit veerwerk te manipuleren met mijn ringvinger kon ik de snelheid vertragen waardoor je langere sluitertijden kreeg. Zo heb ik die (...) maagden in de schemering vastgelegd. Het gevolg van deze manipulatie was wel dat de mensen schokkerig bewogen.'²² Aangevuld met opnamen van de vakantie-activiteiten op het kasteel werd de KJV-FILM in augustus 1931 aan professor Frenken overhandigd. Later werd zelfs nog een tweede kopie besteld.²³

De katholieke films die Jan Hin tot dan toe gemaakt had, konden alle als marginaal gekenschetst worden. Het waren filmproducties die met weinig middelen in opdracht van kleinere organisaties uit de katholieke zuil gemaakt waren. Al vanaf december 1929, toen Gemeenschap-redacteur Engelman zich op aanraden van Joris Ivens tot Jan Hin gewend had, speelde de mogelijkheid van een grote opdracht van het RK Werkliedenverbond (RKWV). Het verbond had een commissie ingesteld, die onder leiding van KRO-medewerker Willem Nieuwenhuis stond en moest adviseren over de toekenning van gelden voor de film. Die commissie nam de tijd voor de bestudering van het probleem, wie de meest geschikte kandidaat (naast Jan Hin kwam ook de filmdienst van de KFC in aanmerking) was om de RKWV-opdracht uit te voeren. Eind 1930 kwam de commissie tot de conclusie dat dit Jan Hin was.²⁴ Uitgangspunt voor de film was de veertigste verjaardag van de encycliek 'RERUM NOVARUM'. De rooms-katholieke arbeidersbeweging baseerde haar actie op dit in mei 1891 door paus Leo XIII uitgevaardigde stuk, waarin de kapitalistische uitbuiting veroordeeld werd.

Er volgde een moeizame periode van voorbereidingen voor de film. In maart 1931 had Jan Hin een eerste scenario gereed voor de RKWV-film, waarvan de werktitel RERUM NOVARUM luidde. Hij zond het aan Van Domburg en Nieuwenhuis ter beoordeling. Beide heren waren er echter niet tevreden over. De jubileummaand – mei 1931 – ging dus zonder film voorbij. Van Domburg die stad en land afliep om verdere financiële steun voor het project te vinden, schakelde uiteindelijk Gemeenschap-redacteur Albert Kuyle in. Deze bracht structuur in het scenario door verleden en heden, Nederland en Rome, encycliek en RKWV met elkaar te verbinden. Kuyle had niet voor niets de uitgeverij van De Gemeenschap tot een bloeiende onderneming uitgebouwd. Hij was van mening dat Jan Hin de zaken professioneel moest aanpakken door een eigen maatschappij te stichten, waarvan Kuyle maar al te graag 'artistiek directeur' wilde worden. In juli 1931 schreef hij Jan Hin: 'Ik leg je binnen een paar dagen een proefje voor van postpapier, dat ik voor je wil laten drukken, want ik vind dat zelfs in dit embryonale stadium de zaken van de HINFILMCO niet op blanco velletjes moeten worden afgedaan. Ik hoor Zondag wel van je of je gironrs., bankrekeningen, telegramadressen, telefoons etc. erop na houdt die daarop dienen vermeld.'²⁵ Inderdaad kwam er een werkgemeenschap Hinfilm die

haar zetel aan de Oudegracht te Utrecht, het katholieke hart van Nederland, had.

Het grootste probleem van de nieuwe werkgemeenschap was het gebrek aan goede filmmapparatuur. Natuurlijk kon Jan Hin gebruik maken van de faciliteiten van CAPI – en deed dat ook in ruime mate – maar het bezit van eigen Debie en/of Eyemo filmcamera's was wel het minste voor een zichzelf respecterende filmmaatschappij. Daar moesten fondsen voor geworven worden, maar zoals Van Domburg al gemerkt had, heerste er bij katholieke instanties het idee van: 'De vader van mijnheer Hin beschikt over voldoende kapitaal om hem dat apparaat te bezorgen...'²⁶ De verhuizing naar Utrecht was dan ook mede bedoeld om dit beeld van het fabrikantenzootje met z'n dure hobby te doorbreken en voor Hinfilm een eigen identiteit te creëren.

Het merendeel van de opnamen voor de RKWV-film vond in het najaar van 1931 plaats. Toen op 6 september 1931 het RKWV een grote demonstratie in Utrecht hield, was Hinfilm present om een reportage te maken.²⁷ Samen met Albert Kuyle reisde Jan Hin naar Rome om in en rond het Vaticaan opnamen te maken, die enerzijds voor de RKWV-film en anderzijds voor een aparte filmstudie, ROME, bestemd waren. Met behulp van katholieke geestelijken uit de kringen van De Gemeenschap, zoals kapelaan A. Ramselaar, werd de afkondiging van 'RERUM NOVARUM' van de kansels gereconstrueerd. In het oktobernummer van De Gemeenschap verscheen een speciaal katern met foto's uit RERUM NOVARUM, ROME en UIT BERG EN BOSCH. Hoewel er aangekondigd werd dat de film weldra gereed zou zijn, duurde het tot september 1932 voordat de première plaatsvond.

Enkele scènes leverden de nodige problemen op. Zo werd Jan Hin weliswaar door een bestuurder van de RK Metaalbewerkerbond bij de Heemaf in Hengelo geïntroduceerd, maar heerste bij de directie een te groot wantrouwen ten aanzien van het medium film: 'Wij weten wel, dat de toestanden aan onze fabriek uitstekend zijn en den toets der kritiek in alle opzichten kunnen doorstaan, maar het is bij den tegenwoordigen stand van filmkunst, b.v. door de opvoering van de snelheid zeker mogelijk een opname te maken, waardoor bij een opname van een afdeling, waarin met een normaal tempo wordt gewerkt, door een verhooging van de afdraaisnelheid van de film, de indruk wordt gewekt, dat in die afdeling gejaagd gewerkt wordt. Een dergelijk stuk zou dan b.v. gebruikt kunnen worden om de slechte invloeden van de rationalisatie te demonstreeren...'²⁸ Gelukkig waren de Ver. Blikfabrieken te Weesp wel bereid om de cameraploeg van Hinfilm te ontvangen.²⁹

De firma Hinfilm bestond uit Jan Hin en zijn broer Toon als filmtechnici, en Van Domburg en Kuyle als scenario-schrijvers. In februari 1932 trad de jonge Rotterdamse cineast Kees Strooband in dienst. Zijn welkom bestond uit de waarschuwing: 'Het lijkt ons dienstig U er op te wijzen, dat onze ateliers, ten gevolge van een merkwaardige moeilijkheid van de verzekeringsmaatschappijen, welke al bijzonder slecht op verzekeringen van dezen aard zijn ingesteld, practisch gesproken onverwarmd zijn. U zult dus goed doen daar met Uw kleeding eenigermate rekening mede te houden.'³⁰ Toen Strooband kwam, was het overgrote deel van de opnamen voor de RKWV-film al klaar, maar de jonge Rotterdammer maakte zich al snel verdienstelijk met zijn proeven van bekwaamheid op het terrein van trucages, filmanimatie en fotomontages. Zo verzorgde hij voor de film de animatiesequentie, waarin ontstaan en GROEI van de katholieke vakbeweging in Nederland in beeld werden gebracht. Strooband ontwierp ook het publiciteitsmateriaal voor de film.

Op 9 september 1932 was het eindelijk zover en ging de RKWV-film te Utrecht in première. Omdat het jubileum van 'RERUM NOVARUM' al lang achter de rug was, had Jan Hin besloten de titel in KENTERING te veranderen. De symboliek van deze titel ontging ingewijden zeker niet: zoals de

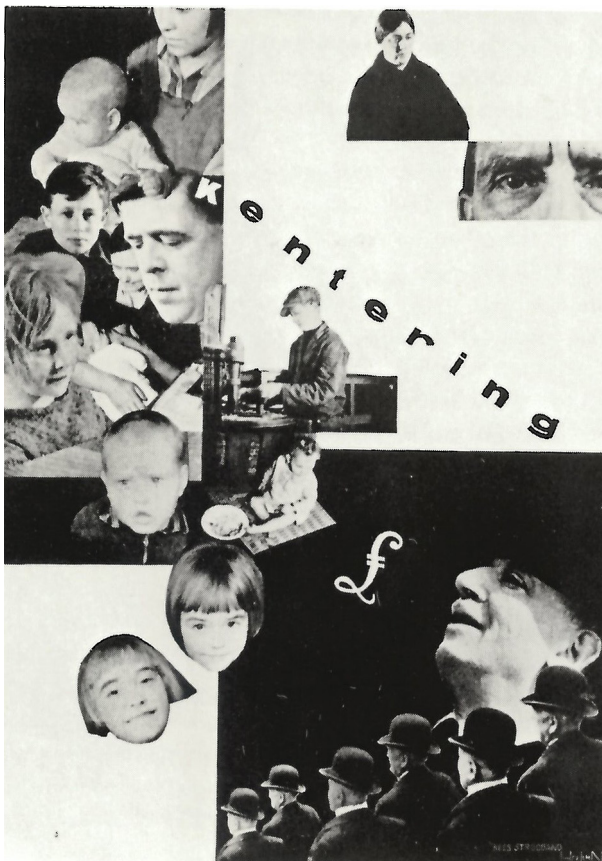
encycliek 'RERUM NOVARUM' een KENTERING in het leven van de arbeiders teweeg had gebracht, moest de film een KENTERING in de Nederlandse katholieke filmproductie teweegbrengen. De film ving aan in 1890, met beelden van: arbeiders die hun schafttijd buiten in het zonnetje doorbrengen; een rokende fabrieksschoorsteen; de opzichter met de hendel van de stoomfluit in de ene en zijn horloge in de andere hand; de fabrieksfluit gaat; terwijl zijn collega's al naar binnen snellen, aarzelt een arbeider; als hij zijn fabriekspenning pakt, vliegt een onzelveheersbeestje op zijn hand; hij versnelt zijn pas, hangt zijn penning op en gaat de fabriek binnen. Qua beeldcompositie en montage had deze sequentie zo uit een Sovjetfilm afkomstig kunnen zijn. Dat gold ook voor de volgende scène, waarin de vrouw niet genoeg centen heeft voor een heel brood en met een half genoeg moet nemen. De close-up van het van onderen gefilmde hoofd van de dikke bakkersvrouw, vol minachting voor de arbeidersvrouw, was een perfect voorbeeld van de doeltreffendheid van dit filmische expressiemiddel. Op het moment dat de bakkersvrouw het brood met een groot mes door de helft snijdt, benutte Hin de mogelijkheid van het filmrijm door een 'overblending' naar de man die met eenzelfde beweging bezig is een stuk metaal door te zagen. Na beelden van het uitputtende, geestdodende werk van de man sneed Jan Hin vervolgens naar zijn vrouw die, weer met dezelfde beweging, thuis de boterhammen voor het avondmaal afsnijdt. Het was een filmische manier om de uitbuiting van de arbeiders te laten zien.

KENTERING verbond het lot van het arbeidersgezin via een duif met paus Leo XIII en diens encycliek 'RERUM NOVARUM'. De verspreiding van de encycliek visualiseerde Jan Hin door een flitsende beeldmontage. Tevens maakte hij gebruik van visuele 'grappen', als het toetsenbord van een zetmachine, waarvan één voor één, in close-up, de letters r e r u m n o v a r u m naar beneden zakken. De sequentie waarin katholieke geestelijken de encycliek vanaf de kansel bekend maken, bood Hin de gelegenheid tot mooie beeldcomposities. Vervolgens liet de film zien hoe katholieke arbeiders ondanks de weerstand van hun patroons de eerste vakorganisaties vormden. Na Stroobands animatiesequentie over de GROEI van de katholieke vakbeweging, maakte de film een sprong naar het jaar 1919 en de achturedag. Er volgen beelden van arbeiders die hun vrije tijd in gelukkig gezinsverband met tuinieren of lezen doorbrachten. De duif verscheen weer, om het verband met het RK Werkliedenverbond, bijeen op een massademonstratie, duidelijk te maken. KENTERING eindigde met verwijzingen naar de grote crisis van de jaren '30 en de nieuwe pauselijke encycliek 'Quadragesimo Anno'.

KENTERING kreeg gunstige kritieken, niet alleen in de katholieke pers, waar bijvoorbeeld De Maasbode een hele pagina aan de film wijdde, maar ook in Filmliga-kringen. Henrik Scholte schreef over de film: 'Jan Hin heeft met deze eerste groote film een deugdelijk vakmanschap en een ingenieuze manier om filmische problemen, juist ook met beperkte middelen, op te lossen, ten vollen bewezen. En een misschien nog grooteren lof verdienen de velen, die in dienst eener schoone overtuiging, een nieuw en eigen soort propaganda schiepen, dat op de twee essentiele factoren steunde: film te zijn en hartgrondige overtuiging. Men mag nog wel in het bijzonder releveeren het uiterst spaarzame gebruik van emblemen, die buiten de gemeenschap der katholieken hunne beteekenis verliezen (zoo spaarzaam, dat viervijfde van deze film dienst had kunnen doen in elk betoog tegen sociaal onrecht) en de zuiver technische kwaliteiten van beeld en gemotiveerde technische truquage.'³¹ 'De Uitkijk' was onmiddellijk in vertoning van KENTERING geïnteresseerd, maar omdat de financiële onderhandelingen nogal stroef liepen, kon de film pas in februari 1933 in het avant-garde filmtheater

vertoond worden.³²

Toch bereikten de Hinfilm ook signalen dat KENTERING niet door iedereen gewaardeerd werd. Dat een bezoeker aanstoot nam aan de scène waarin een moeder haar kind de borst geeft, was nog te voorzien.³³ Alarmerender waren de berichten uit het Zuiden, dat de film niet begrepen werd. Zo verdedigde C. Norbart van de Bredasche Diocesane Werkliedenbond zich tegen de beschuldiging van Jan Hin dat hij het auteursrecht geweld aandeed door 'het 2de deel van KENTERING in gesplitste helften te draaien',³⁴ met de opmerking dat hij 'de Verbondsfilm KENTERING draai(de) op de wijze zoals mij het gemakkelijkste voorkomt en vooral dat de film door onze mensen wordt begrepen. Als voorbeeld moge ik U verwijzen naar Gilze waar U de film heeft gedraaid en waar de mensen van de film zoo goed als niets hebben gesnapt, met als gevolg dat ik de film nog eens op mijn manier in Gilze moet gaan draaien.'³⁵ Jan Hin schreef daarom een aantal katholieke geestelijken aan, in wier oordeel hij vertrouwen stelde, met het verzoek 'ons even schriftelijk weer te geven, de indruk die beide films (KENTERING en ROME; BH), vooral de eerste, op het doorsnee publiek bij U gemaakt heeft, b.v.b. of de strekking van de film voldoende is begrepen, of zij heeft kunnen boeien.'³⁶ Een mededeling in het Nieuw Weekblad voor de Cinematografie, dat vertegenwoordigers van Duitse katholieke arbeidersorganisaties de film ongeschikt achtten voor Duitsland, zorgde voor paniek.³⁷



Fotomontage van Kees Strooband (1932)



Het gelukkige katholieke gezin (KENTERING 1932)



Deze opname in KENTERING (Jan Hin 1932) schokte bepaalde kijkers

Ondanks de aandrang van zijn advocaat, had Jan Hin van Hinfilm nooit een naamloze vennootschap ('feitelijk het veiligste, maar (...) in stryd met de Gemeenschapsidee', aldus de jurist) willen maken.³⁸ Hij hoopte Hinfilm te 'kunnen uitbreiden en (te) komen tot een werkgemeenschap van verschillend georiënteerde krachten. (...) Bij meerdere en grootere opdrachten, zouden wij kunnen samenwerken in een atelier dat verschillende afdelingen zou moeten bevatten. Dit zou, normaal GROEIend, de mogelijkheden scheppen om iets groots te bereiken. Ik geloof dan ook vast, dat wij in de toekomst een katholieke filmindustrie zullen krijgen...'³⁹ Deze overtuiging van de noodzaak voor en de levensvatbaarheid van een katholieke filmindustrie deelde Jan Hin met verschillende katholieke geestelijken en katholieke filmcritici. Dat bleek bijvoorbeeld in het geval van de Eidophon, een geluidsfilmpatent dat in handen van een groep katholieken was. Dit werd als kans gezien een katholieke filmproductie van de grond te krijgen.⁴⁰ Katholieke geestelijken gingen in de zomer van 1932 op zoek naar gelden voor de op te richten NV Eidophon. Ook Hinfilm werd benaderd. De werkgemeenschap beperkte haar bijdrage tot het indienen van een voorstel tot samenwerking met Eidophon.⁴¹ De financiële offers van verschillende katholieken ten spijt, werd de Eidophon een puur commerciële onderneming.⁴² De samenwerking Eidophon-Hinfilm had toen voor beide partijen geen zin meer.

Bij Hinfilm had men gehoopt dat na het succes van KENTERING de opdrachten zouden loskomen. Er bestonden plannen voor een grote Rome-film, 'waarmee wij de Katholieke wereld een volledig beeld zouden willen geven van Rome, als middelpunt der wereld'⁴³ en er waren contacten met de RK Blindenbond 'St. Odilia'. Inderdaad leidden deze contacten tot een opdracht. Maar Hinfilm had in 1933 veel van haar elan verloren. De blonde tornado Albert Kuyle was uitgewoed: hij wierp zich weer geheel op de literatuur.⁴⁴ Over de redenen van zijn vertrek bij Hinfilm is weinig bekend. Wellicht heeft hij zich de klachten over de vermeende onbegrijpelijkheid van KENTERING het meest aangetrokken. In zijn opvatting moest het katholieke kunstenaarschap gebonden zijn 'aan de eisen van een sociaal geëngageerd geloof.'⁴⁵ Terwijl Jan Hin het kunstenaarschap los hiervan zag: 'En scherper dan by



Hinfilm



Jan Hin in Rome

iedere andere kunst is de vakliefde een levensnoodzakelyke voorwaarde voor het maken van films. Niet enkel ethische verlangens en ook niet artistieke droomeryen leiden tot de scheppingsdaad, maar het vak, de beheersing der technische hulpmiddelen en de daaruit voortvloeiende techniek der vormgeving, moet de basis zyn waarop het kunstwerk groeit.⁴⁶ Behalve Kuyle, zou ook Janus van Domburg zich terugtrekken uit Hinfilm. Hij bleef in ieder geval wel Jan Hin via recensies en artikelen in de katholieke pers steunen. In feite bestond de werkgemeenschap dus nog slechts uit Jan Hin en Kees Strooband, met Toon Hin en nieuwkomer Jan Gelens als assistenten. Er was daarom ook geen reden om in het pand aan de Utrechtse Oudegracht te blijven zitten. In de zomer van 1933 verhuisde Hinfilm naar Rotterdam.

De opdracht van de RK Blindenbond 'St. Odilia' hield Jan Hin de eerste helft van 1933 aan het werk. Hij filmde onder meer een blinde telegrafiste bij de Rotterdamse havenpolitie, maar ook een bestuursvergadering van 'St. Odilia'. Onder de titel HET LICHT INWENDIG ging de film in september 1933 te Amsterdam in première.⁴⁷ In het blad Filmfront besprak A. J. D. van Oosten hem als volgt: 'Hin laat ons zien, hoe in de blindengestichten en door het werk van de "St. Odilia-vereeniging" gearbeid wordt. De inzet is een lees-les van de kinderen in de blinden-schoolklas waar fraters en religieuzen met schier boven-menschelijk geduld onderricht in alle vakken van het blinden-onderwijs geven. Met sublieme scherpste weet hij hier de ietwat achteruitgeweken intelligentie der gelaten en de overgrootte gevoeligheid der handen van kinderen en volwassenen in het beeldvlak te betrekken tot een temperamentvolle levendigheid. Van het eerste oogenblik af bezit de film het rustige rhytme



INWENDIG LICHT (1933)

van alle bewegingen der blinden. Hin heeft zich blijkbaar zóó volkomen in zijn objecten weggeleefd, dat hij hun noodwendig zoo beheerschten levensstijl in zijn film heeft getransporteerd.¹⁴⁸

Waar de katholieke initiatieven op filmgebied, naast financiële steun, het meeste behoefte aan hadden was coördinatie. In de zomer van 1933 werd het Katholieke Filmfront dat een sluimerend bestaan leidde, nieuw leven ingeblazen. Deze vereniging had als doel te komen 'tot het vervaardigen, of doen vervaardigen van katholieke films in den breedsten zin van het woord, verder tot de oprichting van een tijdschrift, tenslotte tot de oprichting van een adviesbureau.'¹⁴⁹ Dit adviesbureau werd al snel geopend en ook het tijdschrift Filmfront liet niet te lang op zich wachten. Dit blad werd de spreekbuis voor een groep jonge katholieke filmcritici, onder wie natuurlijk A. van Domburg (meestal schrijvend onder zijn pseudoniem 'Close-Up') en verder Charles Boost, Chr. de Graaff, Leo Hanekroot, Herluf van Merlet (pseudoniem voor H. baron van Lamsweerde die tevens voorzitter van het Katholieke Filmfront was) en A. J. D. van Oosten.

Het probleem bleef echter de filmproductie. Het Katholieke Filmfront mocht nog zulke goede bedoelingen hebben, geld om zelf films te laten maken had ze niet en opdrachten lospeuteren bij andere katholieke organisaties bleek een moeilijke zaak. In februari 1934 uitte Van Domburg zijn ongenoegen over de situatie: 'ik ken 3, zegge drie gevallen, waarin sprake was van een nieuwe opdracht van katholieke zijde. In al deze gevallen is de opdracht niet doorgegaan, omdat er precies te weinig geld aanwezig was. (...) Een van die gevallen wil ik ook wel noemen, omdat het volstrekt niet uitgesloten lijkt, dat deze opdracht nog eens tot stand zal komen. Ik bedoel de film van den Bond voor Groote Gezinnen. (...) Omdat een vereeniging als deze bond, juist door haar groote getalssterkte, een bijzonder voorbeeld zou kunnen geven van goed begrepen eigenbelang, van inzicht in de kracht der filmpropaganda. Het materiaal, dat het katholieke gezinsleven den filmmaker biedt, is kostbaar en kostelijk materiaal, dat menig filmer de vingers doet jeuken, als hij zich even de mogelijkheden indenkt.'¹⁵⁰

Bij Hinfilm lag inderdaad het scenario voor een film ten behoeve van de Bond voor Groote Gezinnen in een bureaulade. Weliswaar had Hinfilm nog een opdracht van de Centrale Volksbank te Utrecht gekregen, maar het water was de werkgemeenschap tot aan de lippen gestegen. Een memorandum dat in katholieke kringen circuleerde maakte dit overduidelijk: 'Jammer genoeg kan de Hinfilm niet verder gaan omdat al haar produkties hoewel uiterst sober en met zakelyk inzicht geleid geen winst brachten. Voorop stellend, dat een film "goed" moet worden besteedden wy soms meer geld dan beschikbaar was voor de film waaraan wy werkten. (...) Zoo konden wy ondanks een uiterst goedkope werkmethode niet voorkomen, dat langzamerhand een schuld ontstond. Wy meenen stellig juist te zien, dat deze schuld (staande op naam van Jan Hin, omdat de Hinfilm een werkgemeenschap is zonder wettelyken vorm) niet genoemd moet worden een persoonlijk schuld van Hin, maar eerder een schuld van de katholieke gemeenschap...'¹⁵¹ Omdat de katholieke gemeenschap zich weinig aan het lot van Hinfilm gelegen liet liggen, moesten er rigoureuze maatregelen genomen worden. Hinfilm verhuisde van Rotterdam naar Amsterdam. Kees Strooband die bijna klaar was met de opdrachtfilm voor de Centrale Volksbank (een aan het RKWV verbonden instelling), nam de leiding op zich. Jan Hin ging bij de katholieke filmmaatschappij FIAT in de omgeving van Parijs werken. Op de valreep kwam toch nog een volgende opdracht binnen. 'HERWONNEN LEVENSKRACHT' had in 1933 een nieuw sanatorium in Bilthoven geopend en wenste derhalve een 'remake' van haar propagandafilm uit 1930. Weer was het dus een aan het RKWV verbonden instelling die Hin de helpende hand toestak.

In Filmfront publiceerde Jan Hin vóór zijn vertrek een blauwdruk voor het ideale katholieke filmcollectief, zoals dat hem met Hinfilm voor ogen had gestaan: 'maar een idealistischer gemeenschappelijke band, die wortelt in één sterken wil, één sterk geloof, zal slechts in staat zijn om de gezamenlijk-creatieve krachten in het filmcollectief te vormen tot een eenheid. En het is hieruit, dat ik concluderen wil, dat de katholieke film, de ideale film zou kunnen zijn. Wij hebben het voorbeeld der russen niet nodig, die in hun beperkte ideologie den band vonden, om in een sterke collectieve eenheid, hun groote filmische talenten en filmischen vormkracht, tot realisatie te brengen; om de vruchtbaarheid eener ideologie te bewijzen. Wij kunnen uit ons zelf weten, dat er geen ideologie bestaat, die sterke(r) en zuiverder vermag individuen te binden aan een idee, dan de katholieke, en dat dus de collectieve geest het zuiverst aanwezig zal kunnen zijn in het katholieke film-collectief. De toekomst der katholieke film zal er van afhangen of men er in slagen zal, de filmtalenten, – die, dat mogen wij toch aannemen, zij het latent, ook in de katholieke gemeenschap aanwezig zijn, – bijeen te brengen in collectief verband. En of men hierin slagen zal, zal afhangen van de ontwikkeling der gemeenschapszin van de volledige katholieke gemeenschap, in goed katholieken zin; – zoodat economisch de vorming dezer aangeduide filmcollectieven mogelijk zal zijn en hiermede de gelegenheid geopend wordt om te doen ontstaan, – de film, die leeft in de volksgemeenschap en uit de volksgemeenschap haar leefkracht wint.'⁵²

Al direct na de première van KENTERING was er bij Hin-film aan het scenario voor de opdracht van de Centrale Volksbank gewerkt.⁵³ De bedoeling was een propaganda-film voor het sparen. Om onduidelijke redenen werd het project enige tijd uitgesteld. Uiteindelijk nam Kees Strooband de film voor zijn rekening. Begin 1934 was er sprake van dat SPAREN, zoals de titel van de film luidde, spoedig gereed zou zijn, maar het duurde tot september van dat jaar, voordat hij uitkwam. In zijn bespreking van SPAREN benadrukte Leo Hanekroot de tegenstelling tussen propaganda en kunstenaarschap: 'Schoonheid en nuttigheid zijn twee zeer verscheiden zaken en meestal moet de schoonheid voor de nuttigheid het veld ruimen. In SPAREN echter lijkt het mij, dat men zich 't omgekeerde ziet afspelen. Omdat deze film schoon is, zal zij weer voor velen van groot nut zijn om opnieuw te leeren welk een prachtig spel van vloeiende vormen film is. Maar óf zij hetzelfde nut zal opleveren ten aanzien van het ledental van de spaarkas van het RK Werkliedenverbond, waag ik te betwijfelen. (...) Men moet onmiddellijk toegeven, dat er in deze film vele fragmenten zijn, die een direct propagandistisch effect opleveren – in haar hart echter is SPAREN geen propagandafilm. Waar Strooband slechts even kan, gebruikt hij zijn materiaal om er een oogen hartverrukkend absoluut filmspel mede te bedrijven, maar hij vergeet zijn beelden stuk voor stuk te verantwoorden ten overstaan van het betoog, dat hij krachtens zijn opdracht moet houden.'⁵⁴

De kwestie die Hanekroot in zijn artikel aanroerde, vormde in het algemeen een dilemma voor de avant-garde filmers in Nederland. Moest de cineast aan de wensen van de opdrachtgever voldoen, of moest hij naar zijn artistieke geweten luisteren? Bij Visie Film (zie hoofdstuk V) werd deze kwestie pragmatisch aangepakt door een vertegenwoordiger van de opdrachtgevende instantie bij het productieproces te betrekken. Wellicht is het dan ook geen toeval dat Strooband er in 'HL '34', de opdrachtfilm voor 'HERWONNEN LEVENSKRACHT', beter in slaagde zijn artistieke aspiraties in overeenstemming te brengen met de propagandadoeleinden van HL. Het scenario van deze film was namelijk door Strooband geschreven in samenwerking met dr. Bronkhorst, de geneesheer-

directeur van Berg en Bosch. 'HL'34' begon met beelden van Annie, een TBC-patiëntje uit de grote stad. In een snel gemonteerde sequentie maakte Strooband de kijker duidelijk dat Annie in het volksbuurtmilieu nooit beter zal worden: ze ligt in bed in de huiskamer, er komt geen frisse lucht binnen, overall is stank en stof, de hygiënische verzorging is onvoldoende. Strooband werkte de tegenstelling nader uit met beelden van Berg en Bosch dat midden in de natuur gelegen is en waar de patiënten volop frisse buitenlucht krijgen. De beelden van het wassen van de patientjes, met douches en glimmende wastafels, werden door Strooband tegenover beelden van de primitieve verzorging van Annie (wassen in een teiltje) gesteld. De huisarts geeft de ouders van Annie een verwijfsbriefje voor Berg en Bosch. In feite volgde 'HL'34' daarna vrijwel hetzelfde schema als *UIT BERG EN BOSCH*. De toeschouwer werd gerustgesteld over de medische verzorging met beelden van artsen die vertrouwen wekken en prachtige apparatuur – wat Strooband benutte voor een filmrijm met een rij röntgenfoto's, een rij dossiers en een rij bedden. Vervolgens waren beelden van het alledaagse leven in het sanatorium (zo nu en dan verschijnt Annie in beeld) en van de arbeidstherapie (het vervaardigen van ADO-speelgoed) te zien. De liefdevolle zorg van de zusters Dominicanessen voor de patiënten werd getoond. De film eindigde met de Herwonnen Levenskracht, oftewel de genezing van Annie. Met name in de beginsequentie was Strooband er uitstekend in geslaagd de principes van de avant-garde film ten dienste van het propagandadoel van de film te stellen.⁵⁵ Niet dat het Hinfilm direct nieuwe opdrachten opleverde, integendeel.

Hinfilm leidde een uiterst moeizaam bestaan. Kees Strooband maakte in 1935 de film *HIDES AND HILLS* voor het medisch congres in Cambridge. In 1936 volgde, weer in opdracht van 'HERWONNEN LEVENSKRACHT', de eerste geluidsfilm van de werkgemeenschap. HL wilde weliswaar een geluidsfilm hebben, maar was niet bereid een geheel nieuwe produktie te financieren. Dus stelde Strooband uit bestaand materiaal de film *ZONNEBLOEMEN* samen, waarvoor Marius Monnikendam de muziek verzorgde. In 1937 werd Hinfilm opgeheven. Strooband probeerde vervolgens een speelfilmproject – eerst onder de titel *GEVORMD*, later bekend als *DE SPREKENDE SPIEGEL* – van de grond te krijgen. Hierbij werkte hij samen met de Utrechtse pastoor Welman en de componist Wouter Paap. Hoewel verschillende malen in Katholiek Filmfront te lezen was, dat de film binnenkort gereed zou zijn,⁵⁶ lukte het Strooband door gebrek aan financiële middelen niet de film af te krijgen. In 1938 maakte hij in Brits Indië, in opdracht van mgr. Bouter, de documentaire *GELOOF, HOOP EN LIEFDE IN HET BISDOM NELLORE*. Verder schreef hij verschillende scenario's.⁵⁷ Strooband was bovendien als adviseur van de Katholieke Filmactie direct betrokken bij allerlei katholieke activiteiten op filmgebied. Jan Hin keerde begin 1935 gedesillusioneerd uit Frankrijk terug. Zijn werk voor de katholieke firma FIAT was hem allesbehalve bevallen. Toen in 1936 de FIAT-produktie in Nederland werd uitgebracht, geneerde Jan Hin zich voor de film, vooral omdat hij als regisseur werd opgevoerd. In Filmfront werd uitgelegd wat er allemaal misgegaan was: 'Het schijnt dat de mensen, waarmede Hin te maken had zoover van zijn meeningen afweken, dat hij geweigerd heeft met de eenmaal begonnen film door te gaan en op een bepaald oogenblik trok hij zich terug achter de camera om er niet meer vandaan te komen. De rest liet hij aan anderen over. (...) Zijn vakmanschap manifesteert zich door alle tegenwerkende factoren heen en zoo is het geval toch nog een ongewoon geval geworden. Later is de film nagesynchroniseerd en daaraan heeft Hin part noch deel gehad. Anders had hij zeker den declamator vermoord, die thans volkomen overbodig commentaren levert op wat de film zelf overduidelijk te zien geeft.'⁵⁸ Men kan zich voorstellen dat Jan Hin even z'n buik vol had van de

katholieke film.

In 1934 had Jan Hin tot de ondertekenaars behoord van het manifest over de toekomst van de Nederlandse speelfilm in Filmliga. Het was dan ook te begrijpen dat hij, na zijn terugkeer uit Frankrijk, naar een baantje bij verschillende speelfilmproducties solliciteerde. Niemand was echter in zijn kwaliteiten geïnteresseerd. Tenslotte bracht zijn oude baas Hans Richter uitkomst. Hij had van Philips opdracht gekregen tot het maken van de film VAN BLIKSEMSCHICHT TOT TELEVISIEBEELD (1935). Als Duits emigrant maakte hij zich zorgen, of hij wel in Nederland aan de slag kon. Hij vroeg daarom Jan Hin de nodige voorbereidingen voor zijn komst te treffen en nam hem voor f 200 per maand als assistent in dienst.⁵⁹

Enige maanden na de productie van VAN BLIKSEMSCHICHT TOT TELEVISIEBEELD kreeg Jan Hin een opdracht die geknipt voor hem was. De industrieel Bruynzeel had een klein zeewaardig jacht, 'DE ZEEAREND', laten bouwen, waarmee hij wilde deelnemen aan de grote oceaanrace van de Verenigde Staten via de Bermuda's naar de monding van de Elbe. De zeilfanaat Jan Hin werd door Bruynzeel in de gelegenheid gesteld mee te varen om een film over de race te maken. De film 4.000 MIJLEN ONDER ZEIL (1937) werd enthousiast ontvangen. Pier Westerbaan schreef in het Nieuw Weekblad: 'Het Nederlandsche publiek houdt van verhalen van de zee, van durf en van avonturen, maar... het verhaal moet goed verteld worden. Hier is nu een film, die hun stoutste verwachtingen bevredigt, die ze ademloos het groote avontuur doet meebelevén, omdat ze iets waarachtigs geeft, eerlijk en onvervalscht.'⁶⁰ Ondanks goede recensies van 4.000 MIJLEN ONDER ZEIL bleef Jan Hin ook nu weer zonder werk zitten. Afgezien van wat klussen bij Multifilm, zoals het vervaardigen van een verkorte 16mm versie van bovengenoemde film onder de titel DE ZEEAREND (1941), was er de volgende jaren géén werk voor hem.

Tot 1934 had Hinfilm een feitelijk monopolie over de katholieke filmproductie gehad. In het begin van dat jaar meldde zich echter een 'concurrent' in de vorm van de 'Eerste Roomsche Film Studio Rofilon', onder leiding van H. J. A. Briels. Deze studio richtte zich op de productie van 16mm films. In het



'...op een bepaald moment oogenblik trok hij zich terug achter de camera om er niet meer vandaan te komen...'(Jan Hin bij de opname van PRIESTER IN EEUWIGHEID)



Jan Hin op 'De Zeearend' (1936)

Nieuw Weekblad meldde Briels 'met het zelf-vervaardigen van goede films een stuk leekenapostolaat te willen vervullen. Hij heeft met Mgr. Diepen, Bisschop van Den Bosch, over een en ander gecorrespondeerd. De Bisschop heeft hem gewaarschuwd niet al te optimistisch te zijn, maar Z. H. Exc. had de plannen als zoodanig loffelijk genoemd en den heer Briels verzekerd gaarne een geestelijke als censor te willen aanwijzen.'⁶¹ Van Domburg had dit bericht blijkbaar over het hoofd gezien en hoorde voor het eerst via de KRO van de plannen van de Eerste Roomsche Film Studio. Hij schreef een nijdig stukje in Filmfront, waarin hij Briels vroeg of deze nog nooit van Hinfilm gehoord had.⁶² Briels verdedigde zich tegen deze beschuldiging met een verwijzing naar het feit dat een van de Rofilon-cameraliëden Jan Gelens was, voormalig assistent bij Hinfilm. Hij gaf duidelijk blijk van zijn waardering voor het werk van Jan Hin: 'Hij dient, als Katholiek, de pionierstaak op filmgebied. Hij werkt aan de vervolmaking van datgene wat zich in korte tijd veropenbaard heeft als kunstvorm die film heet. Wij daarentegen, zullen op de eerste plaats, (wij zeiden dit ook in onze radio-lezing), het celluloid gebruiken om op eenvoudige, doch overtuigende wijze te demonstreeren hoe de katholieke moraal beleefd dient. Hiertoe is het niet nóódig, om in die films ook kunst te betrachten, ja zelfs kan dat, voor simplen onder ons, tot wien de film óók moet spreken, ongewenscht zijn. Zulks neemt niet weg, dat wij zeer zeker, indien naar onze meening tolerabel, onze producten op ietwat modernen leest zullen schoeien. Wij verwijzen hiervoor a.o. naar het filmverslagje dat wij maakten van de j.l. Onthulling te Tilburg en dat in de bladen, (Nw. Dag etc.) werd besproken en geapprecieerd, juist omdat het "film" was.'⁶³ De repliek van 'Close-Up' was, zoals te verwachten viel, vernietigend: 'En tenslotte is zijn al te snelle argument als zou men het eerste journaaltje van de N.V.i.o. om zijn "filmische" waarde geprezen hebben, in lijnrechte tegenspraak met de uitdrukkelijke verklaring, dat genoemde N.V. de "kunst" links zal laten liggen! Dat komt ervan, als men van alle walletje(s) tegelijk wil eten.'⁶⁴

Van de Rofilon werd nadien niets meer gehoord. In de polemiek tussen Van Domburg en Briels was het verschijnsel smalfilm naar de achtergrond verdwenen. De Rofilon had voor dit filmformaat gekozen, omdat 'zij onbrandbaar en in de exploitatie het goedkoopst is.'⁶⁵ Inderdaad was dit het geval, maar de keuze voor smalfilm hield tevens in, dat men gedwongen was buiten het commerciële bioscoopcircuit dat geheel op de vertoning van 35mm normaalfilm ingesteld was, om te opereren.⁶⁶ Hinfilm had tot dan toe uitsluitend op het duurere normaalfilm gewerkt, zij het zonder geluid. Naarmate de kwaliteit van smalfilm beter werd, het aanbod aan apparatuur toenam en de mogelijkheid tot het opnemen van geluidsfilms zich in groeiende mate voordeed, werd de 16mm film steeds aantrekkelijker. Smalfilm stond dan ook centraal bij de katholieke filminitiatieven in de tweede helft van de jaren dertig.⁶⁷

De marginalisering van de katholieke filmproductie, die inherent was aan het gebruik van smalfilm, stond haaks op de steeds toenemende actieve bemoeienis van de katholieke zuil met het medium film in zijn geheel. De pauselijke encycliek 'Vigilanti Cura' (1936) inspireerde katholiek Nederland in 1937 tot de oprichting van de Katholieke Filmactie (KFA). De KFA ging in navolging van het Amerikaanse Legion of Decency met een film-classificatiesysteem werken. Berucht was de klasse C-3, voor films die strikt voorbehouden waren aan volwassenen 'met onderscheidingsvermogen en levenservaring'. Hiertoe wees de KFA de reeds bestaande KFC als centraal keuringsorgaan aan en steunde de KFC financieel. Deze katholieke keuringsinstantie was tot dan toe gefinancierd door een honderdtal katholieke gemeenten, die alleen door de KFC gekeurde films toelieten. De

KFA telde in 1940 ongeveer 100.000 leden die de gelofte hadden afgelegd alleen door de KFC gekeurde films te gaan zien.⁶⁸ Behalve deze defensieve taak had de KFA in het werk voor de goede film ook een offensieve opdracht. Het distributiekantoor Gofilex (GOede FILm EXploitatie) speelde daarbij een belangrijke rol. De KFA gaf ook een eigen tijdschrift uit, Het Witte Doek, dat in mei 1938 als Katholiek Filmfront samenging met het al sinds 1933 verschijnende Filmfront.

Een van die katholieke smalfilmgroepen was Zuiderfilm uit Venlo. Leider van Zuiderfilm was W. Cox jr, wiens vader uitgever was van de Nieuwe Venlosche Courant. 'Om de een of andere onnaspeurbare reden moet de geest van de film in de familie Cox gevaren zijn. Want de heer Cox sr. was uitgever en mede-oprichter van het eerste onafhankelijke katholieke filmtijdschrift dat er in ons land verscheen, het oude Filmfront. (...) Misschien heeft het drukken en uitgeven van een filmtijdschrift eenigen invloed uitgeoefend op de ontwakende belangstelling voor film bij Cox jr, misschien ook had hij dezen stimulans geenszins nodig gehad.'⁶⁹ In 1935 maakte Cox jr de smalfilm WIJ MAKEN EEN KRANT over het bedrijf van zijn vader. Van Domburg schreef over een film 'die helder en op den man af het materiaal beheerscht, duidelijk demonstreert, prettig afwisselt en boeiend van beeld naar beeld overloopt. We zien hoe de krant gemaakt wordt, hoe zij gezet, gevormd, gedrukt wordt, hoe de expeditie verloopt, hoe het blad in stad en land gedistribueerd wordt en hoe het tenslotte gelezen wordt.' Ook de filmische deugden mochten er wezen, volgens Van Domburg: 'Een zuiver gevoel voor verhoudingen en een directe filmtaal, met hier en daar zoowaar een voortreffelijk en lang niet banaal filmrijm, een benijdenswaardige feeling voor den duur van het beeld en een sober, maar daarom juist scherp gebruik van het symbool...'⁷⁰ Het waren lofprijzingen die iedere jonge katholieke cineast van trots naast zijn schoenen zouden doen staan.

In 1936 kwam W. Cox jr met zijn tweede smalfilm, VENLOO. Deze film had de gelijknamige stad tot onderwerp. Dit keer maakte Van Domburg een vergelijking met de stedenfilms van Walter Ruttmann, DÜSSELDORF en STUTTGART: 'En al moge deze vergelijking een tikje wreedaardig lijken, zij is tevens een compliment. Wanneer ik den Venlonaar aanspoor zich op Ruttmann's werk te bezinnen om zijn gezonden aanleg te verdiepen, dan heb ik hem stellig geen slechten dienst bewezen.'⁷¹ Juist in katholieke kringen was er grote bewondering voor het werk van Ruttmann, de maker van BERLIN - DIE SINFONIE DER GROSSSTADT, die zijn talent als documentair cineast met de productie van zogeheten 'cultuurfilms' ten dienste van het nationaal-socialisme had gesteld.⁷²

Het duurde enige tijd, voordat Cox jr met zijn volgende film kwam. Ook Cox bezielde het ideaal van een katholieke



W. Cox jr

werkgemeenschap voor film – als naam koos hij Zuiderfilm – maar hij was praktisch ingesteld en wenste een vaste materiële basis. Hij ontwikkelde een manier 'om op zuiver mechanische wijze geluid op film te leggen, die de dubbel transversale intensiteitsmethode in één opteekening bevat.'⁷³ Cox vroeg patent voor zijn methode aan, maar kreeg in Groot-Brittannië en Duitsland te maken met giganten als IG Farben die protest aantekenden.⁷⁴ Nadat de patentkwestie geregeld was, kon Zuiderfilm met behulp van het geluidsopnamesysteem van Cox tegen redelijke prijzen professionele 16mm films produceren. Het was niet verbazingwekkend dat de eerste opdracht voor een 16mm geluidsfilm afkomstig was van de RK Bond voor Grootte Gezinnen. Deze bond had immers al eerder de wens geuit over een eigen propagandafilm te willen beschikken, maar schrok toen terug van de financiële bijdrage die daarvoor benodigd was.

De titel van de opdrachtfilm voor de RK Bond voor Grootte Gezinnen was LEVENSGANG (1938). De film begon met snel gemonteerde beelden van een huwelijksinzegening tegen de achtergrond van orgelmuziek. Vervolgens werd van kruisbeeld, via Mariabeeld en echtelijk bed naar beelden van zich openende bloemen gesneden, met symfonische muziek op de geluidsband. Wie nog niet begrepen had, waar deze beeldsymboliek naar verwees, moest uit de daarop volgende beelden van een kind in de wieg, de trotse vader, moeder in bed, de doopplechtigheid, kinderen aan tafel, terwijl de verjaarstaart binnen wordt gedragen, toch wel wijzer worden. De film bevatte talloze van dergelijke symbolische beeldsequenties. Zo werden beelden van een ijverig voor haar kinderen breiende MOEDER tegenover die van een in damesmode geïnteresseerde vrouw gesteld, die bovendien met een dancing en het roken van sigaretten (!) geassocieerd werd. Daarna volgde een opname, waarin een hand een voor een de bloemblaadjes van een madeliefje trekt. Het bij deze beeldsequentie gesproken commentaar luidde: 'Zij jaagt altijd vermaak, een pogen ijdel als rook, want wat zij vindt is slechts een eindeloze onbevredigdheid'. Beelden van een lijdende Christus aan het kruis sloten de sequentie af. De manier waarop de film het kinderrijke gezin propageerde door het in beeld, commentaar en muziek voortdurend gelijk te stellen met het natuurlijke, respectievelijk de natuur, en met het religieuze, respectievelijk met Jezus en Maria, doet nu sterk verouderd aan. De beelden, de montage en het gebruik van filmrijm in LEVENSGANG wekken daarentegen nog steeds de nodige bewondering op.

In zijn bespreking van LEVENSGANG benadrukte Leo Hanekroot dat W. Cox jr voor 'een precaire opgave (had gestaan), waarbij veel werd geëischt van gezond begrip en goeden smaak. Want een katholieke film over het gezinsleven moet de beteekenis van kinderrijkdom duidelijk maken op gronden, die wel ten deele aan naturalistische motieven ontleend mogen zijn, maar die daarin toch geenszins hun voornaamste bron mogen vinden. (...) Daarbij heeft Cox zich met zeer veel goeden smaak onthouden van eenige aanduiding omtrent den omvang, die een gezin zou behooren te hebben.'⁷⁵ LEVENSGANG trok in anderhalfjaar 24.510 bezoekers.⁷⁶ Ter gelegenheid van het veertigjarig regeringsjubileum van koningin Wilhelmina produceerde Zuiderfilm NAUSSAU, LAND VAN ONS VORSTENHUIS (1939). Het plan hiertoe was afkomstig van jhr. mr. Thomassen a Thuessink van der Hoop van Slochteren, burgemeester van Slochteren⁷⁷ Het onderwerp van de film was weinig 'katholiek', bovendien kwam hij pas in het najaar van 1939 gereed, toen het jubileum van de koningin al lang achter de rug was en de wereldoorlog alles overschaduwde. Leo Hanekroot ontkwam niet aan de obligate vergelijking met Ruttmann: 'Uit alles blijkt, dat hij (W. Cox jr: BH) met aandacht de expressiemogelijkheden van de film bestudeerd heeft, en er blijkt tevens, dat hij nog te veel onder

den invloed staat van een groot voorbeeld als Walter Ruttmann geeft.¹⁷⁸ Alsof Cox hier nog zijn voordeel mee kon doen...

Anders van opzet dan Hinfilm, Rofilon of Zuiderfilm was de Kafilgro (Katholieke Filmproductie-Groep) uit Den Haag. Deze groep werd op 16 juli 1936 door leden van het Katholieke Filmfront opgericht en had als doelstelling: 'Teneinde te komen tot aanwending van de film, als middel ter verheffing van het menselijk gemeenschapsleven en persoonlijk bestaan in cultureel opzicht, op den grondslag der katholieke levensbeginselen en met inachtneming van de katholieke zedewetten, stellen de aangeslotenen hun creatieve en artistieke vermogens ten dienste van dit doel, door het collectief maken van films en de beschikbaarstelling daarvan voor anderen.'¹⁷⁹ In feite was de Kafilgro een samenwerkingsverband dat allerlei film-activiteiten, zoals opdrachten en producties in eigen beheer, coördineerde. A. J. D. van Oosten, redactiesecretaris van De Gemeenschap en medewerker van Filmfront, was als scenarioschrijver actief in de Kafilgro. Piet van der Ham en Laurens Teepe behoorden tot de filmmakers binnen de groep. In 1936 hadden zij met hun 16mm filmpje ZIE DEN HAAG de eerste prijs gewonnen in de smalfilmwedstrijd 'Residentieweek 1936'. In opdracht van het Comité voor RK Vacantiebezigheid maakten zij de smalfilm VACANTIELIED (1936). Hierna volgden verschillende andere 16mm opdrachten: DE KRUISVAART ROEPT (1937) in opdracht van de RK jeugdvereniging 'De Kruisvaart' te Haarlem. VOLENDAM (1938) in opdracht van het comité 'Redt Volendam' en HET ZAAD ONTKIEMT OP DE ROTSEN (1940). Ondanks deze continue productie bleef de Kafilgro voor de katholieke filmkritiek een organisatie van amateurs, die welwillend bejegend werd, maar niet op dezelfde erkenning kon rekenen als Hinfilm of Zuiderfilm.⁸⁰

Zoals Henrik Scholte naar aanleiding van de première van KENTERING opmerkte, waren de essentiële kenmerken van de katholieke filmproductie trouw aan de principes van de avant-garde film en een 'hartgrondige overtuiging'. De films van Jan Hin en Kees Strooband (Hinfilm) of van W. Cox jr (Zuiderfilm) hadden inderdaad evenveel te danken aan de Filmliga als aan het katholieke réveil van de jaren '20 en '30. Opmerkelijk was in dit verband de rol van de katholieke filmmakers. Filmcritici als Van Domburg steunden de eigen productie door de publikatie van kritische, maar integere beschouwingen in de katholieke pers. Het ideaal van de werkgemeenschap als een filmcollectief, maar wel met hiërarchische ordening, weerspiegelde katholieke sociale opvattingen uit die tijd. De financiering van dergelijke werkgemeenschappen bleek echter een probleem, omdat de katholieke zuil toch niet zo homogeen bleek, als de betrokkenen gehoopt hadden, en commerciële belangen en klassetegenstellingen in de weg stonden. Een groep als Hinfilm kon hoogstens op de sympathie van individuele geestelijken en van de katholieke arbeidersbeweging rekenen. Toen het episcopaat zich naar aanleiding van de encycliek 'Vigilanti Cura' direct met de film ging bemoeien en de KFA werd opgericht, betekende dit géén stimulans voor de eigen documentaire productie. Typerend was de volgende opmerking in Katholiek Filmfront: 'Wij behoeven zelf nog geen films te maken of zelf bioscopen te bouwen en kunnen de film toch krachtig beïnvloeden: negatief, door van minderwaardige films weg te blijven, positief door goede films met onze tegenwoordigheid te huldigen, aan te moedigen en te prijzen.'⁸¹

V - MAX DE HAAS EN VISIE FILM: OPDRACHT IN VRIJHEID

In augustus 1932 presenteerde zich een nieuwe filmgroep, de Nederlandsche Film-Associatie 'Visie'. Max de Haas, Jo de Haas (géén familie) en Ab Keyzer waren de oprichters van Visie Film. Het feit dat deze drie gewaardeerde medewerkers bij Polygoon waren vertrokken, wekte de belangstelling van de pers: 'Het bleek dat in hoofdzaak de drang om werk te maken, dat meer artistieke voldoening gaf en ook filmische waarde buiten de gestelde opdracht zou bezitten, hen bij elkaar gebracht had.' Het drietal was gaarne bereid hun plannen nader toe te lichten: 'Als wij voor het een of andere doel of voor een vereniging een film op krijgen, dan gelooven wij, dat wij alleen de gestelde opgave kunnen volbrengen en alleen de keuze van juist de film als propagandamiddel kunnen motiveeren, wanneer wij er ons op dezelfde wijze voor zetten, als wij het voor een geheel onafhankelijke film zouden doen. Wij vragen dus, binnen de redelijke verlangens van den opdrachtgever, om vrijheid om het onderwerp naar eigen inzicht tot een werkelijke film uit te werken, overtuigd, dat alle partijen en het belangstellend publiek niet in de laatste plaats, met een dergelijk resultaat gediend zijn. (...) Wij werken in een collectief. De taak van de scenarioschrijver en operateur zijn niet zoo streng gescheiden, dat de een niets meer met den ander te maken heeft en elk een deel van een opdracht uitvoert.'¹ Het Visie-trio introduceerde hiermee een voor Nederlandse begrippen ongewoon 'bedrijfsprofiel'.

Max de Haas was zijn carrière begonnen als filmjournalist. In 1925 richtte hij het weekblad De Rolprent op, dat dankzij steun uit het bioscoopbedrijf in zeer hoge oplage kon verschijnen.² De Rolprent was een blad, waarin filmreclame, verhalen over filmsterren en veel mooie foto's afgewisseld werden met serieuze artikelen over belangrijke ontwikkelingen op filmgebied. De Haas had een staf van uitstekende medewerkers tot zijn beschikking. Hij stapte echter in 1926 op, toen de financiers van het blad aan zijn redactionele vrijheid gingen tornen.³ Het blad ging hierna snel ter ziele. Hetzelfde gebeurde met een volgende creatie van De Haas, Film (1927-28). Dit blad kon het, ondanks een veelbelovende start en een stortvloed aan publiciteit rond een wedstrijd voor aankomend filmtalent onder leiding van de



Het Visie trio (v.l.n.r. Ab Keyzer, Jo de Haas, Max de Haas)

Duitse regisseur Ludwig Beck, niet redden.⁴ B. D. Ochse zag in Max de Haas de man met de vlotte pen, die voor Polygoon de redactie van de tussentitels kon verzorgen. Toen Max de Haas in 1929 bij de Haarlemse firma in dienst trad, trof hij daar Jo de Haas die bezig was naam te maken als cameraman. In 1930 verscheen van diens hand GROEI en STALEN KNUISTEN. Ab Keyzer kwam in de loop van dat jaar als cameraman bij Polygoon werken. Hij vestigde zijn reputatie met het filmpje LENTE (1931). Max de Haas kwam er snel achter dat de redactie van de tussentitels een stuk gemakkelijker ging, als hij direct bij de productie betrokken was. Hij werd, in Polygoon-taal, verantwoordelijk voor het 'manuscript'. Zo kwam hij vaker achter het bureau vandaan en leerde hij niet alleen zijn collega's die met de camera op stap gingen, beter kennen, maar ook de opdrachtgevers met hun specifieke wensen. Samen met Ab Keyzer was Max de Haas onder meer verantwoordelijk voor de films '20%' (1931), in opdracht van de Nederlandsche Vereeniging van Fabrieksarbeiders, en DE PADEN OP (1931), in opdracht van de Nederlandsche Jeugdherberg Centrale.

Het drietal paste perfect bij het Polygoon van vóór de geluidsfilm, toen de commerciële motieven, zo leek het, ondergeschikt waren gemaakt aan een modernistische filmesthetiek en een politiek engagement met de sociaal-democratie. Deze mooie droom werd wreed verstoord door de geluidsfilm. B. D. Ochse maakte Max de Haas duidelijk dat Polygoon een onderneming was, waar de winst centraal stond: 'M'n beste jongen, als ik 't film niet maak, dan ga ik toch over op sokken.'⁵ Dit was aanleiding voor het trio om ontslag te nemen en voor zichzelf te beginnen. Het drietal hoopte natuurlijk dat klanten uit de sociaal-democratische hoek evenzeer genoeg hadden van het 'nieuwe' Polygoon als zijzelf en zich voortaan met hun opdrachten bij Visie zouden melden.

De eerste opdracht van Visie Film liet niet lang op zich wachten. De leden van de Nederlandsche Vereeniging tot Afschaffing van Alcoholhoudende Dranken, die enge banden met de sociaal-democratie onderhield, boden het bestuur van de vereniging ter gelegenheid van haar 90-jarig bestaan een propagandafilm aan. Max de Haas placht later te vertellen dat hij een kruik jenever naar binnen werkte om het scenario voor de film neer te pennen!⁶ De oud-onderwijzer en vooraanstaand SDAP-er Arie Pleysier schreef namens de vereniging mee aan het scenario van de film die de titel FAKKELGANG kreeg. Dit was een methode die ook bij Polygoon gehanteerd werd: een vertegenwoordiger van de opdrachtgevende instantie direct bij de productie van de film betrekken om zo goed mogelijk rekening te houden met speciale wensen en eventuele kritiek vóór te zijn. Een nadeel was dat de opdrachtgever onvermijdelijk zelf in beeld wenste te verschijnen. Het lukte de filmmakers zelden iets interessants te maken van de obligate beelden van congressen, bestuursvergaderingen en burelen.

FAKKELGANG werkte met tegenstellingen: verleden en heden, arm en rijk, KAPITAAL EN ARBEID. Een arbeider verzuipt zijn centjes terwijl moeder de vrouw en zijn bloedjes van kinderen thuis op hem zitten te wachten. De invloed van de Sovjet-cinema was duidelijk merkbaar in de beeldcompositie en de montage. Typerend was een sequentie waarin telkens vanuit een ander camerastandpunt een deurknop wordt omgedraaid, om de toeschouwer duidelijk te maken dat deze man de ene na de andere kroeg bezoekt – een montagevorm die bijvoorbeeld Dziga Wertow in DE MAN MET DE CAMERA (1929) toegepast had. Er volgde de onvermijdelijke café-ruzie die aangekondigd werd met een doeltreffend voorbeeld van 'filmrijm', door een opname van een varken tussen de beelden van de zuiplappen in te monteren.⁷ Maar, zo maakte de film duidelijk, de rijken doen hier niet voor onder.

Alleen dragen zij smokings en avondjaponnen en drinken zij champagne in plaats van jenever. Wat weer aanleiding gaf tot een aardig 'filmrijm': een rij champagne-glazen werd 'vergeleken' met een rij grafzerken. In de film kwam nog zo'n 'filmrijm' voor: op het moment dat een arbeider een kroeg wil binnengaan, werd naar het beeld van een spinneweb gesneden en vervolgens een dubbeldruk getoond van de kroegbaas als een spin op zoek naar zijn prooi.

Tegenover de beelden van alcoholgenot onder het lompenproletariaat en de kapitalisten, stelde FAKKELGANG het bewuste, georganiseerde proletariaat. Hier was de invloed van Arie Pleysier duidelijk merkbaar. De sequentie waarin een arbeider, na zijn ontsnapping aan het 'web' van de kroeg, bij vrouw en kind in zijn tuinstadwoning arriveert, zou zo uit Pleysiers roman *De Speelweide* (1938) afkomstig kunnen zijn. Dit ideaal van bewust, en dus alcoholvrij, leven werd vervolgens binnen een kader geplaatst, met het verenigingsleven van de opdrachtgever als de ene en het fysiek vertoon van de Nederlandsche Arbeiderssportbond als de andere pool. FAKKELGANG eindigde daarom ook met de symbolische ineenstorting van de facade van de Heineken Brouwerij. Deze visuele truc was bedacht door Jo de Haas die een foto op groot formaat dia, met goed nat gemaakte emulsie, boven een straalkacheltje tot smelten bracht.⁸



De kroegbaas en het spinneweb van de alcohol (FAKKELGANG 1932)

FAKKELGANG was in esthetisch opzicht een avant-garde film, waarin beeldcompositie, montage ('filmrijm') en ritme de dramaturgie bepaalden. Visie Film maakte nogal veel ophef over het feit dat in de film géén beroepsacteurs meespeelden, maar alleen gewone mensen die vanwege hun uiterlijke verschijning voor hun rol gekozen waren. Eisenstein die het werken met non-acteurs ontwikkeld had, sprak in dit verband van 'typages'. Hiermee zette het Visie-trio de traditie van STALEN KNUISTEN en TRIOMF voort. Wat de esthetiek en het gebruik van 'typages' betreft zat de opdrachtgever op

dezelfde golflengte als Visie Film. Pier Westerbaan stond blijkbaar alleen in zijn morele afkeer: 'Zouden de onthouderspropagandisten er misschien niet een beetje bezwaar tegen hebben dat (...) de wrakstukken van menschenlevens, de paria's die wij op het filmbeeld aanschouwen, werkelijk drank over de lippen hebben gekregen? (...) We gelooven dat dit toch wel enigszins een afwijking is van den arbeid der Russische regisseurs, die hun sujetten wisten te begeisteren, maar toch stellig deze hulpmiddelen achterwege lieten.'⁹

Visie Film hoopte andere opdrachten uit sociaal-democratische hoek binnen te halen. Daar was alle reden toe, want met name in de arbeiderspers waren de recensies van FAKKELGANG uitermate positief. De opdrachten bleven echter uit, ondanks een uitgebreid interview in Het Volk, waarin Max de Haas onder meer verklaarde: 'Men moest inzien, dat juist het maken van propagandafilms, films, waarin een bepaalde overtuiging tot uiting moest komen, bij uitstek het werk is voor deze mensen, die niet uitsluitend zakelijk zijn ingesteld op hun onderwerp, maar wier eigen overtuiging in dezelfde richting gaat en dan ook een woordje meespreekt.'¹⁰ Visie Film moest zich veel breder oriënteren en alle mogelijke opdrachten, tot reclamewerk toe, aannemen. Hoewel er geen sprake van een doelgericht acquisitiebeleid was en interne documenten blijken te geven van problemen ten aanzien van de taakverdelingen, lukte het de associatie aan het werk te blijven.¹¹

Zo maakte Visie Film eind 1932 PROFESSOR WENT EN HET BOTANISCH LABORATORIUM. Dit was een opdracht van een groep Utrechtse biologiestudenten, die hun hoogleraar bij diens jubileum een origineel cadeau wilde aanbieden.¹² Er volgde een opdracht van de ANWB om een film ten behoeve van het verkeersonderwijs te maken. In WIJ EN HET VERKEER (1933) werd de toeschouwer voor de keuze van chaos (verkeersongelukken – gesymboliseerd door doodskoppen) of van orde (verkeersveiligheid) gesteld. Op didactische wijze werden vervolgens de voornaamste verkeersregels uitgelegd. Deze film werd gevolgd door een opdracht voor de Nederlandsche Skivereeniging, SKILAND (1933) en door een andere opdracht van de ANWB, JUUST ZOO IS HET GOED (1933). Twee grotere opdrachten voor verbruikscoöperaties konden meer in de stijl van FAKKELGANG; gemaakt worden: KENT UW MACHT (1933) voor de Amsterdamse coöperatie 'Samenwerking' en WIE HET WINNEN ZAL (1933) voor de Centrale Bond van Verbruikscoöperaties.

De Vereeniging 'Nederlandsch Fabricaat' schreef in het voorjaar van 1933 een prijsvraag uit voor een korte propagandafilm ten behoeve van de campagne 'Koop Nederlandsche Waar'. Het door Max de Haas ingezonden script DE MACHT VAN HET KLEINE werd uitgekozen.¹³ Zo kon Visie Film haar eerste geluidsfilm produceren. Omdat de associatie zelf niet over geluidsapparatuur beschikte, werd van de Cinetone Studio gebruikt gemaakt en werden Meyer Hamel (commentaar) en Cor Lemaire (muziek) ingehuurd. DE MACHT VAN HET KLEINE liet zien dat het Visie-trio de principes van de modernistische filmesthetiek ook in een geluidsfilm wist toe te passen. Aan de film lag een eenvoudig idee ten grondslag: het verhaal van een klein meisje dat voor haar moeder boodschappen doet bij de kruidenier, te verbinden met het drama van de crisis. Het meisje koopt namelijk buitenlandse waar, met als gevolg dat Nederlandse fabrieken de poort moeten sluiten en de werkloosheid toeneemt. Als hetzelfde meisje echter Nederlandse waren koopt – en het commentaar de toeschouwers oproept dit ook te doen – bruist het economisch leven in Nederland weer onmiddellijk. DE MACHT VAN HET KLEINE was een reuzesucces voor Visie Film. Er werden maar liefst vijftig kopieën van de film in omloop gebracht.¹⁴

Met een volgende geluidsfilmpje was Visie Film veel minder gelukkig. Het betrof een

reclamefilmpje voor Van Nelle's thee, IN DEN TIJD VAN... (1933), met een door Cor Lemaire geschreven en door Marchant gezongen liedje over theedrinken vroeger en nu. Hier ging zo ongeveer alles mis, wat maar mis kon gaan.¹⁵ Het geluid van IN DEN TIJD VAN... was zo slecht dat Visie uiteindelijk besloot de film over te maken. Die nieuwe versie werd toen tien meter korter dan de eerste!¹⁶ Tot overmaat van ramp bleek de van de geluidsband van de film getrokken grammofoonplaat van het liedje evenmin te genieten: 'De plaat is krasserig, de toon "splijt" voortdurend en het geheel rammelt op een soms waarlijk erbarmelijke wijze.'¹⁷ Het geklungel met de Van Nelle-film irriteerde met name Max de Haas. Hoewel Visie Film niet de bedoeling had om louter reclamefilms te produceren, beseftte hij dat de inkomsten uit dergelijke klussen te belangrijk waren om er met de pet naar te gooien. Max de Haas zette zijn zinnen op een volwassen geluidsproductie die Visie het nodige prestige zou opleveren.



V.l.n.r. Gust van Hecke, Amédé De Keuleneire en Jo de Haas in Gent (1933)

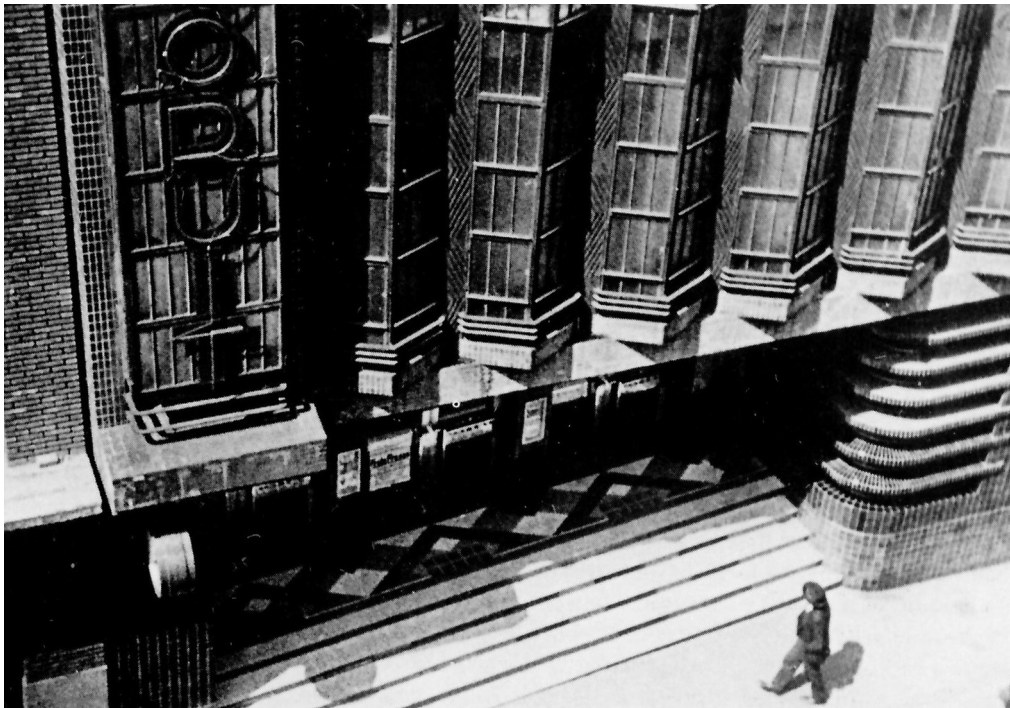
Begin juli 1933 bevond Max de Haas zich in Gent, het bolwerk van de Belgische coöperatieve beweging. De Belgische arbeidersbeweging beschikte weliswaar over een uitgebreid netwerk van filmzalen in de zogenaamde Volkshuizen, maar er waren geen filmgroepen als Visie Film.¹⁸ De Haas woonde een vertoning van FAKKELGANG voor kopstukken uit de Gentse arbeidersbeweging bij. Zijn indruk was dat men de film te modern vond, maar ook 'dat men in België echter zeer gauw aan de moderne filmvorm zal wennen.'¹⁹ Hij sloot een overeenkomst af met het Gentse sociaal-democratische dagblad Vooruit

voor het maken van een propagandafilm. Begin augustus waren Max en Jo de Haas in Gent om samen met Gust Van Hecke het script samen te stellen.²⁰ Van Hecke was als redacteur culturele zaken verantwoordelijk voor de wekelijkse filmrubriek in Vooruit. De krant stond versted van de Visie-medewerkers: 'Ze weten (...) in iedere film iets nieuws, iets eigens, bijna iets geniaals te leggen.'²¹ Nadat Max de Haas zich ervan verzekerd had dat de opzet goed in elkaar stak, liet hij de regietaak aan Van Hecke over en reisde terug naar Amsterdam. Cameraman Jo de Haas bleef in Gent achter om te filmen. De Vooruit stond er elke dag vol van: 'Naar een Vlaamsch Hollywood!' Er werden zelfs gedeelten van het draaiboek afgedrukt. Maar de werkelijkheid van de crisisjaren maakte het scenario soms overbodig. Toen de filmploeg een rij werklozen voor het stempellokaal filmde, viel een van hen, door honger overmand, flauw.²²

Eind augustus werden de laatste opnamen gemaakt en reisde Jo de Haas terug naar Amsterdam. Daar werd het materiaal in snel tempo gemonteerd.²³ De synchronisatie vond in de Cinetone Studio plaats. De makers wezen, overeenkomstig de ideeën van de avant-garde, louter naturalistisch gebruik van geluid af. Daarom kreeg de muziek van Cor Lemaire een belangrijke functie. De titel van de film lag voor de hand: VOORUIT. Begin november vond in Amsterdam een eerste vertoning voor een publiek van genodigden plaats. Het Gentse publiek moest tot 18 november wachten, maar werd daarvoor beloond met een extra attractie in de vorm van een concert van de

gevluchte Duitse zanger Ernst Busch²⁴ Max de Haas had Busch gevraagd zijn stem te lenen aan het spreekkoor van krantenventers, dat 'Vooruit, Vooruit', enz. Moest roepen. Qua volume overtrof Busch de andere deelnemers bij verre. Dat was nog niet zo erg, aldus De Haas, maar het accent van Busch ('Voroit...') was zo duidelijk te horen dat het spreekkoor zonder hem overgedaan moest worden.²⁵

VOORUIT was een film over het reilen en zeilen van het dagblad en over de lezerskring van de krant. Dat leverde enkele aardige taferelen op, zoals van soldaten die stiekem (in het leger was het verboden socialistische literatuur te bezitten) de Vooruit lezen en de krant moeten verstoppert, als een officier langskomt. Maar clichés ontbraken ook niet, zoals de hond die de krant in zijn bek neemt en hem aan zijn baas bezorgt. Met name het camerawerk van Jo de Haas was opvallend: zorgvuldige beeldcomposities, ongewone camerahoeken, gebruik van slagschaduw. Het enige probleem werd gevormd door de gedeelten (bezoek aan het Vooruitgebouw, redactievergadering) waarin de opdrachtgever zelf in beeld verscheen.



VOORUIT (1933)

In Filmfront stelde Leo Hanekroot die overigens redelijk te spreken was over VOORUIT, dit probleem aan de orde: 'Men voelt zich verstoord, wanneer, na een kort moment van vrijer ademhalen, weer een periode van zooveel meter opdracht aanbreekt en men ergert zich, wanneer de ijdelheid der broodheren kerels met talent dwingt tot het maken van portretten.'²⁶ Max de Haas was zich van het probleem bewust. Hij pleitte voor het instandhouden van de 'scheppingsvreugde' van de filmmakers. De Haas: 'Het is nog maar al te vaak zoo, dat de opdrachtgever van de propagandafilm zich voelt als de man, die zich een costuum laat aanmeten en nu eens bepalen zal, hoe de snit en de taille en de voering zal moeten zijn. Pas te laat merkt de opdrachtgever in deze gevallen, dat zijn interventie een averechtse uitwerking heeft gehad. Minder vaak voorkomend, maar al evenzeer ernstig afbreuk doende aan het filmgeheel is de neiging van sommige opdrachtgevers om de propagandafilm te

lardeeren met een portrettengalerij van hoofdbestuur, dagelijksch bestuur en filmcommissie. De maker, gehandicapt door de sociale noodzaak van zijn arbeid, kan in dezen gevallen alleen zijn artistiek protest doen hooren.¹²⁷

In bovengenoemd artikel constateerde Leo Hanekroot bovendien: 'aan deze gebondenheid aan opdrachten zit nog een andere consequentie vast (...) de neutraliteit tegenover het onderwerp. Een film wordt een kwestie van transactie. Men conditionneert en als de partijen het eens zijn, gaat de man, die de film maken zal, zich het onderwerp eigenmaken (...) Voor "Visie" evenwel bestaat geen andere norm dan het artistiek geweten en het blijkt bij haar, dat dit niet voldoende is. Haar films missen, wat den niet-katholieken criticus Henrik Scholte in kentering zoozeer gepakt heeft: "de stuwkracht eener betoogende ideologie".¹²⁸ Tegenover dit zuilgericht denken van Hanekroot stelde De Haas: 'Begrip voor en kennis van de meest uiteenlopende sociale problemen is een der voornaamste pijlers, waarop het gebouw der propaganda-film kan worden opgetrokken. Als dit begrip voor het sociale zich paart met de beheersching van het filmwerk, dan is de objectieve mogelijkheid daar om het werk te komen, dat opdrachtgever en uitvoerder zal bevredigen.'¹²⁹

Hanekroots artikel maakte duidelijk dat Visie Film er definitief in geslaagd was haar, voorheen grotendeels door FAKKELGANG bepaalde, imago los te koppelen van de sociaal-democratische zuil. Visie Film stond als het ware boven de zuilen, maar tegelijkertijd was ze er voor de zuilgebonden organisaties. De dienstverlening van Visie Film was toegesneden op opdrachten uit de sociaal-democratische, protestants-christelijke of katholieke zuil. Bijzonder was de relatie met de protestants-christelijke vakbeweging, omdat juist in deze hoek de grootste weerstand tegen het medium film heerste. Visie Film produceerde in opdracht van bij het Christelijk Nationaal Vakverbond (CNV) aangesloten bonden: IN HET KIELZOG VAN ONZEN BOND (1932) en OMHOOG (1933).³⁰ Toen het CNV in 1934 haar 25-jarig bestaan vierde, werd Visie Film gevraagd een jubileumfilm te produceren. Dit werd OPGANG. Namens het CNV tekende P. J. van Mullem voor dit script. OPGANG werd op 16mm film gedraaid, wat niet alleen goedkoper was, maar de film ook toegankelijker maakte voor het protestants-christelijke volksdeel dat niet graag de bioscoop bezocht, maar wel naar filmvertoningen in club- of verenigingsverband kwam. In CNV-kringen was men meer dan tevreden met OPGANG: 'de samensteller is er in geslaagd, en dat is hier een groote verdienste, om den arbeid en de geschiedenis telkens ook zinnebeeldig voor te stellen. (...) Zeer gelukkig is (...) het karakter van het christelijk beginsel met een enkel sprekend beeld weergegeven: het verlichte kruis, dat zijn schaduw afteekent op den aardbol!³¹ Visie Film maakte tevens een reportage van de jubileumviering van het CNV, onderde titel HET CNV JUBILEERT (1934).

De opdracht die deze speciale status van Visie Film definitief bevestigde, kwam van de Algemeene Nederlandsche Vereeniging voor Vreemdelingenverkeer (ANVV). Deze vereniging had zich tot David van Staveren, de voorzitter van de Centrale Commissie voor Filmkeuring gewend met het verzoek om advies. Ze was namelijk tot de conclusie gekomen dat de films waarover ze beschikte, zoals NEDERLAND van Willy Mullens, 'niet meer geacht kunnen worden op de hoogte te zijn, van den tegenwoordigen stand der Cinematografie. Het is zonder twijfel moeilijk van een documentairen film van een land of streek – zonder scenario dus – iets byzonders te maken.' De directeur van de ANVV vroeg derhalve aan Van Staveren: 'Is er, naar Uwe meening, in Nederland een firma, die hare sporen verdiend heeft met opnamen, zooals wij bedoelen? Natuurlijk zouden deze opnamen niet al

te modern moeten zijn, omdat zij den vreemdeling een goeden indruk van ons land moeten geven en bijgevolg zeer sterk propagandistisch gekleurd moeten zijn.' In zijn antwoord gaf Van Staveren in willekeurige volgorde 'drie goede adressen, die alle drie stuk voor stuk in staat zijn in den door U bedoelden geest een goede film van Nederland te maken', te weten Jan Teunissen, Multifilm en Visie Film.³² Hierna trad de ANVV met deze drie in contact en kreeg Visie Film de opdracht.

Een lange film over het eigen land betekende destijds voor Willy Mullens en Polygoon een definitieve erkenning. Voor Visie Film was het niet anders. Het grote probleem waar Max de Haas, Jo de Haas en Ab Keyzer voor stonden, was van esthetische orde: hoe Nederland in beeld te brengen? De film was mede bestemd voor het buitenland, waar men bepaalde verwachtingen omtrent ons land koesterde, en op z'n minst windmolens, Volendammer kostuums, klompen en tulpen verwachtte. In eigen land wenste iedereen al het moois in zijn eigen omgeving in beeld gebracht te zien. Op die manier zou de film géén film, maar een bewegend prentenboek geworden zijn. Een prettige bijkomstigheid was in ieder geval dat de opdrachtgever, de ANVV, er in deze film het grootste belang bij had buiten beeld te blijven.

Beweging was het uitgangspunt voor het Visie-trio bij de productie van de ANVV-film die de titel NEDERLAND kreeg. Leo Hanekroot vatte in Filmfront zijn oordeel als volgt samen: 'Voor den argeloozen toeschouwer moet de gemoedereerdheid, waarmee zij Noord en Zuid, Oost en West, dorp en stad, land en water, bosch en polder aaneen rijgt, lichtelijk verbijsterend zijn en zelfs zijn haar makers er niet voor teruggeschrokken om absolute beeldmotieven, zonder nadere plaatsaanduiding in de montage te verwerken. Doch wat een schijnbare chaos is, wordt in het verband eener welgeordende film, perfecte harmonie. De film vraagt in eerste instantie beweging en het is de beweging, welke men op deze wijze het beste dient. Want voor deze opeenvolging, welke niets dan door het mouvement wordt voorgeschreven, wordt een filmische continuïteit gecreëerd, welke zuiver gehoorzaamt aan de wetten van dynamiek en agogiek en daarbij bijkans eindelooze variatie in beelden en rhytmiek aan den dag legt.'³³ Ook Pier Westerbaan was van mening dat hij iets bijzonders had gezien: 'Men wordt bij zoo'n documentaire natuurfilm zoo gauw aan een landschapsjournaal



NEDERLAND (1934)

herinnerd, wanneer de opnamen niet knap samen worden gelascht en er niet telkens als het ware “bruggetjes” worden gevonden van het eene tafereel naar het andere. (...) het waren ook de geestig gevonden overgangen als bijvoorbeeld het kijkje van de straat met Harderwijker visschers, dat opeens plaats maakt voor een badpakshow.³⁴ De lof van Hanekroot en Westerbaan lijkt wat overdreven. Inderdaad kan men de door hen geprezen principes in de montage en beeldcomposities van NEDERLAND ontdekken. Deze zijn echter niet ver genoeg doorgevoerd om van NEDERLAND een echte avant-garde film te maken. Dat dit niet de bedoeling was, had de opdrachtgever ook duidelijk ('niet al te modern') laten weten! Omdat de film echter ook géén sociale analyse van ons land presenteert, maakt hij nu een gedateerde indruk.

Met de productie van NEDERLAND had Visie Film op haar tenen moeten staan. Visie Film was in principe een collectief, bestaande uit een scenarioschrijver (Max de Haas) en twee cameramensen (Jo de Haas en Ab Keyzer). Bij iedere productie werden afspraken gemaakt over de uit te voeren taken. Max de Haas had zich al snel ontwikkeld tot de motor van de associatie, die het merendeel van de opdrachten binnenhaalde en de zakelijke bedrijfsvoering voor zijn rekening nam. Hij had uitgesproken ideeën over de werkwijze van Visie Film: 'Een eerste vereischte is dus, de taak van den operateur te “localiseren”. Ook in het bouwbedrijf behoeft de metselaar geen glazen te zetten, laat staan een bouwplan op te zetten of uit te werken. De goede moderne propagandafilm kan den regisseur al evenmin ontberen als de veel weidschere speelfilm.'³⁵ Dit primaat van de regie, dat Max de Haas opeiste, was niet altijd naar de zin van Jo de Haas en Ab Keyzer. Het resulteerde in de nodige wrijvingen. De ANVV-film voerde de spanningen verder op. Jo de Haas besloot daarom kort na de première van NEDERLAND Visie Film te verlaten en bij de Filmfabriek Holland in dienst te treden. Daar verzorgde hij als 'éénmans-filmer' (een term van Max de Haas), van conceptie tot eindmontage, de productie van actualiteiten voor de 'Cineac'.

De opdracht van de ANVV had Visie Film, ondanks alle spanningen, de relatieve luxe geboden om gedurende langere tijd aan één project – een lange film, nog wel met geluid – te kunnen werken. De meeste opdrachtgevers beschikten echter niet over de ruime financiële middelen van de ANVV en namen dus met minder genoegen. Daarom produceerde Visie ook stomme films of smal-films. Tot de opdrachtgevers behoorden bijvoorbeeld de advocaat mr. Leub die een documentaire wenste om de onschuld van zijn cliënt aan te tonen, het sanatorium Zonnestraal dat een reclamefilm nodig had voor haar loterij, of het Instituut Schoevers dat de Tachotype, een machine voor stenografie, in de publiciteit wilde brengen.

In een enkel geval zijn we goed geïnformeerd over de problemen die zich bij de productie van zo'n opdrachtfilm voordeden. Eric van 't Groenewout heeft de totstandkoming van de film ALS WIJ, LEVENDEN,



Fotomontage ALS WIJ, LEVENDEN, STERVEN... (1935)

STERVEN... (1935) beschreven. Visie Film kreeg deze opdracht in de zomer van 1934 van de Arbeidersvereniging voor Lijkverbranding (AVVL). 'Er werd intensief beraadslaagd over de strekking van de te vervaardigen film. Dit blijkt onder meer uit het feit dat er maar liefst zeven scenario's werden geschreven voordat Visie en de AVVL tot overeenstemming kwamen. Diverse titels werden voorgesteld: LEVENSGANG, IN HARMONIE MET 'T AL, LOUTEREND VUUR, ZEGEPRAAL DER REDE, IN DE SCHOOT DER EEUWIGHEID, HET ONONTKOOMBARE, VERRE HORIZONT en KRINGLOOP. Het werd uiteindelijk ALS WIJ, LEVENDEN, STERVEN... naar Ibsens "Als wij doden, ontwaken". Uit een brief van AVVL-bestuurder Max Pam valt op te maken wat binnen de AVVL van de film werd verwacht: "Dan wil ik zeggen, dat m.i. een dergelijke film vooral dient weer te geven het groote verschil, dat niet alleen cultureel, doch óók en niet in het minst op het hygiënische, het economische en vooral het algemeen menselijke vlak, bestaat tusschen begraven en cremereen." (...) Voor de film werd koortsachtig naar een realistisch item gezocht. Dit werd gevonden in het ruimen van een begraafplaats. "Waarmede", aldus Max de Haas, "de toeschouwer met de tijdelijkheid der geproclameerde eeuwigheid geconfronteerd kan worden." Vervolgens ontstond er een conflict tussen Visie Film en de opdrachtgever over de financiële kant van de zaak.³⁶ 'Tenslotte moest er een deurwaarder aan te pas komen om Max de Haas te sommeren de film over te dragen. De première was namelijk op 9 januari 1935 vastgesteld, en op 5 januari was de film nog steeds niet in het bezit van de AVVL. Uit de sommatie blijkt dat de film al in oktober 1934 gereed had moeten zijn. Het geduld van de AVVL werd zwaar op de proef gesteld. Maar de sommatie had succes, de film werd afgeleverd en moest vervolgens gekeurd worden door de Centrale Commissie voor de Filmkeuring.³⁷

De AVVL was onaangenaam verrast, toen de film werd afgekeurd. De keuringscommissie was geschrokken van het gebrek aan eerbied dat de film voor het begraven toonde. Er volgde op verzoek van de AVVL een herkeuring. Een vijftal passages die naar oordeel van de herkeuringscommissie te tendentius waren, werd verwijderd: '1, (...) de geheele scène met het slachten, villen enz. van varkens; 2. waar een kind een glas melk drinkt, afkomstig van een koe, die water drinkt uit een sloot langs een kerkhof; 3. waar een lijk kist over een trapportaai geëxpediëerd wordt; 4. waar aan het graf een paar grafbidders staan en elkaar met de ogen een wenk geven; 5. waar in een schep aarde, die op een kist gegooid wordt, een worm vertoond wordt.'³⁸ De film begon met een montage waarin het begrip 'voortgang' wordt uitgebeeld. Zo werd tandheelkunde toen – het pijnlijke kiezen verwijderen met de tang – tegenover tandheelkunde nu – het pijnloos, hygiënisch laten behandelen met moderne apparatuur – gesteld. Vervolgens werd de toeschouwers duidelijk gemaakt dat crematie bij de moderne tijd hoort. De film zocht de argumentatie ter ondersteuning van de crematie-gedachte vooral in de beelden van het ruimen van de begraafplaats. Van een scène waarin een arbeider met zijn schop een skelet opruimt, werd naar een grafsteen met het opschrift 'Rust Zacht' gesneden. Het serene, hygiënische karakter van een crematie in Westerveld moest ook de meest verstokte tegenstanders overtuigen.

Taboes in de Nederlandse samenleving maakten het filmmakers vrijwel onmogelijk bepaalde onderwerpen in beeld te brengen. Het feit dat de keuringscommissie al aanstoot nam aan de speelse symboliek in ALS WIJ, LEVENDEN, STERVEN... was typerend voor de nauwgezetheid waarmee over 'de goede zeden' gewaakt werd. Het grootste taboe was natuurlijk de seksualiteit. Visie Film kreeg in 1935 opdracht van het Dr. Aletta Jacobshuis een film te maken. Net als de AVVL beschikte het Dr. Aletta Jacobshuis slechts over beperkte financiële middelen en kon het zich dus slechts een

stomme film veroorloven. Samen met dr. Premsele schreef Max de Haas het draaiboek. De film had enerzijds een voorlichtende functie: de toeschouwers laten zien wat het Dr. Aletta Jacobshuis allemaal op het gebied van huwelijksvoorlichting deed – en anderzijds een direct propagandadoel: giften lospeuteren ter ondersteuning van deze activiteiten. De film, EEN BLADZIJDE UIT DE ARBEID VAN HET DR. ALETTA JACOBSHUIS begon met beelden van de ‘geheimen van de wereld’ – zon, zee en natuur – om vervolgens via microscopische, dus niet-aanstoetgevende opnamen de voortplanting te laten zien. Zelfs de noodzaak van geboorteregeling werd op discrete wijze verbeeld, door een fictieve gezinsuitbreiding met één kind per jaar tussen 1935 en 1945 te tonen. De film werd zonder veel problemen goedgekeurd, maar wel voor boven de 18 jaar.³⁹

In 1936 volgde een opdracht van de Nieuw Malthusiaansche Bond Afdeling Amsterdam. Het onderwerp van deze film was bij voorbaat omstreden: geslachtsziekten. Het keuringsdossier met de lijst van tussentitels geeft een goede indruk van wat in DE GESLACHTSZIEKTEN aan de orde gesteld werd. Geslachtsziekten werden met naam en toenaam genoemd en hun symptomen aangeduid. De film pleitte voor een deskundige behandeling en voor het wegnemen van de oorzaken. Blijkbaar werd een en ander expliciet in beeld gebracht. Dit ging de keuringscommissie te ver en DE GESLACHTSZIEKTEN werd afgekeurd voor openbare vertoning.⁴⁰ Na ruggespraak met de opdrachtgever besloot Visie Film ‘alle passages, die mogelijk op eenigerlei wijze aanstoot kunnen geven’ te verwijderen, zonder overigens de tussentitels te veranderen. De film werd niet ter herkeuring, maar als nieuwe film aangeboden. De keuringscommissie schreef nu in haar rapport dat ‘deze film, zoals zij thans is samengesteld, geen beelden noch opschriften bevat, welke vertooning in strijd kan worden geacht met de goede zeden. Immers, sedert de vorige samenstelling zijn enkele stuitende gedeelten daaruit verwijderd. (...) Wel acht de meerderheid der Commissie het geheele onderwerp uitsluitend voor volwassenen toelaatbaar.’⁴¹

Max de Haas had al lange tijd rondgelopen met het idee voor een film, waarin een hoge hoed de hoofdrol zou spelen. Kort na de verhuizing van Visie Film in 1935 naar een nieuw onderkomen in de Amsterdamse Haringvlietstraat was er in de pers al sprake van de productie van deze film.⁴² Het zou echter tot de lente van 1936 duren, voordat met de film begonnen kon worden. Max de Haas moest hemel en aarde bewegen om deze ‘vrije’ film van de grond te krijgen. Het ging om een onderwerp waarvoor nimmer een opdrachtgever te vinden was. Max de Haas zocht en vond in de persoon van Herman Wassenaar iemand die in film geïnteresseerd was en bereid was een fiks deel van de produktiekosten (ƒ7000) voor zijn rekening te nemen.⁴³ Omdat Ab Keyzer in de loop van 1935 uit Visie Film was getreden, moest Max zich zelfs weer met Jo de Haas verzoenen.⁴⁴ Max de Haas zag in hem de cameraman met de kwaliteiten om de film tot een succes te maken. Via assistent-cameraman Charles Breyer werd de kunstenaar en decorbouwer Job Habold aangetrokken.

Voor de productie van BALLADE VAN DEN HOOGEN HOED werd de zaal van ‘De Brakke Grond’ te Amsterdam als een primitieve filmstudio ingericht, waar de binnenopnamen werden gemaakt. De stad Amsterdam bood genoeg pittoreske plekjes, van de Montelbaenstoren tot de Vrolijkstraat, voor de buitenopnamen. Max de Haas maakte gebruik van de beroepsacteur Chris Baay voor de rol van de huwelijkskandidaat tegen wil en dank, maar de overige rollen werden vervuld door ‘typages’, mensen die vaak letterlijk van de straat gehaald waren. Job Habold herinnerde zich hoe de bruiloftsscène door de grote hoeveelheden alcohol, die deze ‘typages’ tot zich namen, een uiterst

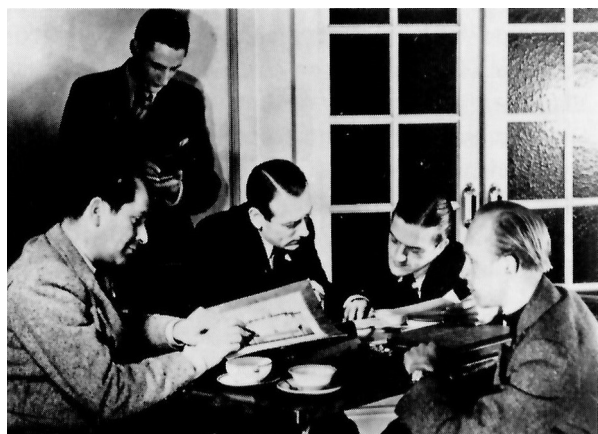
realistisch karakter kreeg en tenslotte op een gigantische vechtpartij uitliep, toen een matroos zijn vrouw met een andere man zag dansen. Habold kreeg verder de indruk dat er een hecht team aan het werk was, met Max de Haas als regisseur heel rustig op de achtergrond en Jo de Haas als cameraman die de continuïteit van de opnamen in de gaten hield.⁴⁵

BALLADE VAN DEN HOOGEN HOED begon bij een visser aan de voet van de Montelbaenstoren. In de gracht drijft een hoge hoed voorbij. De boterhammetjes van de visser zijn verpakt in een krant, waarin een foto te zien is van diplomaten op een Volkenbondskonferentie. Daar hangt de hoge hoed aan de kapstok. Vervolgens wisselt hij van eigenaar, van de diplomaat naar een bruidegom, van begrafenis naar veiling, van een dronkaard naar een vodenman, van een zwarte muzikant naar jongetjes die ermee voetballen, totdat de hoed in de gracht terecht komt en aan de visser voorbij dobbert. Hiermee was het filmverhaal rond. De scènes in BALLADE VAN DEN HOOGEN HOED waren met elkaar verbonden door zogenaamde 'bruggetjes', een soort audiovisuele gedachtesprongetjes. Max de Haas benutte verder de gelegenheid tot het maken van visuele grappen. Zo liet hij een viertal kale hoofden, gefilmd in vogelperspectief, 'uit elkaar waaieren'. De muziek van Cor Lemaire was een zelfstandig onderdeel en voerde als het ware een dialoog met de beelden en de beeldmontage.

In oktober 1936 presenteerde Visie Film BALLADE VAN DEN HOOGEN HOED aan de pers. De katholieke criticus A. van Domburg wijdde een lovend artikel aan de film: 'Allereerst de vredesconferentie, die op een gegeven moment in den vorm van hoge hoeden als het ware aan een paar kapstokken hangt. Terwijl de heeren confereeren hooren we geen enkel woord (O! filmindustrie!) maar om de beelden heen davert oorlogsgerucht. De heeren halen hun vulpenhouders voor den dag. Ze staan diagonaalsgewijs op een rijtje, het beeld verspringt: geweerloopen worden gericht. De penhouders zakken, de geweren zakken. De penhouders schrijven en een salvo gilt door de ruimte. En hiermede werd een stuk film gemaakt, dat niet anders meer kan genoemd worden dan Film en dat volledig de mogelijkheden aanwijst, die een consequente toepassing van de filmtaal bieden kan. Wat in theorie reeds vaak verdedigd en vaag betoogd werd, vond hier een praktische toepassing, welke geen twijfel meer overlaat. (...) En tenslotte, om een laatste voorbeeld te noemen, is daar de voetballerij met den hoogen hoed, waarbij het geluid de aanwezigheid van duizenden voetbalsupporters suggereert door met een geestdriftig gehuil het straatje te vullen, waarin de



Jo de Haas bij de opname van BALLADE VAN DEN HOOGEN HOED in 1936



Max de Haas (links), Jo de Haas (midden) en Job Habold (rechts) bij de voorbereidingen voor BALLADE VAN DEN HOOGEN HOED

jongens den held mishandelen. Een sprekender voorbeeld van geluidsmontage bestaat er niet of nauwelijks in de filmproductie.¹⁴⁶

Het idee van de film – een hoge hoed die een dwarsdoorsnede van de maatschappij geeft – was ontleend aan de Duitse 'Querschnittfilm'. De Hongaarse filmtheoreticus Béla Balazs had dit begrip in zijn boek *Der Geist des Films* (1930) ontwikkeld. Aanleiding was een film waarvoor Balazs zelf het script had geschreven, *DIE ABENTEUER EINES ZEHNMARKSCHEINES* (1926), waarbij een bankbiljet dezelfde functie vervulde als de hoge hoed in de *Visie Film*productie. Balazs: 'De scènes van zo'n "Querschnittfilm" zijn natuurlijk ook bedacht en hun volgorde precies uitgekiend. Maar het lijkt niet alsof ze elkaar opvolgen, maar dat ze gewoon achter elkaar gezet zijn, zonder spanningsopbouw en hoogtepunt, gelijkwaardig in hun horizontaal naast elkander. Het is alsof er even goed meer of ook minder scènes getoond konden worden. Het schijnt zonder vooropgezet doel, onopzettelijk bekeken, door de camera geregistreerd en niet eerst als verhaal gestructureerd te zijn. Het heeft de geloofwaardigheid van het toeval.'¹⁴⁷ Een andere filmtheoreticus, Siegfried Kracauer, zag in de 'Querschnittfilms' echter 'de meest zuivere uiting van Nieuwe Zakelijkheid op het witte doek. Hun zo-is-het-leven stemming verdruchte wat er aan socialistische gevoelens in verwerkt was.'¹⁴⁸

Voor Van Domburg was het 'Querschnitt'-karakter van *BALLADE VAN DEN HOOGEN HOED* de kern van de zaak: 'deze film (is) een betoog voor de karakteristieke filmstof. De film zocht tot dusver voornamelijk haar stof in bestaande romans en tooneelstukken, die de film gemakkelijk konden binden aan een gegeven, dat niet bepaald om een filmvorm riep. Hier echter ontstaat de werkelijke inhoud van de film uit den toegepasten vorm, die een stof te verwerken kreeg, welke voor honderd procent op den vorm ingesteld werd gekozen. (...) In ieder geval zullen zij, die in hun studie van de geluidsfilm steeds zijn opgekomen voor de actieve en creatieve rol van het geluid als tegenstelling met de tooneelmatigheid der absurde, sprekende en zingende schimmen, in de 'Ballade van den hoogen hoed' op overtuigende wijze de juistheid van hun stellingen bevestigd hebben gezien.'¹⁴⁹ Een onbekende criticus stelde Kracauer in het ongelijk, want hij ergerde zich aan de politieke stellingname van de film: 'Nederland laboreert nog steeds aan avant-gardisme en dus is de Volkenbond nog steeds de verzameling van helsche machten in den vorm van diplomaten die oorlog maken en er zelf rijk bij worden. Men krijgt derhalve de bekende Grüne Tisch-achtige scènes te zien van soldaten, wapenen, en verdragen signeerenden staatslieden: een en ander op zeer filmische en uiterst armzalige manier.'¹⁵⁰ Eén geslaagde persvoorstelling betekende echter nog niet dat *BALLADE VAN DEN HOOGEN HOED* in de Nederlandse bioscopen te zien was. Integendeel, *Visie Film* was geen lid van de NBB en de Bond verbood handelsverkeer met niet-leden. Bovendien had de NBB met de Centrale Commissie voor de Filmkeuring afgesproken alleen gekeurde films aan de pers te vertonen en op het tijdstip van de persvoorstelling was *DE BALLADE* nog niet ter keuring aangeboden. Hierover was de Commissie duidelijk gepikeerd.¹⁵¹ *Visie Film* werd alsnog lid van de NBB, maakte gebruik van de goede kritieken om de film bij het distributiekantoor Filmex onder te brengen en verzoende zich met de Centrale Commissie voor de Filmkeuring.¹⁵²

In januari 1937 ging *DE BALLADE* in het Amsterdamse Tuschinski Theater en het Rotterdamse Grand Theater in première.¹⁵³ Hoe belangrijk goede relaties waren met David van Staveren, de voorzitter van de Centrale Commissie voor de Filmkeuring, werd duidelijk bij de selectie van de Nederlandse films voor het Filmfestival van Venetië – toen het enige filmfestival met internationale reputatie. De selectie van Nederlandse films werd namelijk geheel aan Van Staveren overgelaten,

die voor het festival van 1937 twee films van Georg Pal en BALLADE VAN DEN HOOGEN HOED uitkoos.

Alle goede kritieken ten spijt, veranderde BALLADE VAN DEN HOOGEN HOED weinig aan de dagelijkse gang van zaken bij Visie Film. Er waren slechts drie kopieën van deze 'vrije' film in omloop, die dus met moeite uit de kosten kon komen, laat staan de associatie een financiële injectie geven. In de pers was sprake van een avondvullende speelfilm van Max de Haas en Jo de Haas, onder de titel ILLUSIA, maar deze werd nooit gemaakt.⁵⁴ Opdrachten bleven dus de dobber waarop Visie Film moest drijven. In 1936 waren deze beperkt gebleven tot de reeds genoemde film, DE GESLACHTSZIEKTEN voor de Nieuw Malthusiaansche Bond en TOEGEMUURDE VERTEN, voor de Nederlandsche Bond van Christelijke Fabrieks- en Transportarbeiders.

De luchtvaart kon zich in de jaren '30 in een enorme belangstelling verheugen. De gemeente Amsterdam en de KLM hadden als eigenaar, respectievelijk gebruiker van de luchthaven Schiphol groot belang bij de promotie van Nederlands belangrijkste vliegveld. Ze benaderden begin 1937 de Duitse regisseur Kurt Gerron die bekend was geworden door zijn verfilming van MERIJNTJE GIJZEN'S JEUGD (1936), voor een film. Nauwelijks waren de plannen uitgelekt en had de pers Gerron op Schiphol gesignaleerd, of er brak een Indianengehuil los: hoe durfden de opdrachtgevers een buitenlander voor deze film te vragen? Alsof er geen Nederlandse filmmakers waren! Wat wist een buitenlander van zo'n Nederlands onderwerp? Dit was typisch iets voor 'onze' cineasten! De kranten stonden bol van dergelijke staaltjes van xenofobie.⁵⁵ De opdrachtgevers schrokken zich een ongeluk. Aan de onfortuinlijke Gerron werd te verstaan gegeven dat hij toch niet de juiste man voor de film was. De gemeente Amsterdam en de KLM besloten de zaak in handen te geven van de Nederlandsche Vereeniging voor Culturele Films, waarvan de voorzitter de alom gerespecteerde David van Staveren was. In mei 1937 nam het bestuur van de vereniging het besluit de opdracht aan Visie Film te verstrekken. De distributierechten werden direct verkocht aan Filmex, de firma die DE BALLADE in roulatie gebracht had.⁵⁶

Omdat Jo de Haas Visie Film definitief voor gezien hield, had Max de Haas besloten bij professionele 35mm producties een cameraman van buitenaf in te huren en voor de 16mm producties op zijn jonge medewerker Emiel van Moerkerken te vertrouwen. Van Moerkerken had Bons Filmtechnische Leergang (zie hoofdstuk III) gevolgd. Toen hij kerstmis 1936 een film van het CPN-congres in de Amsterdamse RAI maakte, schoot Jo de Haas op aanwijzing van Max de Haas een of twee rolletjes film voor hem. Dit materiaal werd verwerkt in de film HET CONGRES VAN DE DERTIENDUIZEND (1937). Van Moerkerken nam bovendien de afwerking van de CPN-verkiezingsfilm LAND IN ZICHT (1937) op zich, toen regisseur John Fernhout naar Spanje vertrok voor THE SPANISH EARTH.⁵⁷ In mei 1937 kwam Van Moerkerken bij Visie Film.

De Schiphol-film was een onverwachte meevaller die ertoe leidde dat Visie Film verschillende producties naast elkaar moest afwerken. Terwijl Max de Haas met de Schiphol-film aan de slag ging, werkte E. van Moerkerken onder zijn supervisie als cameraman aan een opdracht van de Nederlandse Blindenbond. Deze stomme 16mm film kreeg als titel LICHTENDE VERTEN (1937) en stond onder regie van Mies van Oss. Drie blinde jongens en hun integratie in de maatschappij stonden centraal in de film – een voor de Nederlandse documentaire ongebruikelijke aanpak. Vervolgens produceerde Visie Film een 16mm geluidsfilm, VOOR ONZE KAMERADEN (1937), in opdracht van de Centrale Bond van Transportarbeiders. Deze film bestond uit drie delen: een filmisch loflied op het werk

van de transportarbeiders, een geënceneerd deel over een transportarbeider (gespeeld door Jan Lemaire sr) en zijn gezin, en een reportage van een landdag van de Bond. Het eerste deel van VOOR ONZE KAMERADEN was ronduit opmerkelijk, een flitsende montage van E. van Moerkerken op grammofoonmuziek die geselecteerd was door Wolfgang Wijdeveld: beelden vol beweging - boten, kranen, last, mensen. Op het moment dat het wegtransport bij nacht aan bod kwam, zakte het tempo enigszins, maar als 'symfonie van de arbeid' maakte het een grote indruk.

Voor de Schiphol-film had Max de Haas de diensten van cameraman Otto van Neijenhoff ingehuurd. Deze was op zijn beurt zelf met de film RIJKSMUSEUM (1937) bezig. Omdat de opnamen voor de Schiphol-film niet alleen op de luchthaven zelf gemaakt werden, maar ook op lokatie in de Europese steden, waarmee de KLM lijnverbindingen onderhield, moest een gecompliceerd werkschema opgesteld worden. Max de Haas wilde de bekende vlieger-schrijver A. Viruly graag bij de film betrekken. In Amsterdam had Viruly nooit tijd, daarom troffen de heren elkaar in Malmö en Stockholm!⁵⁸ Voor deze film had De Haas weer zijn toevlucht tot het gebruik van 'typages' genomen. Het personeel van de luchthaven en de KLM speelde natuurlijk zichzelf.⁵⁹

Onder de titel HIER LUCHTHAVEN SCHIPHOL beleefde de film in februari 1938 zijn première. De film wilde de toeschouwers een kijkje achter de schermen van de luchthaven bieden en ze vertrouwd maken met het vliegen als moderne vorm van transport. Max de Haas bediende zich daarbij van technieken die hij ook in DE BALLADE gebruikt had, zoals de 'bruggetjes' van de ene naar de andere scène. Verder benutte hij de werkelijkheid van Schiphol – de rondleidingen met uitleg, de paal die de afstanden naar de andere luchthavens



'Malmö? Dat bestaat niet!' Otto van Neijenhoff (rechts) en Max de Haas (achter het jongetje) bij de opname van HIER LUCHTHAVEN SCHIPHOL in de zomer van 1937

aanwees – om op een ongedwongen manier de toeschouwers met informatie te voeden. In HIER LUCHTHAVEN SCHIPHOL werd ook veel aandacht aan details besteed: de douanier die een pluusje van zijn kostuum haalt en het wegblaast, de vader die vol ongeloof op de vraag van zijn zontje antwoordt: 'Malmö? Dat bestaat niet!' of de kelner van het terras die bij de meteo hoort dat er slecht weer op komst is en prompt de kleedjes gaat binnenhalen. In de film waren prachtige beelden van Nederland uit de lucht en van KLM's Europese bestemmingen te zien. De muziek van Cor Lemaire was meer dan een illustratie van de filmbeelden. De belangrijkste boodschap van HIER LUCHTHAVEN SCHIPHOL was echter dat de mens de natuur de baas kon zijn, omdat hij complete controle over de techniek had. De film eindigde daarom ook met de geslaagde landing van een vliegtuig, ondanks laaghangende bewolking en slecht zicht.

De andere transportgigant, de Nederlandsche Spoorwegen, was in verband met haar honderdjarig bestaan in 1939 al ruim van te voren op zoek naar een geschikte filmmaatschappij voor haar jubileumfilm. De NS hadden geen trek in een rel, als een jaar daarvoor rond Kurt Gerron, en zochten daarom direct contact met de Nederlandsche Vereeniging voor Cultureele Films. Gezien de

positieve ervaringen met HIER LUCHTHAVEN SCHIPHOL was het niet verwonderlijk dat de vereniging Visie Film als producent voor de film aanzocht.⁶⁰ Max de Haas was verguld met deze opdracht. Hij schreef een script, waarin een beeld werd gegeven van de rol van de spoorwegen in ons land, compleet met een reconstructie van de eerste spoorrit van 'De Arend' in 1839.



HIER LUCHTHAVEN SCHIPHOL (1938)

Maar De Haas had buiten de Nederlandsche Bioscoop- Bond gerekend. De NBB was achterdochtig geworden ten

aanzien van sluikreclame: films die onder het mom van documentaires, maar in werkelijkheid ter meerdere glorie van de opdrachtgever in de bioscopen vertoond werden zonder dat daarvoor de vastgestelde reclametarieven betaald werden. HIER LUCHTHAVEN SCHIPHOL was daar een voorbeeld van – volgens de NBB was deze film niets anders dan een verkapte KLM-reclamefilm. In maart 1938 legde Max de Haas zijn script van de Njubileumfilm voor aan de Commissie inzake Publiciteitsfilms van de NBB, die tot de conclusie kwam 'dat de Nederlandsche Spoorwegen door middel van deze film reclame willen maken (...) dat de reclamefilm der Nederlandsche Spoorwegen niet zal kunnen worden geëxploiteerd op de wijze waarop de distributie der KLM Schiphol-film is uitgevoerd, maar dat integendeel voor de vertoening der film een nader te bepalen vergoeding, hetzij aan de bioscoopreclame-exploitanten, hetzij aan de directies der bioscooptheaters, voor zoover het betreft de theaters, waarvan de reclame niet is verpacht, moet worden betaald.'⁶¹

Max de Haas vocht dit besluit van de NBB aan in een lange brief. Hij begon de brief met de constatering dat de Spoorwegfilm 'een Cultureele of Documentaire film' was en géén 'Reclamefilm'. De uitspraak van de Commissie bracht 'niet alleen het voortbestaan van Uw bondslid "De Film-Associatie Visie" ernstig in gevaar', maar ook waren 'vitale cultureele belangen (voor zoover met de film samenhangen) bij de zaak betrokken.' Het ging er dus om te bewijzen 'dat de door haar (Visie; BH) te vervaardigen Spoorweg-film een cultureele documentaire is in den volsten zin des woords.' Max de Haas deed dit aan de hand van het script: 'Het bevat in wezen geen enkel bestanddeel dat aan de z.g. Reclamefilm gemeen is; het bevat daarentegen wel alle elementen, die een film tot documentaire bestempelen, en zoals deze tot op den huidigen dag in alle theaters over de geheele wereld als normale documentaire in het voorprogramma wordt vertoond. (...) De verfilming der reële werkelijkheid, zoals 8 miljoen Nederlanders deze dagelijks kunnen controleren, is onze eenige en uitsluitende taak.' Dit kon, aldus De Haas, omdat 'de leiding der Spoorwegen ons bij de samenstelling van het Manuscript en produktie, alsmede bij de uitwerking, algeheele vrijheid heeft gegarandeerd. (...) Welnu, voor "Visie" is uitsluitend het filmisch boeiende maatstaf voor Manuscripten produktie, en zulks niet als product van een speelsche fantasie, maar als dagelijksche, voor elk waarneembare realiteit van het spoorwegbedrijf.' De brief eindigde met een beschouwing over de 'propaganda-suggestie' van de goede documentaire die 'in het onderwerp zelve besloten' lag, in tegenstelling tot de reclamefilm. De Haas: 'Het publiek reageert reeds instinctief juist op de factoren Reclamefilm en documentaire Voorfilm. (...) De goede documentaire echter verheugt zich in de volle belangstelling

van het theaterpubliek. (...) Deze suggestie ligt immers in het machtige van het Spoorwegbedrijf zelf besloten, dat zonder eenige dikdoenerij zich in een goede film uit zich zelf openbaart en machtig manifesteert.¹⁶²

Het Dagelijks Bestuur van de NBB boog zich over de zaak. Het maakte er niet veel werk van. Immers Visie Film had erkend dat 'van de film een propagandistische kracht zal uitgaan.' Volgens het Bestuur was er geen verschil tussen propaganda of reclame ('een verschil van nuance, niet van betekenis'). Kortom, 'wanneer de Nederlandsche Spoorwegen reclame willen maken, dan zullen zij daarvoor moeten betalen...' Om met koopmansgeest hieraan toe te voegen: '... al zal het misschien mogelijk zijn om de vertooning van deze film tegen gereduceerd tarief te doen plaats vinden.'¹⁶³

De Nederlandsche Spoorwegen vonden de eisen van de NBB te gek voor woorden. Het was april 1938 en er bleef dus nog tijd genoeg, voordat de jubileumfeesten begonnen. Met als gevolg dat Visie Film klem zat tussen twee onverzettelijke nationale grootmachten. Max de Haas hoopte op bemiddeling van de kant van Van Staveren namens de Nederlandsche Vereeniging voor Cultureele Films. Het ANP kwam erachter 'dat van zekere zijde ten aanzien van het uitvoeren van deze film moeilijkheden in den weg worden gelegd, waardoor het tot stand komen van de film in gevaar zou worden gebracht.'¹⁶⁴ De opnamen voor de film die in juni hadden zullen beginnen, werden voorlopig opgeschort. Visie Film nam in allerlei enige opdrachten voor goedkope 16mm produkties aan, om het bedrijf gaande te houden: een jubileumfilm voor de firma J. K. Smit en Zonen, Industriediamant, WAT DOEN WIJ ZELF? voor het Instituut Mefrapo (het voormalige Nederlandse Fabrikatenhuis) te Utrecht en ONDERGANG voor de Nederlandsche Vereeniging tot Afschaffing van Alcoholhoudende Dranken.

De NBB en de NS bleven voet bij stuk houden. In februari 1939 besloten de Spoorwegen dat Visie Film niet het slachtoffer mocht worden van de houding van de NBB. Max de Haas werd wel gevraagd een film ter gelegenheid van het jubileum te maken, echter géén film op het 35mm bioscoopformaat, maar een 16mm geluidsfilm.¹⁶⁵ Op die manier gaven de NS niet aan de eisen van de NBB toe. De exploitatie van de film zou dus niet in de bij de NBB aangesloten bioscooptheaters moeten geschieden, maar op andere vertoningsplaatsen. Toen de ware reden bekend raakte van het uitstel dat net geen afstel werd, reageerden enkele filmcritici furieus op het gedrag van de NBB.¹⁶⁶ Katholiek Filmfront wijdde zelfs een redactioneel (van de hand van Van Domburg?) aan de zaak, waarin onder meer werd opgemerkt: 'In ons gereglementeerde vaderland, onder het regime van den gestrengen Nederlandschen Bioscoopbond kan men niet zoo maar goede films maken.'¹⁶⁷

Het Visie-team toog vervolgens aan de slag. De Haas had in 1938 al het nodige voorwerk verricht. In de buurt van Hoofddorp werd de eerste rit van Amsterdam naar Haarlem gereconstrueerd, compleet met talloze gecostumeerde lieden, een kopie van 'De Arend' en een replica van het extra brede spoor, waarover Nederlands eerste spoortrein zich destijds voortbewoog. De NS stelden De Haas en de zijnen alle mogelijke faciliteiten ter beschikking. Zo kon de cameraploeg over een speciaal gereserveerde trein beschikken om scènes te draaien, die het comfort in het moderne materieel moesten benadrukken. Cameraman E. van Moerkerken maakte allerhande opnamen van snelheids-, licht- en schaduweffecten die inherent waren aan het voortsnelen van treinen door het Nederlandse landschap. Hier kwam vaak de nodige vindingrijkheid bij kijken. Zo zorgde Van Moerkerken voor een close-up van draaiende locomotief-wielen met zuigers, gezeten op een plankje dat in de machinistenladder gestoken was. Met zijn linkerhand hield hij zich aan de locomotief vast en met een kleine Siemens-camera in de rechterhand filmde hij met 8 beelden per seconde

het draaien van de wielen, terwijl de machine met een snelheid van 40 kilometer per uur op het spoorwegemplacement van Tilburg rondenderde.⁶⁸ Frits Lemaire, die al enige tijd bij Visie Film in dienst was, vormde samen met Jan van Schoor de tweede cameraploeg. Zoals bij Visie Film gebruikelijk was, zorgde Cor Lemaire voor de muziek. Het geluid werd in Loet C. Barnstijns Filmstad te Wassenaar geregistreerd.

Onder de titel NA 100 JAAR ging de Spoorwegfilm in september 1939 in première. Met deze film vonden de tendensen die in NEDERLAND en HIER LUCHTHAVEN SCHIPHOL te ontdekken waren – de esthetisering van het Nederlandse landschap en de profilering van een Nederlandse onderneming – hun voorlopige hoogtepunt. De film zette de eerste rit van 'De Arend' af tegen het flitsende spoorwegtransport anno 1939. Korte speelscènes werden afgewisseld met documentaire sequenties. Soms waren typische Max de Haas-grapjes opgenomen, zoals een 'citaat' uit DE BALLADE, met het 'uiteenwaaieren' van een viertal kale hoofden. Maar de werkelijkheid van 1939 was ook duidelijk in de film te zien met beelden van gemobiliseerde soldaten en hun afscheid van familie en geliefden op het station. De film eindigde met een bijna abstract filmisch loflied op de snelheid en schoonheid van het spoorwezen, door E. van Moerkerken gemonteerd uit beelden van treintoestellen, rails, wissels, bedradingen, bruggen, enzovoorts, en van muziek voorzien door Cor Lemaire.

Treinen waren natuurlijk altijd al fascinerende objecten geweest om te filmen. De gebroeders Lumière hadden dat in 1895 al begrepen, toen zij tot grote schrik van de toeschouwers de aankomst van een trein, gefilmd vanaf het perron van La Ciotat, lieten zien. Was het bovendien niet zo dat het reizen per trein bij de passagiers een kijkgewenning teweegbracht, een bepaalde manier om uit het venster te kijken, die een zekere analogie vertoonde met de wijze waarop bioscoopbezoekers naar films op het witte doek keken?⁶⁹ Films als TURKSIB (1929) van de Sovjet-filmmaker Viktor Toerin of NIGHTMAIL (1936) van de Britse documentaristen Harry Watt en Basil Wright zijn schoolvoorbeelden van documentaires over treinen, die niets van hun fascinatie verloren hebben. In tegenstelling tot deze films had NA 100 JAAR geen duidelijk doel: er was geen spoorlijn die op tijd af moest of post die op tijd bezorgd moest worden. De climax van de Visieproductie was dan ook een louter filmische synthese van het onderwerp door middel van beeld en geluid.

Tegelijk met de productie van de SPOORWEG-film werkte Visie Film ook aan een opdrachtfilm voor de RK Metaalbewerkersbond 'St. Eloy', STAAL EN STRIJD. Hiermee had Visie Film, na de sociaal-democratische en de protestantschristelijke, ook in de katholieke zuil ingang gevonden. Met zijn films BALLADE VAN DEN HOOGEN HOED, HIER LUCHTHAVEN SCHIPHOL en NA 100 JAAR had Max de Haas zo'n reputatie opgebouwd, dat de anders



Max de Haas regisseert de figuranten bij NA 100 JAAR (1939)

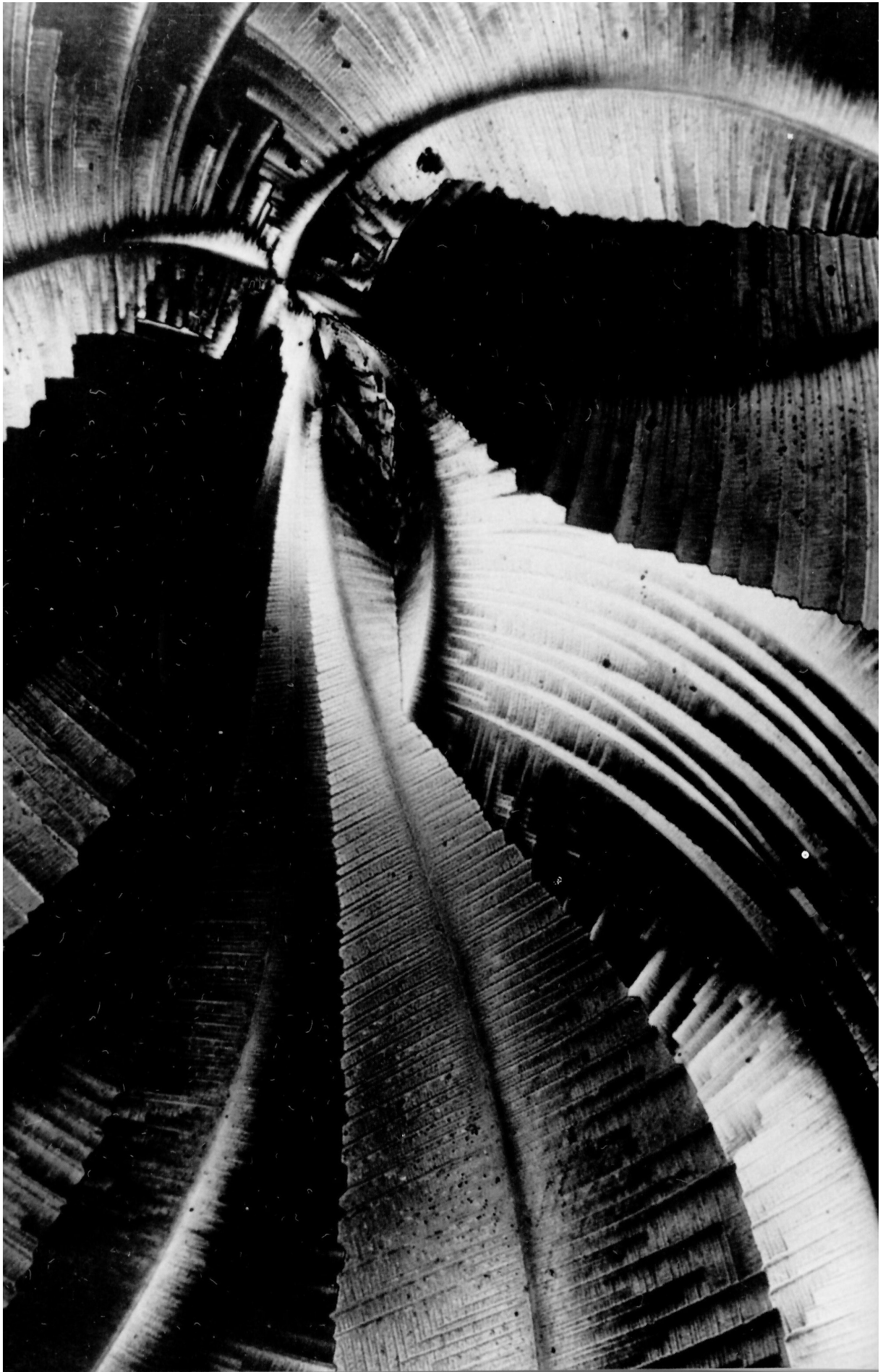
zeer kritische redacteuren van Katholiek Filmfront een film, gemaakt in opdracht van een katholieke vakbond door een niet-katholieke cineast, op zijn eigen merites wensten te beoordelen. Zo schreef Van Domburg: 'Een kruis, een Lieve Vrouwebeeld verschijnt in het beeld en glijdt direct weer weg. De

camera is er even tegen aan gelopen omdat ze moeilijk anders kan, als ze rondkijkt in een katholiek huis. Zij doet geen ontdekkingen, doch ziet de dingen die natuurlijkerwijze aanwezig zijn. Het zijn vertrouwde zaken, die men ziet en de film maakt er geen uitzonderlijke belijdenissen van. Dit is een verdienste, welke men zelden in een katholieke film aantreft omdat vele katholieke films met veel te grooten nadruk een beroep doen op de uiterlijke representanten van het geloof, alsof het om deze uiterlijkheden gaat.¹⁷⁰

Met NA 100 JAAR en STAAL EN STRIJD had Visie Film haar oorspronkelijke doelstelling van 'opdracht in vrijheid' gerealiseerd, ondanks de belemmeringen die haar in de weg gelegd werden. Vanaf 1932 had Visie Film een oeuvre opgebouwd dat de meest uiteenlopende genres omvatte en zich over alle zuilen uitstreckte, maar waarin de 'werkelijke film' steeds centraal stond. De Haas was ervan overtuigd dat het nationaal-socialisme hem deze vrijheid niet zou toestaan. Max de Haas was van joodse afkomst. Hij had na 1933 regelmatig vluchtelingen uit Nazi-Duitsland geholpen. Toen de Duitsers in mei 1940 ons land binnenvielen, nam De Haas het besluit samen met zijn vrouw Gretl te vluchten. Met een van de laatste vissersboten slaagden zij er op 14 mei in vanuit IJmuiden ongedeerd naar Engeland te ontkomen.⁷¹ Dat De Haas gelijk had, bleek in 1942. Toen nam de Sicherheitspolizei de kopieën van BALLADE VAN DEN HOOGEN HOED in beslag, 'da er unter Leitung des Juden Max de Haas entstanden ist und die Visie Filmgesellschaft, die den Film hergestellt hat, ebenfalls ein jüdisches Unternehmen war.'⁷² 'Opdracht in vrijheid' kon alleen in een vrij Nederland gerealiseerd worden.



Het Visie-team bij de opname van NA 100 JAAR (1939)



VI - J. C. MOL EN MULTIFILM: WETENSCHAP-FILM-BEDRIJF

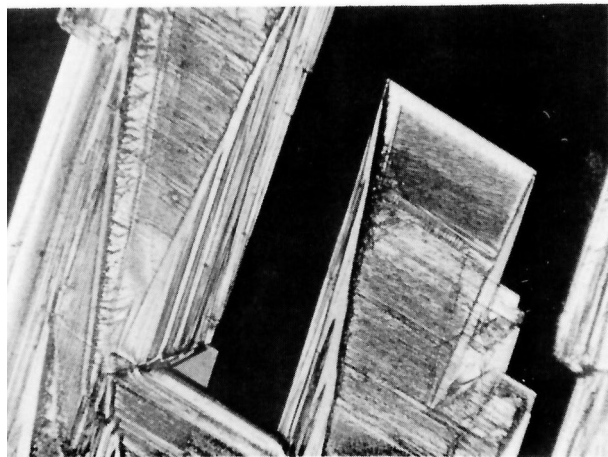
In februari 1928 vond in de Parijse avant-garde bioscoop Studio 28 een bijzondere vertoning van een Nederlandse film plaats. Op een ongewoon breed filmdoek werd met drie synchroon geschakelde projectoren de film *UIT HET RIJK DER KRISTALLEN* van de Haarlemmer J. C. Mol vertoond. Dit procédé, bekend als de 'triptyque' of 'triple écran', plaatste de toeschouwer als het ware midden in het getoonde – een soort 'cinemascope' avant la lettre. De Franse regisseur Abel Gance had het procédé voor het eerst benut bij zijn monsterproductie *NAPOLEON VU PAR ABEL GANCE* (1927). Hij was ook de man die deze speciale vertoning van *UIT HET RIJK DER KRISTALLEN* in Studio 28 gearrangeerd had.¹ De toeschouwers waren compleet betoverd door de microscopische beelden van de kristallisatie van chemische stoffen als metol, salmiak of boorzuur. Deze bleken namelijk de meest fantastische abstracte vormen aan te nemen, die een genot voor het oog waren. Door de 'triptyque' werd nog een extra dimensie aan het vertoonde toegevoegd. Kortom, dit was absolute film: 'de overwinning van een minutieus bestudeerde en gereproduceerde natuur boven het mechanisme van den filmmaker.'²

J. C. Mol, de maker van *UIT HET RIJK DER KRISTALLEN*, was de zoon van een fruitkweker. Hij had aan de Landbouwhogeschool te Wageningen gestudeerd, maar besloot van zijn hobby fotografie zijn beroep te maken. Mol werd in 1921 directeur van het bekende fototijdschrift *Focus* dat in Bloemendaal gevestigd was. In 1921 en 1922 werden regelmatig foto's van Mol in het blad afgedrukt. Bovendien was hij vele afleveringen lang aan het woord over soft-focus fotografie.³ Mol raakte echter weldra in de ban van de cinematografie. Hij publiceerde in *Focus* een uitgebreide verhandeling over een speciale Ernemann camera, waarmee het mogelijk was tot 500 beelden per seconde op te nemen. Zijn conclusie was: 'Het is nog niet te voorzien, welke diensten de tijdloope (de versnelde opname; BH) de wetenschap nog zal bewijzen. Het toestel is nog te kort in gebruik om alle mogelijkheden te overzien. Reeds vond het toepassing op medisch gebied voor het ontleden der menselijke bewegingen en de daarmee verbandhoudende constructie van kunstledematen, verder voor analyse van elektrische vonken en van alle snelle bewegingen op natuurwetenschappelijk en technisch gebied, die buiten het bereik van ons gewoon waarnemingsvermogen liggen.'⁴ Die mogelijkheid van de cinematografie om het voor het menselijk oog onzichtbare met het cameraoog zichtbaar te maken, intrigeerde Mol. In september 1923 nam hij ontslag als directeur van *Focus*⁵ en korte tijd later vestigde hij te Bloemendaal het Bureau voor Wetenschappelijke Cinematografie.

De wetenschappelijke film was een onderontwikkeld terrein in Nederland. Mullens had weliswaar pretenties in deze richting, maar zijn producties kwamen nimmer boven het populair-wetenschappelijk niveau uit. Polygoon had in 1922 een wetenschappelijke film, de zogeheten *CORNELIE VAN ZANTENFILM*, geproduceerd. Cornelia van Zanten was een bekende zang- en

spraaklerares. De film ging over haar ademhalings- en mondtechnieken. Die werden gedemonstreerd door middel van animatiemateriaal, bestaande uit een serie tekeningen van lippen en tong van mevrouw Van Zanten, gemaakt door de beeldhouwer Jac. Clavaux. Als bijzonderheid liet de film hiervan ook röntgenopnamen zien.⁶ Polygoon liet het echter bij deze ene wetenschappelijke produktie. Er lag dus een terrein braak voor J. C. Mol en zijn Bureau voor Wetenschappelijke Cinematografie.

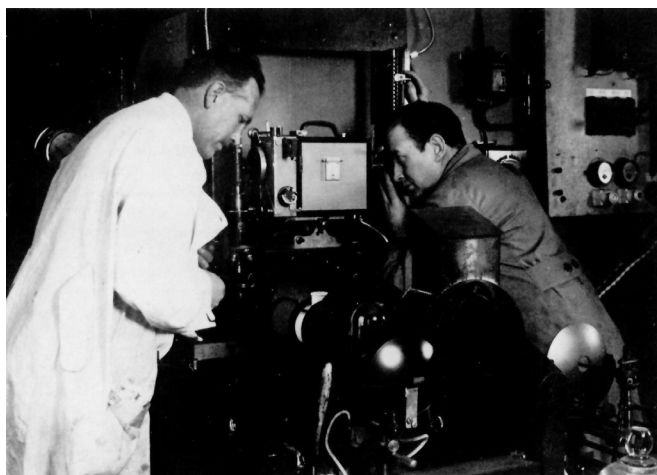
De mogelijkheid van de speciale Ernemann camera om beweging te ontleden intrigeerde J. C. Mol buitengewoon. Zijn interesse ging in eerste instantie uit naar de filmische registratie van micro-organismen. Zo verhoogde Mol de moeilijkheidsgraad: bij het filmen van deze superkleine levende wezens moesten niet alleen hun bewegingen ontleed worden, maar moesten ze ook talloze malen vergroot worden om voor de toeschouwers zichtbaar te worden. Mols overweging hierbij was dat 'de film een groot publiek (kan) toonen, wat anders slechts de volhardende waarnemer aan het microscoop te zien krijgt, en soms meer.' Samen met dr. W. H. van Seters uit Leiden toog hij aan het werk. De problemen waren legio: 'Een van de eerste moeilijkheden was de groote hoeveelheid licht (die) op onze kleine modellen moest geconcentreerd worden om te zorgen, dat hun afbeelding bij soms duizend- en meervoudige vergrooting zich behoorlijk op de gevoelige film afteekende. (...) onze objecten voelden zich allerminst op hun gemak in dien geweldigen lichtstroom. Een dagelijksche moeilijkheid was dan ook, dat onze kleine modellen steeds trachtten buiten ons beeldveld te geraken. Anderen staakten onmiddellijk elke beweging als het licht hen trof, rolden zich op tot een vormlozen bal op het moment, waarop die onaangename lichtprikkels zou ophouden. Sommige micro-organismen stierven ook onmiddellijk in het felle licht en konden op de gewone wijze niet worden gefilmd. Een andere



moeilijkheid was, dat tegelijk met de afmetingen ook de bewegingsnelheid van het object schijnbaar wordt vergroot en soms onfilmbare afmetingen kan aannemen. Bovendien bewegen vele micro-organismen hun voortbewegings- of voedingsorganen niet alleen zeer snel, maar ook rythmisch. Lig de snelheid van dit rythme zoo ongeveer in de nabijheid van de opnamesnelheid, dus ongeveer 16 per seconden, dan wordt de beweging geheel foutief of in het geheel niet weergegeven.⁷

De werkzaamheden van Mol en Van Seters resulteerden in twee films, ANTHONY VAN LEEUWENHOEK (1924) en de MALARIAFILM (1924). In de eerste film stond leven en werk van deze Nederlandse wetenschapper centraal. Mol demonstreerde de werking van een microscoop en toonde talloze van zijn microscopische opnamen, niet alleen van micro-organismen, maar ook van KRISTALLEN. De tweede film ging over het leven van de malariamug, toonde microscopische opnamen van de malariaparasiet en liet zien hoe de malaria bestreden werd. Mol hoopte beide films af te kunnen zetten in het circuit van onderwijsfilms. De directeur van de Haagsche Schoolbioscoop Van Staveren had veel respect voor het werk van Mol en Van Seters, maar hij waarschuwde dat bij gebruik op school andere eisen aan de films gesteld werden. Ze zouden hier en daar ingekort moeten worden, bovendien moesten ze minder variaties van bijvoorbeeld KRISTALLEN laten zien en in afzonderlijk te projecteren delen gesplitst worden.⁸ Mol nam deze raad ter harte. Hij hield weliswaar ANTHONY VAN LEEUWENHOEK en de MALARIAFILM als films intact, maar gebruikte materiaal eruit om andere films, bijvoorbeeld ten behoeve van het onderwijs, samen te stellen. Bovendien bleef hij microscopische filmopnamen maken. Het resultaat was dat hij in de loop van de tijd een collectie wetenschappelijk filmmateriaal opbouwde, waarvan de datering van de afzonderlijke beelden moeilijk vast te stellen was. Zo is het heel goed mogelijk dat in UIT HET RIJK DER KRISTALLEN, zoals die in 1928 in de Parijse Studio 28 werd vertoond, in 1924 gemaakte opnamen uit ANTHONY VAN LEEUWENHOEK voorkwamen, of juist alleen maar later gemaakte filmbeelden.

Gesterkt door het succes van ANTHONY VAN LEEUWENHOEK en de MALARIAFILM ging Mol verder met micro-scopische opnamen. Hij investeerde vooral veel tijd in het ontwikkelen van de benodigde apparatuur die niet gewoon in de handel te verkrijgen was. Vergroting, licht en opnamesnelheid waren de problemen die Mol voortdurend bezighielden. Zo filmde hij, sterk vergroot, de bloedsomloop bij levende dieren, vergeleek die met opnamen van protoplasmastromingen in plantencellen en kwam op basis hiervan tot de conclusie dat de twee sterk op leken. Voorts maakte Mol HET RADERDIERTJE, waarin 'men de ingewikkelde inwendige organisatie van deze wonderlijke microscopische bewoners van ons slootwater (ziet), het moederdier met de eieren aan het lichaam (...) en bij zeer sterke vergroting (ziet men) het jonge raderdier zich in het ei ontwikkelen en eindelijk het ei verlaten.'⁹ Een andere film die alomt verbazing wekte, liet de ontwikkeling van de oester, zo'n typische delicatessen die iedereen wel kende, zien. 'Van het groei- en voortplantingsproces, dat zich in de oesterschelp afspeelt,

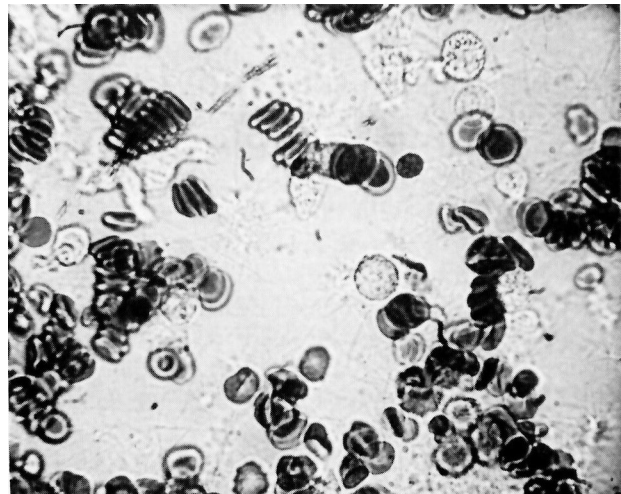


J.C. Mol (links) en Chr. Pointl bij de camera voor microscopische opnamen

geeft deze film een duidelijk beeld. Ook krijgt men hierbij een kijk op de finesses van de oesterteelt, een zeer ingewikkeld, langdurig en moeizaam bedrijf.¹⁰

Het was zeer begrijpelijk dat J. C. Mol bij zijn filmwerk een netwerk van contacten in de wetenschappelijke wereld opbouwde. Daartoe behoorden onder meer de bekende natuurkundige prof. Lorentz die curator was van de Teylers Stichting te Haarlem, de ornitholoog Ad. Burdet en de natuurliefhebber dr. Jac. P. Thijsse. De namen van Lorentz en Thijsse waren, met die van Lodewijk van Deyssel en jhr. Van Riemsdijk, te vinden op de lijst van adhesiebetuigers met het idee om ook in Haarlem een afdeling van de Filmliga op te richten. Samen met zijn vaste cameraman Chr. Pointl behoorde J. C. Mol tot het comité dat hiertoe het initiatief had genomen. Het is waarschijnlijk dat Liga-adviseur Ed. Pelster die al jaren zijn boterham verdiende als distributeur van documentaire films, de Amsterdamse afdeling op de films van Mol gewezen heeft. Zeker is dat Pelster *UIT HET RIJK DER KRISTALLEN* aan de Parijse Studio 28 leverde. Ook zonder 'triptyque' had deze film al enorm succes gehad bij vertoning tijdens de zevende Filmliga-matinee. Van het ene op het andere moment was J. C. Mol als filmkunstenaar in de vaart der volkeren opgenomen.

In het programma van de tiende matinee van de Filmliga waren maar liefst drie van zijn films te zien. Het programmablad motiveerde deze keuze als volgt: 'Het komt ons voor, dat zijn experimenten in dezen tijd van overgang voor de Liga van bijzonder belang zijn, omdat alle vernieuwing, die de film zal bevrijden van de heerschappij der stars, in de eerste plaats de eenvoudige beginselen van het geziene, door het camera-oog waargenomen beweging zal hebben te bestuderen. De onderscheiding in "kunstfilm" en "wetenschappelijke film", hoe waardevol in ander opzicht ook, komt



UIT HET RIJK DER KRISTALLEN (1927)

daarbij niet in aanmerking, omdat wij nog niet eens nauwkeurig zouden kunnen vaststellen, waar de kunst begint en de "wetenschap" ophoudt'.¹¹ Welke drie films van Mol de Liga vertoonde, is niet duidelijk. Het is goed mogelijk dat zijn demonstratiefilm *WETENSCHAP EN FILM* (1928) in het Filmligaprogramma opgenomen was. Hierin verklaarde Mol de werking van versneld en vertraagd opgenomen beelden en liet hij het apparaat zien waarmee microscopische opnamen gemaakt werden, alles geïllustreerd met voorbeelden uit zijn films. J. C. Mol was namelijk ook een uitstekend pedagoog die ingewikkelde problemen op een voor nietingewijden duidelijke wijze kon verklaren.

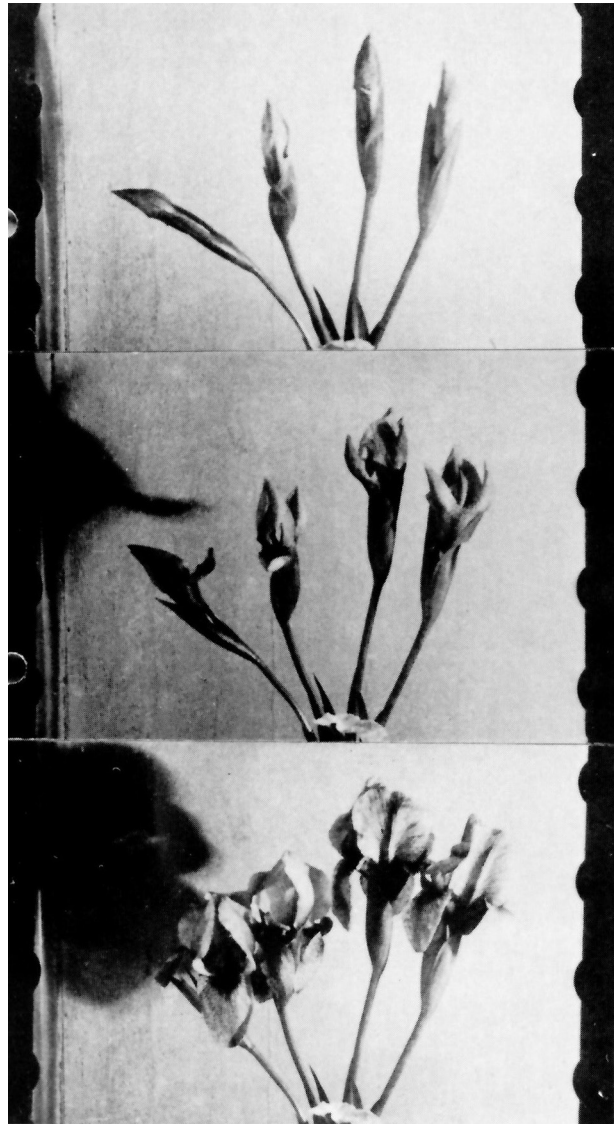
De afdeling Haarlem van de Filmliga werd na één seizoen al weer opgeheven wegens gebrek aan belangstelling. Mols reputatie in de landelijke Liga-organisatie had er niet onder te lijden. Het ging er nu om het Bureau voor Wetenschappelijke Cinematografie verder uit te bouwen. Daarvoor was meer werkruimte, meer apparatuur en dus meer kapitaal noodzakelijk. Mol besloot het Bureau om te zetten in een naamloze vennootschap, Multifilm geheten. Tot de oprichters van de nieuwe NV behoorden Ad. Stoop, Ad. Burdet, dr. Jac P. Thijsse, dr. H. F. Tillema, de directeur der NV Droste G. J.

Droste, de advocaat mr. P. Tideman en M. C. Koning, directeur der Mij. Nederland NV.¹² De nieuwe firma had bovendien een beter onderkomen gevonden in de voormalige lokaliteiten van de Hollandia Filmfabriek aan het Spaarne te Haarlem.

Mol kon deze nieuwe ruimte geheel aanpassen aan de eisen van zijn werk. Zo filmde hij de GROEI en bloei van planten en bloemen door ieder kwartier, half uur en zelfs uur een filmbeeldje op te nemen. Achter elkaar afgedraaid, lieten de beelden in tientallen seconden zien, wat in werkelijkheid dagen of weken duurde; de groei van een plant of de bloei van een bloem. Dit soort opnamen vereiste een enorme organisatie. Bij ieder te filmen object hoorde een vaste cameraopstelling, compleet met filmlampen. Het geheel werkte op een tijdklok. Ieder kwartier, half uur of uur gingen automatisch de lampen aan, werd één filmbeeldje belicht en gingen de lampen weer uit. Normaal gesproken kon dit alleen in een ruimte met constante lichtsterkte. Planten en bloemen konden echter alleen gedijen in het natuurlijke ritme van dag en nacht. Dus bedacht Mol

een mechanisme, waarbij zware gordijnen automatisch gesloten en geopend konden worden en de ruimte waar gefilmd werd, geheel konden afsluiten. De gordijnen werden ook op de tijdklok aangesloten. Zo gingen dus de gordijnen dicht, de filmlampen aan en werd het filmbeeldje belicht, waarna de filmlampen weer uitgingen en de gordijnen weer open. Bij een tempo van één filmbeeldje per kwartier werd gedurende een etmaal 4 à 6 seconden (afhankelijk van de vertoningsnelheid van 24 of 16 beelden per seconde) film opgenomen. Maar de resultaten waren verbluffend. Voor de ogen van de toeschouwer voltrok zich een soort wonder: een tulp of hyacint die uit de bol omhoogschoot en in bloei raakte. Vandaar de titel HET WONDER DER BLOEMEN (1935) die Mol aan een van zijn films over dit onderwerp gaf.

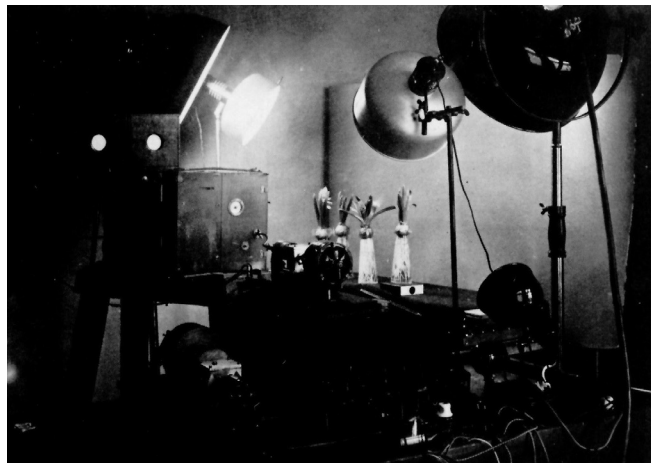
Deze opnamen – en dat gold ook voor de microscopische – waren zeer kapitaalintensief. Filmcamera's en lampen waren continu in gebruik tegen een uiterst laag De opstelling voor het filmen van hyacinten rendement van een paar seconden film per dag. Multifilm moest die uitgaven weer terug zien te spelen. Dat gebeurde onder meer door ze aan de Kulturabteilung van de Duitse UFA te verkopen. In eigen land creëerde Mol een netwerk om de afzet te bevorderen en de belangen te verdedigen. De oprichting van Multifilm viel praktisch gesproken samen met het



HET WONDER DER BLOEMEN (1935)

begin van de werkzaamheden van de Centrale Commissie voor de Filmkeuring (CCF). Het was Mol een doorn in het oog dat het keuringsrecht voor wetenschappelijke films even hoog was als dat voor speelfilms, namelijk 4 cent per meter. Al snel werd het hem duidelijk dat de instantie die de belangen van de wetenschappelijke films zou moeten behartigen, de Vereeniging voor Onderwijs- en Ontwikkelingsfilm (VOOF), hiertegen geen actie ondernam bij het ministerie voor Binnenlandse Zaken en Landbouw, waaronder de filmkeuring ressorteerde. Mol schakelde zijn advocaat mr. P. Tideman in en begon, wat in VOOF-kringen 'de Haarlemse actie' werd genoemd.¹³ De Multifilm-lobby bleek uitermate effectief, want in juni 1928 werd in het Staatsblad aangekondigd dat voortaan een verlaagd tarief van 1 cent per meter gold voor 'films, betreffende onderwerpen van wetenschap, landbouw, nijverheid en handel'.¹⁴ Het succes van deze actie deed de reputatie van Multifilm veel goed, ook bij CCF-voorzitter Van Staveren die zoals bekend de wetenschappelijke film een warm hart toedroeg. De VOOF zou enige tijd later ontbonden worden. Met Van Staveren behoorden Mol en Tideman tot de initiatiefnemers van haar opvolger, de Nederlandsche Vereeniging voor Cultureele Films, die in 1931 werd opgericht.¹⁵

Multifilm produceerde ook medische films. Deze ontstonden in samenwerking met verschillende universiteiten en de 'Verlag wissenschaftlicher Filme' in Berlijn. Bij opnamen van operaties maakte Mol gebruik 'van een opname-apparaat, uitgevonden door den medicus dr. Von Rothe, dat in werking treedt na inschakeling door den chirurg zelf'.¹⁶ Omdat de medische films hun eigen, meestal besloten vertoningscircuit hadden, is het moeilijk gegevens over de



De opstelling voor het filmen van hyacinten

afzonderlijke producties te vinden. In 1935 bood Multifilm, naar het bleek per ongeluk, een dergelijke film, INVLOED VAN VERSCHILLENDE PRIKKELS OP HARTSWERKING EN CIRCULATIE, ter keuring aan de CCF aan. Het vijftal leden van de CCF dat deze film moest keuren, werd lichtelijk onpasselijk bij het aanschouwen van beelden, waarin onder andere het 'blootleggen van hart en longen door klieving van den borstwand' van een proefdier getoond werd, en weigerde unaniem de film voor openbare vertoning toe te laten.¹⁷ Dan waren de natuurfilms van Ad. Burdet, die Multifilm uitbracht, veel onschuldiger van aard. Burdet was een verwoed 'vogelaar' die al vele jaren met de filmcamera het ornitologische leven in Nederland vastlegde. Toen Multifilm besloot ook geluidsversies van Burdets films uit te brengen, sprak Jac. P. Thijsse hierbij het commentaar in.

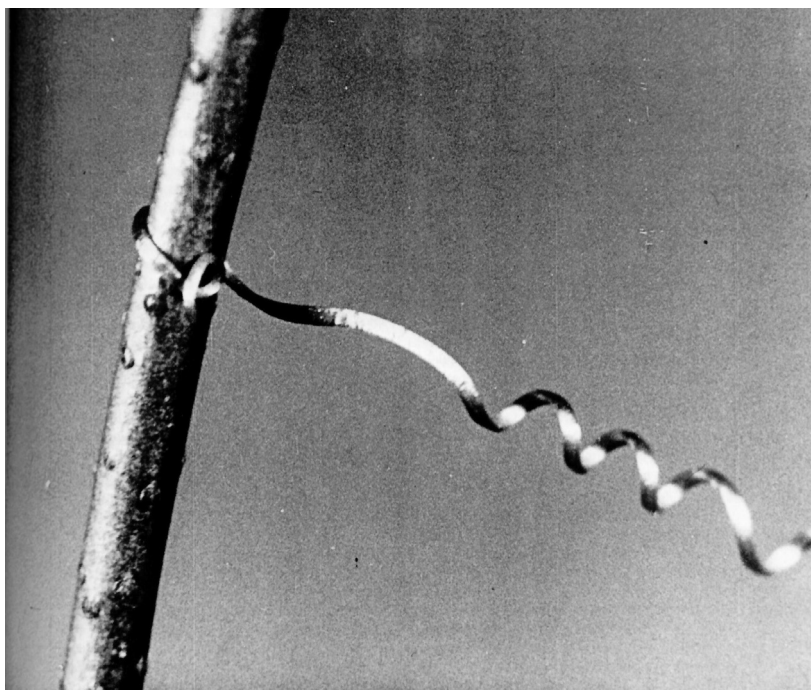
De komst van de geluidsfilm zette J. C. Mol en Multifilm voor het blok. De brochure Multifilm 25 Jaar verwoordde het als volgt: 'Met weemoed bedenken wij, dat mede door de komst van de geluidsfilm het werk van de avant-gardisten onmogelijk werd gemaakt. Kon men tot 1930 met een eenvoudige camera nog "volwassen" films maken, de toepassing van het geluid maakte filmen veel te duur voor het experiment. De avant-garde moest kiezen: de filmindustrie, ... of de camera aan de wilgen hangen.'¹⁸ Mol was er de man niet naar om dit te doen, of het moest zijn om de wilgen

te filmen... In overleg met zijn raadgevers besloot hij Multifilm meer op de opdrachtenmarkt af te stemmen. De eerste stappen in deze richting waren de films NV INTERCOMMUNALE WATERLEIDING TE LEEUWARDEN (1930), in opdracht van de gelijknamige onderneming en met tussentitels in het Nederlands en Fries, en VAN BOL TOT BLOEM (1931), in opdracht van het Centraal Bloembollencomité te Haarlem.¹⁹ In de laatste film waren de nodige 'trucopnamen' verwerkt van bloembollen die in een mum van tijd tot bloei kwamen. Maar cameraman Chr. Pointl was voor de film ook naar Berlijn en Kopenhagen gereisd om te laten zien, waar Nederlandse bloembollen hun bestemming vonden.

De komst van de geluidsfilm noodzaakte J. C. Mol weliswaar zijn bedrijf aan te passen, zijn achtergrond – de amateurfilm – vergat hij echter niet. Het was een van de charmes van Multifilm dat het ondanks verregaande specialisatie en toenemende professionalisering steeds een plekje openhield voor de echte 'filmliedhebber'. Toen Mannus Franken in 1931 het idee opperde de Nederlandse smalfilmers in een liga te verenigen, steunde J. C. Mol dit idee onmiddellijk.²⁰ Bij de oprichting van de Nederlandse Smalfilm Liga (NSL) in december 1931 nam hij plaats in het bestuur en stelde de ruimten van Multifilm beschikbaar voor de eerste grote manifestatie van de nieuwe liga, het Concours International 1932. De NSL groeide snel, kende na één jaar reeds 7 afdelingen met ongeveer 200 leden en bezat in Het Veerwerk een uitstekend orgaan.²¹ Voor Mol bood de NSL de gelegenheid de ontwikkeling van het medium film te stimuleren in een sfeer die niet door broodnijd gekenmerkt werd. Het merendeel van de NSL-leden was immers welgesteld en had niet de geringste ambitie om carrière te maken in de filmproductie.²²

In 1932 ruilde Multifilm het pand aan het Spaarne in voor een ruime villa aan het Haarlemse Kenaupark. Hier werkte J. C. Mol samen met generaal Van Albada en ir. Uitermark aan een eigen geluidssysteem. Het knutselen aan apparatuur was een van de redenen waarom Mol de film zo leuk vond. Steeds was hij er met logisch denken in geslaagd een oplossing voor de problemen te vinden. Optische geluidsregistratie op normaalfilm (35mm) behoorde al snel tot de mogelijkheden van Multifilm. Een echte uitdaging vormde echter de registratie van geluid op smalfilm (16mm), omdat de ruimte op de geluidsstrook veel geringer was. Mol: 'Het voornaamste probleem bleek te liggen (...) in het feit, dat de geluidsoptekening op 2/5 van de lengte van die van normaalfilm moet worden samengedrongen, terwijl de factoren, die het verkrijgen van een zoo uiterst fijne optekening bemoeilijken o.a. de spreiding van het licht in de fotografische laag, de korreligheid van het fotografische beeld enz. voor smalfilm en normaalfilm dezelfde blijven. Daarnaast zijn er echter nog vele kleinere constructieve en optische moeilijkheden te overwinnen geweest voornamelijk haar oorzaak vindende in het feit, dat het smalfilmbeeld en de geluidsoptekening veel kleiner zijn dan bij normaalfilm en dat daardoor alles nog veel zorgvuldiger en exacter moet worden uitgewerkt, berekend en geconstrueerd dan bij normaalfilmapparatuur. Als men nagaat, dat tot voor kort de meeste opnameapparaten voor geluid op normaalfilm niet veel boven 8000 trillingen per seconde konden optekenen, dan kan men zich voorstellen hoe de installatie moest worden verfijnd en zorgvuldiger geconstrueerd om 8000 trillingen per seconde op smalfilm te registreren, want dat staat wat fijnheid betreft gelijk met een optekening van 20.000 per seconde op normaalfilm. Met onze installatie hebben wij toch tenslotte een dergelijke fijnheid kunnen bereiken. (...) Het bleek echter nog noodig een speciale afdrukmachine te construeeren om zóó fijne geluidsoptekeningen ook werkelijk zonder al te veel verlies te kunnen afdrukken.'²³

Dit eigen geluidssysteem was een voltreffer. Mol zou er zelfs een demonstratiefilm over maken. HOE DE GELUIDSFILM TOT STAND KWAM (1937). Er bleek al snel een grote behoefte aan 16mm geluidsfilms onder opdrachtgevers die niet over de financiële middelen beschikten voor een normaal film met geluid, die een 16mm versie van een normaal film wensten of juist vanwege hun doelgroep smalfilm verkozen. Multifilm kon ze voor een redelijk bedrag een 'echte' film bieden. Dat laatste gold met name voor het protestants-christelijke volksdeel. De afkeer van de bioscoop – de plaats waar prikkeling als koopwaar werd aangeboden – was nog steeds groot in calvinistische kringen. Toch hield deze afkeer van de bioscoop niet altijd meer in dat automatisch het medium film in zijn geheel werd afgewezen. Zo opereerde J. W. Gründleher al vanaf 1914 vanuit Dordrecht met zijn reizende Irene-Bioscoop. Hij trok met een pakket van 'films met zedelijke strekking' langs protestants-christelijke verenigingsgebouwen in zwaar calvinistische gebieden van Lisse tot Terneuzen.²⁴ In navolging van katholieke filminitiatieven, zoals het Katholieke Filmfront, besloot een groep vooraanstaande protestanten in 1934 de Stichting Nederlandsche Christelijke Filmcentrale (NCF) op te richten. Zij vertegenwoordigden een breed spectrum van protestants-christelijke organisaties, waaronder het Zendingsbureau, de AMVJ, het CNV, Patrimonium en de Nederlandsche Christelijke Vrouwenbond. Het doel van de NCF was 'de film dienstbaar te stellen aan den socialen en cultureelen arbeid der medewerkende corporatiën'.²⁵ De eerste maatregel van de NCF was het instellen van een eigen keuringsraad die in tegenstelling tot de Centrale Commissie voor de Filmkeuring films niet op hun toelaatbaarheid maar op hun geschiktheid keurde. Tot de overige activiteiten behoorden de publicatie van een eigen orgaan, Filmblad geheten, en de verzorging van verantwoorde filmprogramma's voor christelijke organisaties. Voor dit laatste had de NCF Multifilm ingeschakeld. Multifilm leverde niet alleen verschillende films in het standaardpakket dat werd aangeboden, maar verzorgde tevens de technische faciliteiten, zoals de projectie.



De grijparm van een klimplant

De keuze van de Nederlandsch Christelijke Filmcentrale voor Multifilm is zonder twijfel door meerdere factoren bepaald. Het bedrijf had een reputatie van degelijkheid opgebouwd. Het kon, zoals boven gemeld, stomme en geluidsfilms leveren op het 16mm formaat, waaraan juist in protestants-christelijke kringen behoefte bestond. Zo produceerde Multifilm in opdracht van de NCF een film over DE VRIJE UNIVERSITEIT (1935).²⁶ Multifilm werd bovendien niet geassocieerd met een bepaalde zuil en de wetenschappelijke produkties van Mol waren in ideologisch opzicht multi-interpretabel. In protestants-christelijke ogen bevestigde Mol met zijn microscopische opnamen het beeld van de natuur als het wonder van Gods schepping. Net zo goed als de socialistische filmcriticus H. G. Cannegieter er een betoog in de dialectiek in zag: 'Deze microscopie leert ons het geloven in een denkbeeldige eenheid af, doordat zij ons het leven als een veelvuldig functioneerende maatschappij laat aanschouwen, maar zij doordringt ons tevens van het besef, hoe er in al deze schijnbare verbodding tot het uiterste een onverbreekelijke eenheid zich openbaart.'²⁷

1935 was het jaar van de doorbraak voor Multifilm. In Heemstede vond de internationale Flora tentoonstelling plaats. Multifilm presenteerde iedere dag op de tentoonstelling een eigen FLORA-JOURNAAL. Niet dat Mol plannen had om een filmjournaal te beginnen, maar de ervaring was nuttig. 'Toen leerden we voor het eerst tegen de klok vechten...'²⁸ zei Mol later. Een uitdaging vormde ook de produktie van een geluidsfilm in opdracht van de firma Droste. De directeur van deze chocoladefabriek, G. J. Droste, had tot de oprichters van Multifilm behoord, dus een opdracht van zijn bedrijf lag voor de hand. Mol wilde een bedrijfsfilm maken, waarin zijn eigen opvattingen over het wezen van het filmbeeld gehandhaafd bleven, maar tevens de mogelijkheden van de geluidsband optimaal benut werden.

Het was aanleiding voor J. C. Mol om de problematiek van het filmgeluid aan een nader onderzoek te onderwerpen: 'Het spreekt (...) vanzelf, dat ook bij de documentaire film het geluid een taak heeft. Het kan het beeld accentueeren, een stemming versterken, de indruk groter maken. Men vindt echter over de wijze van toepassing van muziek enz. bij de documentaire film nog geen eenheid van inzicht en er wordt nog in allerlei richtingen geëxperimenteerd. Wij hebben gemeend de oplossing te moeten zoeken volgens de volgende richtlijnen. Ten eerste: het beeld moet hoofdzaak zijn, het geluid mag alleen maar accentueeren, onderstrepen, versterken, maar mag niet zelf boven het beeld de aandacht vragen. Daarna komt wat belangrijkheid betreft de toelichting, de muziek komt eerst in de derde plaats. Ten tweede: de muziek moet 'n eenheid vormen met het beeld, moet bij de film behoren, moet erbij aangepast zijn wat rythme, sterkte, thema enz. betreft. (...) De muziek moet speciaal voor de film worden gecomponeerd, film en muziek moeten samen een geheel vormen.'²⁹ Mol vond de jonge componist Koos van de Griend bereid muziek bij de DROSTE-FILM te schrijven, 'geïnspireerd op de fabrieks- en machinegeluiden, waarbij vooral zorg werd besteed aan rythmisch samen gaan van beeld en muziek.'³⁰

De relatie muziek-commentaar vormde het volgende probleem. Mol: 'Oorspronkelijk waren wij van meening, dat een hoge damesstem het best boven de muziek te verstaan zou zijn. Dit bleek niet het geval te zijn. Integendeel, een niet te lage mannenstem bleek het best. Bij de proeven, die wij in dit verband namen kwam nog iets anders aan het licht. Voor een aantal proefpersonen lieten wij op grammofonplaten hooren een aantal verschillende mannen- en vrouwenstemmen, met muziek als ondergrond, om op deze wijze een oordeel te verkrijgen, welke soort stem het meest duidelijk en aangenaam aan deed. Van de "proefluisteraars" prefereerden nagenoeg zonder uitzondering

de dames een mannenstem en de heeren een vrouwenstem. Naast de fysieke factoren als toonhoogte, timbre enz., spelen dus ook blijkbaar nog psychische factoren een rol.¹³¹ Zelden zal er voor een opdrachtfilm zoveel wetenschappelijk voorwerk verricht zijn!

De werktitel van de DROSTE-FILM was, vrij naar Gershwin, Rhapsodie in Brown geweest. Uiteindelijk werd hij naar de bekende Droste leuze ALTIJD WELKOM genoemd. J. C. Mol en zijn cameraman Chr. Pointl brachten het Droste-bedrijf van grondstof (cacao) tot eindproduct (bonbon) in beeld. De chocolade werd met eenzelfde zorg door de camera geobserveerd, alsof het een micro-organisme of een bloembol betrof. In februari 1935 ging ALTIJD WELKOM in Haarlem in première. Het geluidssysteem van Multifilm en de muziek van Koos van de Griend werden alom geprezen. De filmrecensent van Het Volk schreef: 'Mol vond grote steun in Koos van de Griend, die een prachtige illustratieve muziek bij de film schreef en er daardoor voor zorgde dat ook de vaak langdurige technische uiteenzettingen van het chocolade- en bonbonbedrijf met animo werden geaccepteerd. (...) De Drostefilm wil in de eerste plaats een bedrijfsfilm zijn en zij is dat ook: consciëntieus en volledig. Maar daarnaast ziet men in de filmische doorwerking dat men ook film heeft willen maken en dat men daarin geslaagd is. Tempo, shots en montage zorgen voortdurend voor een aangename beeldwisseling die het kijken tot een genot maakt.'¹³²

In de loop van 1935 trad E. J. Verschueren bij Multifilm in dienst als geluidstechnicus en zou zich binnen enkele jaren opwerken tot adjunct-directeur van het bedrijf. Verschueren was de perfecte compagnon voor Mol. Hij kon leiding geven. Zoals Mol vanuit zijn natuurkundige achtergrond door de mogelijkheden van film gefascineerd was, was Verschueren dat vanuit zijn technische belangstelling. Een van de eerste producties waar Verschueren als geluidstechnicus aan meewerkte, was HET BRANDMERK VAN KAÏN (1935). Dit was een opdracht van de Nederlandsche Bond tot Bestrijding der Vivisectie, een docudrama over het leed van dierproeven. Omdat Mol geen enkele ervaring had op het gebied van spelregie, werd Luc. Willink als regisseur aangetrokken. Zijn hoofdrolspeler was de Belgische herdershond King, in de film Ponto geheten. Het gezin van de chirurg dr. Deyis erg gehecht aan Ponto. De hond heeft immers het zoontje van de verdrinkingsdood gered. Op een zekere dag verdwijnt Ponto spoorloos, totdat de chirurg hem met opengesneden buik op de operatietafel van het fysiologisch laboratorium aantreft. Dr. Dey naait de hond weer dicht en neemt Ponto mee naar huis. Als zijn vrouw vraagt, wat de hond aan zijn buik heeft, zegt dr. Dey: 'HET BRANDMERK VAN KAÏN, het teken der onmenselijkheid.'¹³³ Ondanks de geruststellende mededeling in de aftiteling van HET BRANDMERK VAN KAÏN dat de hond King, alias Ponto, géén leed was overkomen, nam de CCF geen genoegen met de film. Wat de keuringscommissie het meest stoorde, was dat de integriteit van de wetenschappers die zich met dierproeven bezighielden, in twijfel werd getrokken. De film deed namelijk voorkomen alsof de buik van Ponto zonder voorafgaande verdoving opengesneden was. Multifilm en de Bond tot Bestrijding der Vivisectie vroegen direct herkeuring aan. De Bond stuurde een uitgebreid verweerschrift, waarin de bedoelingen van de film uiteengezet werden: 'Wat in de propagandafilm suggestief is aangeduid komt op het volgende neer: Zij, die alsnog niet afkeerig zijn van dierproeven zien in het dier een stuk materiaal waarover de mensch vrijelijk mag beschikken. Wanneer echter erkend wordt, dat een dier een beste kameraad van den mensch is, bereid een menschenleven te redden, wanneer Dr. Dey het leed ervaart, dat hij zijn eigen lieveling Ponto, die het leven van zijn zoontje redde als slachtoffer ziet gevallen van de vivisectie, dan gevoelt

hij het ethisch-ontoelaatbare van de dierproeven. Het psychische conflict waardoor juist de afkeer voor vivisectieproeven moet ontstaan, is hier suggestief maar tevens volkomen zuiver psychologisch geschetst. Er is geen sprake van dat dit “in strijd met de goede zeden en de openbare orde” is, want dan zou onze Bond in zijn geheel daarmee in strijd zijn.³⁴ De herkeuringscommissie was niet gevoelig voor deze argumentatie. Integendeel, ze vond ‘dat de opzettelijk hoogst-onsympathiek geteekende figuren der assistenten (die zonder verdoving de buik van Ponto open hadden gesneden; BH) de bezwaren tegen deze film nog versterken.’³⁵ Met andere woorden, de vormgeving van het drama, niet het documentaire gegeven zelf, gaf de doorslag voor de herkeuringscommissie.

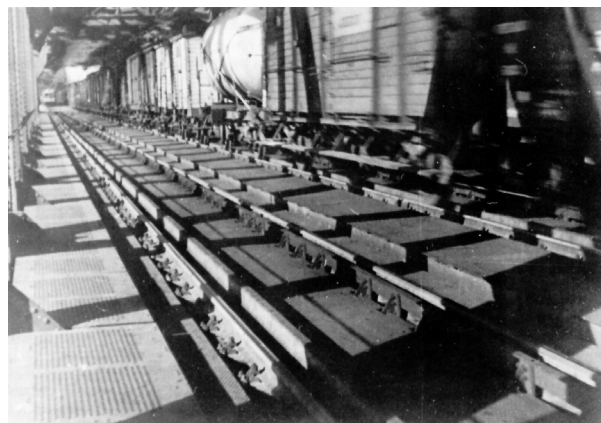
Ondanks het feit dat HET BRANDMERK VAN KAIÏN als eerste proeve van bekwaamheid op het gebied van docudrama geen succes was, zou Multifilm in de toekomst nog verschillende van dergelijke films produceren. De door Verschuieren geregisseerde film ROEPING (1938), gemaakt in opdracht van het Groene Kruis, was er een voorbeeld van. Maar ook in een reclamefilm voor Timtur-schoenen, VICTORIE (1937), waren geënceneerde stukken opgenomen. In die film bleek de vodenboer uitermate kieskeurig in het opkopen van schoeisel. Pas als hij Timturschoenen aangeboden krijgt, is hij tevreden. Multifilm maakte verder voor de Raden van Arbeid een film over DE SOCIALE VERZEKERING IN NEDERLAND (1938). De Staalfabriek De Muinck Keizer te Utrecht had behoefte aan een film, waarin de diverse arbeidsprocessen duidelijk afgebeeld waren. Cameraman Chr. Pointl slaagde hier uitstekend in, maar er was in het Kenaupark blijkbaar niemand die een pakkende titel voor deze film kon verzinnen: EEN FILM OVER HET BEDRIJF DER NEDERLANDSCHE STAALFABRIEKEN V.H. J. M. DE MUINCK KEIZER N.V., UTRECHT (1938).

Mol zou Mol niet zijn, als er in het pand aan het Kenaupark niet gesleuteld, geknutseld en geëxperimenteerd werd. Nu hij eenmaal de techniek van geluidsregistratie op film onder de knie had, was het inrichten van een synchronisatiestudio zijn volgende doel. Deze kwam in de loop van 1937 gereed. Mol nodigde Pier Westerbaan van het Nieuw Weekblad uit voor een bezoek: ‘De synchronisatiezaal is bestemd voor het naderhand van geluid voorzien van stom opgenomen films. Dit gebeurt meestal met muziek, toelichting of beide, terwijl het ook vaak nodig is bij dialogen, waarbij de lippenbewegingen op het doek zichtbaar zijn, zeer nauwkeurig de bijpassende woorden op de geluidsband toe te voegen. (...) Het spreekt van zelf dat aan een dergelijke synchronisatiestudio bijzondere accoustische eischen moeten worden gesteld. Zij moet kunnen klinken als een kerk, of zij moet “dood” zijn, zonder eenige nagalm, alsof men in de buitenlucht sprak. Tusschen deze beide uitersten moet iedere graad van nagalm kunnen worden verkregen. Men bereikt dit door de wanden min of meer “hard” of wel geluidreflecteerend, dan wel “zacht”, d.i. absorbeerend te maken. In onze synchronisatiestudio is dit verkregen door accoustische luiken, die kunnen worden gedraaid, waardoor een harde of een zachte kant vóór komt en door middel waarvan elk accoustisch effect kan worden bereikt. Het geheel werd gebouwd volgens aanwijzingen en berekeningen van Prof. Fokker. Het resultaat is uitstekend. De accoustiek kan zoodanig worden geregeld dat zowel een volledig orkest als een enkele stem accoustisch volkomen tot zijn recht komt en voortreffelijk klinkt.’³⁶ Een van de eerste filmmakers die van nasynchronisatie-faciliteiten van Multifilm gebruik had gemaakt, was ‘veteraan’ Johan Gildemeyer die al in de jaren ‘10 met films als GLORIA TRANSITA (1917) furore had gemaakt. Zijn FANTASIA MUSICA (1937) werd bij Multifilm van muziek uit Wagners Tannhauser voorzien.³⁷

Door de vele technische faciliteiten en de oprechte interesse van J. C. Mol voor het werk van zijn collega's, werd Multifilm een soort toevluchtsoord, niet alleen voor een 'veteraan' als Johan Gildemeyer, maar in het bijzonder voor avant-garde filmmakers. J. C. Mol droeg hen een goed hart toe. Zo had hij met Franken, Hin, Koelinga, Laan en Van Neijenhoff het 'Manifest' in Filmliga ondertekend, zonder dat hij zelf ook maar enige illusie koesterde in een speelfilmstudio aan de slag te komen.³⁸ Met Mannus Franken onderhield Mol innige contacten die teruggingen tot de Filmliga-tijd en de oprichting van de Nederlandse Smalfilmliga. Er was al in 1933 sprake van samenwerking tussen Franken en Multifilm, maar de verfilming van het door Franken vervaardigde scenario HET GEBED ging niet door.³⁹ Toen Mannus Franken eind 1935 uit Nederlands Indië terugkeerde met de opnamen van PAREH, HET LIED VAN DE RIJST kreeg hij bij Multifilm de gelegenheid de film af te werken. Hetzelfde gold voor Jan Hin, met de opnamen van 'DE ZEEAREND'.

Dick Laan, de schrijver van Pinkeltje, was ook een regelmatige gast in de villa aan het Haarlemse Kenaupark. Als liefhebber maakte Laan al sinds de jaren '10 films. Favoriete films uit de Liga- en 'Uitkijk'-programma's, zoals VOETBAL (1930) en BOY (1932), waren van hem afkomstig. Dick Laan regisseerde bij voorbeeld voor Multifilm de opdrachtfilm DE VRIJE UNIVERSITEIT (1935). Toen Jo de Haas Visie Film voor de tweede keer de rug toegekeerd had en met zijn eigen maatschappij Amfilco niet genoeg opdrachten kon binnenhalen, was Mol er snel bij om de diensten van deze uitzonderlijke cameraman te verwerven. Jo de Haas verzorgde onder meer het camerawerk bij diverse opdrachtfilms, zoals ANWB-ERS SPREKEN (1938) voor de ANWB⁴⁰ en HET VRUCHTBARE LAND (1938) voor het Inlichtingenbureau Chilisalpeter. Het meest verstrekkend waren echter de contacten van Multifilm met Paul Schuitema. Deze docent aan de Academie voor Beeldende Kunsten in Den Haag had zijn sporen verdiend als grafisch ontwerper en fotograaf. In 1932 was Schuitema begonnen met het filmen van DE MAASBRUGGEN in zijn woonplaats Rotterdam. Hij wilde een bewegingsstudie maken van deze bruggen die zo'n belangrijke rol in het stadsleven speelden.⁴¹ Schuitema had geen enkele filmervaring. Hij maakte zichzelf de basistechnieken (opname, ontwikkeling, montage) meester, waarbij zijn vaardigheid op het gebied van de fotografie nu eens een voordeel, dan weer een handicap was. Schuitema had twijfels over zijn film en over de avantgarde film in het algemeen.⁴² Pas in 1936 vertoonde hij DE MAASBRUGGEN voor het eerst in het openbaar, en wel in Tsjechoslowakije, waar Schuitema uitgenodigd was voor een lezing over de Nederlandse experimentele film. Bij deze gelegenheid liet hij ook Mols UIT HET RIJK DER KRISTALLEN zien. Waarschijnlijk zijn naar aanleiding van deze lezing de eerste contacten tussen Multifilm en Schuitema ontstaan.

In 1938 besloot Schuitema DE MAASBRUGGEN bij Multifilm te laten nasynchroniseren. Koos van de Griend werd gevraagd de muziek te schrijven. Schuitema en Van de Griend gingen samen naar DE MAASBRUGGEN om de natuurlijke geluiden te beluisteren. Ze stelden echter vast 'dat het natuurlijke geluid op DE MAASBRUGGEN geen basis kon vormen voor een toonachtergrond bij deze film. Hierop gaf Paul Schuitema den componist Koos van de Griend opdracht op



DE MAASBRUGGEN (Paul Schuitema 1937)

volkomen vrije wijze een compositie te schrijven die in rythme en idee aansloot bij de filmmontage. Overlegd werd, dat naast de gebruikelijke partituren voor de orkestleden, een speciale partituur werd geschreven voor den toonmixer. In deze partituur werd het eigenlijke muzikale resultaat bepaald, zoodat niet het totaal samenklinken der instrumenten de toonverhouding weergaf, maar dat wat via den luidspreker te hooren was.⁴³

DE MAASBRUGGEN begon met een overzichtsshot vanaf de Koninginnebrug.⁴⁴ De film liet daarna de gebruikers van de bruggen zien, fietsers, auto's en trams, treinen, het opgaan en neerlaten van de bruggen. De toeschouwer krijgt de indruk van een chaotische, onophoudelijke stroom. De bewegingen binnen de camera-instellingen wekten spanning op, maar in de beeldmontage was hiermee te weinig gedaan. Camerastandpunten en beeldcomposities waren vaak opvallend – Schuitema's Nieuw-Zakelijke fotografische achtergrond was duidelijk merkbaar. Veel opnamen waren blijkbaar in de late namiddag met zijn scherpe lichtval (en lange slagschaduw) gemaakt. De film eindigde met een poging tot 'abstractie', een slotakkoord van dubbeldrukken. De muziek van Van de Griend vormde geen illustratie van de beelden, maar een zelfstandig element.

De samenwerking met Multifilm, in het bijzonder met E. J. Verschueren, was zo goed verlopen dat Schuitema besloot twee andere films die hij gemaakt had, ook te laten nasynchroniseren. Dat betekende een fikse investering die Schuitema uit eigen zak moest betalen. Het ging om DE MARKTHALLEN VAN PARIJS (1939), waarmee hij al in 1934 was begonnen, en DE BOUWHOEK VAN HARLINGEN (1939). Om het documentaire karakter van de film over de Parijse Hallen te waarborgen, hadden Schuitema en zijn medewerkers, onder wie Joop Huisken, besloten geen kunstlicht bij de opnamen te gebruiken. De activiteiten in de Hallen begonnen 's morgens vroeg, zodat alleen onder zeer gunstige condities gefilmd kon worden. Gerard Saan die onder meer het geluid van Willem Bons BLOKKADE had verzorgd, was met zijn geluidswagen naar Parijs gegaan om natuurlijke geluiden van de Hallen op te nemen.⁴⁵ DE MARKTHALLEN VAN PARIJS liet als het ware een typische dag in de



DE MARKTHALLEN VAN PARIJS (Paul Schuitema 1939)

Hallen zien, van het begin van de markt voor dag en dauw tot het opruimen van de rommel door de reinigingsdienst. De nadruk lag op de observatie van kopers en verkopers. Hugo de Groot verzorgde de muziek bij de film. Deze was in vergelijking met het werk van Van de Griend veel illustratiever van karakter. De Groot schreef ook de muziek voor DE BOUWHOEK VAN HARLINGEN. Dit was de meest traditionele van de drie films, een reportage over landschap en historie van deze Friese streek.⁴⁶

In januari 1939 vierde Multifilm het heuglijke feit dat het bedrijf met HET VRUCHTBARE LAND zijn honderdste belangrijke film had afgeleverd.⁴⁷ Toen de Rotterdamsche Lloyd J. C. Mol vroeg een kleurenfilm over Nederlands Indië te maken, was hij hier onmiddellijk voor in.⁴⁸ Hij kon met een gerust hart enige maanden uit Haarlem wegblijven, want hij wist dat Multifilm bij zijn plaatsvervanger E. J. Verschueren in goede handen zou zijn. Bovendien was de kleurenfilmtechniek een terrein dat nog volop in ontwikkeling was. Mol wist niet hoe het kleurenmateriaal op het licht en de tropische condities in de Archipel zou reageren. Omdat er in Nederland geen laboratoria waren met faciliteiten voor kleurenfilm, moest het materiaal ter ontwikkeling naar Londen gestuurd worden. Kortom, Mol moest zijn technisch vernuft weer eens aanspreken. In mei 1939 scheepte Mol in. In Nederlands Indië aangekomen, bezocht hij West-Java en Bali, waar hij de beroemde lijkverBRANDINGSfeesten filmde.⁴⁹ Toen echter in september 1939 de Tweede Wereldoorlog uitbrak, kon Mol niet meer terug naar Nederland. Hij besloot daarom in Indië een filiaal van zijn firma, Multifilm Batavia, op te richten. Toen de Duitsers Nederland bezet hadden en de regering in Londen in ballingschap was gegaan, werd Multifilm Batavia plotsklaps het middelpunt van de Nederlandse filmpropaganda. Zo werkte Max de Haas die na zijn vlucht uit Nederland door de regering naar Nederlands Indië was gestuurd, bij Mol aan zijn anti-Japanse propagandafilms. Met de Japanse inval in 1942 kwam er een voorlopig einde aan de activiteiten van Multifilm Batavia.

Multifilm Haarlem werkte tijdens de Duitse bezetting zo goed en zo kwaad als het ging door. Naarmate de oorlog vorderde, werd dit steeds moeilijker: 'het principe van non-coöperatie (had) Multifilm bij de bevrijding gebracht in de situatie, dat het was omgebouwd tot kazerne van de Kriegsmarine, omringd met een prikkeldraadversperring. De apparatuur was over de hele stad verspreid of in geheime bergplaatsen verstoppt, de films hadden asyl gevonden in een kelder op een ziekenhuisterrein...'⁵⁰

Verschueren toonde zich in de oorlogstijd meer dan een goede bedrijfsleider die bereid was de faciliteiten waarover een filmbedrijf nu eenmaal beschikte, in dienst van de 'goede zaak' te stellen. Hij zat midden in het kunstenaarsverzet. Samen met Paul Schuitema, Lou Lichtveld en J. C. Bouman ontwikkelde Verschueren vanaf het najaar van 1943 'plannen tot stimuleering, ordening en saneering van het Nederlandsche filmwezen'. Het viertal overhandigde in augustus 1944 hun rapport aan de regeringsgemachtigde voor culturele zaken mr. Reinink.⁵¹ Direct na de bevrijding bracht Verschueren de avantgarde cineasten die J. C. Mol in de jaren vóór de oorlog met open armen ontvangen had, samen in de Nederlandse Werkgemeenschap voor Filmproductie: Mannus Franken, Jan Hin, Dick Laan, Jo de Haas. Zo werd Multifilm letterlijk en figuurlijk de basis voor de naoorlogse Nederlandse documentaire.

FILMOGRAFIE

In deze filmografie zijn op naam van de maker of produktiegroep gegevens opgenomen over een groot aantal documentaires uit de jaren '20 en '30. Ik heb deze gegevens in vier categorieën ingedeeld: technische gegevens, personalia, opdrachtgever en bewaarplaats. Als er een bewaarplaats (filmarchief) vermeld is, wil dat verder niets zeggen over de toestand waarin de bewaarde film zich bevindt. De film kan zich nog op (brandbaar) nitraatmateriaal bevinden, zelfs op negatiefmateriaal, de tussentitels kunnen ontbreken of er kunnen gedeelten van de film missen. In het gunstigste geval is de film geconserveerd en voor de onderzoeker op een montagetafel te consulteren, maar vaak is het niet meer mogelijk de film te raadplegen in de vorm waarin de maker hem geschapen heeft. De conservering van het culturele erfgoed film heeft in Nederland namelijk altijd een lage prioriteit gehad en de filmarchieven hebben jarenlang met ontoereikende budgetten moeten werken.

Deze filmografie heeft een zeer voorlopig karakter en weerspiegelt de stand van het filmhistorisch onderzoek in Nederland. Van sommige documentaire filmmakers en filmgroepen is inmiddels het nodige bekend, van andere nog weinig. Zo heb ik met vrucht gebruik gemaakt van het onderzoek van Fons Grasveld over Mannus Franken en van Eric van 't Groenewout over Joris Ivens en over Max de Haas/Visie Film. Ik heb in ieder geval die films in de filmografie opgenomen, die ik in het boek besproken heb, maar ik ben me ervan bewust dat er nog veel lacunes zijn. Zo ontbreken het werk van de onderwijzers A. M. van der Wel (Rotterdam) en G. Aalfs (Harlingen), van de journaalfirma's Orion, Profilti en Filmfabriek Holland en van de gespecialiseerde firma's zoals ICRO (reclame) of Marofilm (landbouw). Bij het samenstellen van de filmografieën van Willy Mullens/Haghe Film en Polygoon moest ik een selectie uit hun werk maken, anders zou de lezer verzinken in de massa actualiteiten die deze firma's dag in, dag uit produceerden. In het jaar 1937 legde bij voorbeeld Polygoon, afgezien van het wekelijkse bioscoopjournaal HOLLANDS NIEUWS, maar liefst 95 (!) produkties voor aan de Centrale Commissie voor de Filmkeuring – voor de overgrote meerderheid actualiteiten.

Menig filmmaker zal destijds het bestaan van deze censuurinstantie vervloekt hebben, maar voor de historicus is het archief van de Centrale Commissie voor de Filmkeuring een zegen. In het keuringsdossier zijn immers in ieder geval de basisgegevens, zoals titel, formaat en lengte van de film, opgenomen, terwijl de bijgevoegde informatie (in het geval van stomme films, de titellijsten) vaak van grote waarde is. Dit verklaart dan ook het verschil in de hoeveelheid gegevens over documentaires van vóór en na de Filmkeuring.

Ik hoop dat deze filmografie, met al haar gebreken, de aanzet mag geven tot verdere verzameling van produktiegegevens, zodat uiteindelijk een compleet overzicht zal ontstaan. Dan pas kunnen we staat opmaken, welke documentaires bewaard zijn en welke voorgoed verloren zijn gegaan.

Afkortingen

a = assistentie

b = bewaarplaats

c = camera

d = draaiboek

f = formaat

g = geluid

k = keuringsnummer Centrale Commissie voor de Filmkeuring

mo = montage

mu = muziek

o = opdrachtgever

p = productie

pl= productieleiding

r = regie

VNF = Vereeniging Nederlandsch Fabrikaat

Alberts Frères

zie Haghe Film

Andor von Barsy (1900-1965)

zie ook Transfilma

AMSTERDAM (1928)

f: 35mm stom

p: Kleinman's Filmfabrikatie; *r*: Henk Kleinman; *c*: Andor von Barsy

o: vrije produktie

HOOGSTRAAT (1930)

f: 35mm stom; *l*: 235m; *k*: 8712

r, *c*, *m*: Andor von Barsy

o: vrije produktie

b: EYE, Beeld en Geluid

Taak ID: 4982250

Willem Bon (geb. 1904)

STAD (1929)

f: 35mm stom

r, *c*, *m*: Willem Bon

o: vrije produktie

BOEK (1930)

f: 35mm stom

p: Studio Joris Ivens; *r*: Willem Bon

o: Nederlandse Uitgeversbond

b: EYE

IS ER OVEREENKOMST TUSSEN KLANK,
RYTHME EN KLEURAFWISSELING? (1932)

f: 35mm met grammofoonmuziek

('Boléro' van Ravel); *l*: 89m

p: Studio Joris Ivens; *r*: Willem Bon

o: vrije produktie

b: EYE, Beeld en Geluid

Taak ID: 4982404

KLEUR- EN VORMAFWISSELING OP CHOO-CHOO
JAZZ (1932)

f: 35mm met grammofoonmuziek;

l: 77m

p: Studio Joris Ivens; *r*: Willem Bon

o: vrije produktie

b: EYE, Beeld en Geluid

Taak ID: 4982560

Een reclamefilm voor
ZWAARDEMAKERSJAM (± 1932)

f: 35mm stom

r: Willem Bon, Frans Dupont

o: Zwaardemakers

Johan Raab van Canstein (1901-1977)

ALS DE HALMEN BUIGEN (1930)

f: 35mm stom; *l*: 1014m; *k*: 10796

r: Johan van Canstein; *c*: Jean Dréville

o: vrije produktie

b: EYE, Beeld en Geluid

Taak ID: 4980823

W. Cox Jr zie Zuiderfilm**Frans Dupont**

(Bussum 1908- Amsterdam 1978)

DIEPTE (1934)

f: 35mm geluid; *l*: 130m; *k*: B 1748

r, *c*, *mu*: Frans Dupont; *a*: Elsy Keppler

o: vrije produktie

b: Beeld en Geluid

Taak ID: 4981475

GIETHOORN (1935)

f: 35mm geluid; *l*: 392m/314m; *k*: C2384/1
1307

p: Studio Dupont; *pl*: Willem Gerdes,
Piet Beishuizen; *r*: Frans Dupont; *c*:
Frans Dupont, Dientje Stevens;

idee: Reinier Meyer; *mu:* Wolfgang
Wijdeveld;
g: Gerard Saan
o: vrije productie
b: EYE, Beeld en Geluid
Taak ID: 4981920

Electra

EEN REIS DOOR SOVJET RUSLAND MET HET
GENOOTSCHAP NEDERLAND-NIEUW RUSLAND
(1932)
f: 35mm; *l:* 693m; *k:* A 790
p: Electra

STUWING (1932-33)
f: 35mm geluid; *l:* 966m + 446m
(aanvulling); *k:* A 1357 en A 2094
(aanvulling)
r, d: VARA Filmcommissie (M. Sluizer, A. de
Vries, G. J. Zwertbroek, Hugo de Groot, Piet
Tiggers, A. C. P. Seijfert);
c, mo: J. Th. A. van der Wal;
geluidsmontage: Mevr. G. Rienks;
mu: Jac. Jansen, uitgevoerd door het
VARA-orkest onder leiding van Hugo
de Groot
o: VARA
b: Beeld en Geluid, VARA
Taak ID: 4465458

John Fernhout

(Bergen 1913- Jerusalem 1987)
zie ook Joris Ivens

PUBERTÉ (1933)
p: Film-Technische Leergang; *r:* Hans
Sluizer; *c:* John Fernhout; met: Eva Besnyö
o: vrije productie

PAASCHEILAND (1935)
f: 35mm geluid; *l:* ± 800m

p: CEP; *c:* John Fernhout; *mo:* Henri
Storck; *mu:* Maurice Jaubert
b: Henri Storck

DRIEMASTER MERCATOR (1935)
f: 35mm geluid; *l:* ± 700m
p: CEP; *c:* John Fernhout; *mo:* Henri Storck;
mu: Maurice Jaubert
b: Henri Storck

KAAP NAAR HET ZUIDEN (1935)
f: 35mm geluid; *l:* ± 750m
p: CEP; *c:* John Fernhout;
mo: Henri Storck; *mu:* Marcel Poot
b: Henri Storck

TAPIJTEN EN KUNSTMEUBELINDUSTRIE (1935)
f: 35mm; *l:* ± 400m
p: CEP; *r:* Henri Storck; *c:* John Fernhout
o: Ministerie van Buitenlandse Handel

DE BEIAARDEN (1936)
f: 35mm geluid; *l:* ± 400m
p: CEP; *r:* Henri Storck; *c:* John
Fernhout; commentaar: Eric de
Haulleville
o: Belgo-Luxemburgs Bureau voor
Toerisme

ZONNIG LEVEN AAN HET STRAND (1936)
f: 35mm geluid; *l:* ± 400m
p: CEP; *r:* Henri Storck; *c:* John Fernhout;
commentaar: Marnix Gijsen;
mu: Marcel Poot; *a:* Armand Henneuse
o: Belgo-Luxemburgs Bureau voor Toerisme

LANGS ZOMERWEGEN (1936)
f: 35mm geluid; *l:* ± 450m
p: CEP; *r:* Henri Storck; *c:* John Fernhout;
commentaar: Marnix Gijsen;
mu: André Souris; *a:* Armand Henneuse
o: Belgo-Luxemburgs Bureau voor Toerisme

BEELDEN VAN HET BELGISCH VERLEDEN (1936)
f: 35mm geluid; *l*: ± 600m
p: CEP; *r*: Henri Storck; *c*: John Fernhout;
commentaar: Marnix Gijsen;
mu: Maurice Jaubert; *a*: Armand Henneuse
o: Belgo-Luxemburgs Bureau voor Toerisme

LAND IN ZICHT (1937)
f: 16mm stom; *l*: 317m; *k*: E 583
p: Nesmaf; *pl*, *d*: Leo van Lakerveld;
r, *c*: Pieter Bruggens (= John Fernhout);
c, *mo*: E. Drayer (= E. Van Moerkerken)
o: Communistische Partij van Nederland
b: EYE

DE HUIZEN DER ELLENDE (1937)
f: 35mm geluid; *l*: ± 900m
p: CEP; *r*: Henri Storck;
d: Fernand Piette, Henri Storck; *c*: Eli Lotar,
 John Fernhout; *a*: Fernand Piette;
mu: Maurice Jaubert
o: Nationale Maatschappij voor
 Goedkope Woningen
b: Henri Storck

Mannus Franken

(Deventer 1899- Lochem 1953)

BRANDING (1929) zie Joris Ivens

LE JARDIN DU LUXEMBOURG (1929)
f: 35mm stom; *l*: 368m; *k*: 8273
r: Mannus Franken; *c*: H. J. Ankersmit
o: vrije produktie
b: EYE, Beeld en Geluid
Taak ID: 4982441

REGEN (1929) zie Joris Ivens

MODERNE NEDERLANDSCHE ARCHITECTUUR
 (1930)
f: 35mm stom; *l*: 356m
r: Mannus Franken
o: 'De Uitkijk'
b: EYE, Beeld en Geluid
Taak ID: 4982987

HET WERK VAN DE VRIJZINNIGE CHRISTELIJKE
 JEUGDCENTRALE (1930)
f: 35mm stom; *l*: 283m; *k*: 10351
p: 'De Uitkijk'; *r*, *c*: Mannus Franken
o: Vrijzinnig Christelijke Jeugdcentrale

AMSTERDAM, GEZIEN VANUIT HET WATER DEEL I:
 AMSTEL EN IJ (1931)
f: 35mm stom
p: 'De Uitkijk'; *r*, *c*: Mannus Franken;
a: J. G. Wittpen
o: 'De Uitkijk'

SJEKELAA (1931)
f: 35mm stom; *l*: 104m; *k*: 12346
p: 'De Uitkijk'; *r*, *c*: Mannus Franken
o: C. J. van Houten en Zoon

OPDRACHT (1932)
f: 16mm stom; *l*: 152m
p: Dick Laan Film; *r*: Mannus Franken,
 Dick Laan
o: vrije produktie
b: EYE, Beeld en Geluid
Taak ID: 1207906

LYCEUM ALPINUM (1932)
f: 35mm stom
r: Mannus Franken, Dick Laan
o: Lyceum Alpinum
b: EYE, Beeld en Geluid
Taak ID: 127418

DE TREKSCHUIT (1933)

f: 35mm geluid; *l:* 367m; *k:* A 2556
r: Mannus Franken, Otto van Neijenhoff;
c: Otto van Neijenhoff; *mu:* Freule H. van Lennep (1e versie), Géza Frid (2e versie), uitgevoerd door het Hartvelt kwartet
o: vrije produktie
b: EYE, Beeld en Geluid
Taak ID: 49363, 4984183

DE FILM DER NOORD- EN ZUID-HOLLANDSE REDDINGMAATSCHAPPIJ (1933)

f: 35mm stom; *l:* 1136m; *k:* A 3278
r: Mannus Franken
o: Noord- en Zuid-Hollandse Reddingmaatschappij
b: EYE, Beeld en Geluid
Taak ID: 4981101

HET VCJC LEVEN BUITEN DE AFDEELINGEN (1933)

f: 35mm stom; *l:* 1199m; *k:* A 3551
p: 'De Uitkijk'; *r:* Mannus Franken
o: Vrijzinnig Christelijke Jeugdcentrale

DE AMSTERDAMSCH TONEELVEREENIGING IN VOGELVLUCHT (1934)

f: 35mm geluid; *l:* 478m; *k:* B 979
p: Multifilm; *r:* Mannus Franken
o: Nederlandsche Theater Unie
b: EYE

PAPIER (1934)

f: 35mm stom; *l:* 1564m; *k:* B 1888
p: Multifilm; *r, d:* Mannus Franken;
c: Chr. Pointl
o: NV Vereenigde Koninklijke Papierfabrieken Van Gelder
b: Beeld en Geluid
Taak ID: 4718512

JAN PIETER EN ZIJN ZUSJE (1934)

f: 35mm geluid; *l:* 261m; *k:* H 1069
p: 'De Uitkijk'; *r:* Mannus Franken;
mu: B. Tidemans-Wijers; met: Herbert van Putten, Annemarie Scheltema, J. Banting, Joop B. Bourdrez, W. Hulshoff Pol
o: 'De Uitkijk'
b: EYE, Beeld en Geluid
Taak ID: 34218

SCHIP IN NOOD (1934)

f: 35mm geluid; *l:* 275m; *k:* B 2209
p: 'De Uitkijk'; *r:* Mannus Franken
o: Noord- en Zuid-Hollandse Reddingmaatschappij
b: EYE, Beeld en Geluid
Taak ID: 4983777

DE MERAPI DREIGT (1935)

f: 35mm stom; *l:* 370m; *k:* B 2246
p: Java Pacific Film; *r:* Albert Balink;
m: Mannus Franken
o: vrije produktie

PAREH, HET LIED VAN DE RIJST (1936)

f: 35mm geluid; *l:* 2060m;
k: D 2093/12111
p: Java Pacific Film; *r:* Mannus Franken; *d:* Mannus Franken, Albert Balink;
c: Mannus Franken, Joshua Wong, Othniel Wong; *mu:* Paul Schramm
o: vrije produktie onder beschermheerschap van het comité INEF (Indië in Nederland door de Film)
b: EYE, Beeld en Geluid
Taak ID: 4983374

WIND IN DE ZEILEN (1937)

f: 35mm geluid
p: 'De Uitkijk'; *r, c:* Mannus Franken;
idee: W.L. Leclercq; *mo:* Jan Koelinga;
mu: Hans Wormser

o: vrije productie

b: EYE, Multifilm, Beeld en Geluid

Taak ID: 4984567

TANAH SABRANG (1939)

f: 35mm geluid; *l*: 3000m

p: Anifilm; *r*: Mannus Franken;

gegevens: A. Jonkers; *c*: Jan B. van der Kolk;

mu: R. A. A. Danoesoeganga

o: Centrale Commissie voor Emigratie en Kolonisatie van Inheemsen

b: EYE, Beeld en Geluid

Taak ID: 529157

'T SAL WAERACHTIG WEL GAAN (1939)

f: 35mm geluid; *l*: 2240m; *k*: H 163

p: Anifilm; *r*: Mannus Franken;

d: H. Quispel; *c*: Mannus Franken, Jan B. van der Kolk; *a*: A. Denninghof; *g*: Jordans;

mu: Jacques du Mosch

o: Departement der Marine in Nederlands-Indië

b: Beeld en Geluid

Taak ID: 51980, 51950, 51954, 52022, 51955, 51945, 51978, 119867, 51979

Theo Güsten

(1897-1978)

Film over de Rotterdamsche haven en plaatselijke industrie en handel (1927)

f: 35mm stom

p: Germania Film; *r*: Theo Güsten

o: Rotterdamse industriëlen en handelaars

AMSTERDAM, EEN BEELD VAN HANDEL EN INDUSTRIE (1927)

f: 35mm stom; *l*: ± 2000m

p: Germania Film; *r*: Theo Güsten

o: Gemeente Amsterdam, Amsterdamse firma's

DE ZAA NSTREEK (1927)

f: 35mm stom; *l*: 2056m;

k: 2944/4385/1449/1617/2188

p: Germania; *r*, *d*: Theo Güsten;

c: C. Tuyn

o: Zaanse industrieën

b: EYE, Beeld en Geluid

Taak ID: 4984604

DE NEDERLANDSCHE SUIKERINDUSTRIE (1928)

f: 35mm stom

p: NBT filmfabriek; *r*: Theo Güsten;

c: C. Tuyn

o: Coöperatieve Suikerfabriek en Raffineerderij 'Dinteloord'

DE AVONTUREN VAN PIET PELLE OP ZIJN GAZELLE (1930)

f: 35mm stom; *l*: 176m; *k*: 9072

r: Theo Güsten

o: Gazelle Rijwielen

b: EYE, Beeld en Geluid

Taak ID: 114859

AMSTERDAM-BATAVIA DOOR DE LUCHT (1930)

f: 35mm stom; *l*: 355m; *k*: 9982

r: Theo Güsten

o: PTT

b: Beeld en Geluid

Taak ID: 49773, 49770

SNELHEID (1931)

f: 35mm stom

r: Theo Güsten

o: PTT

b: Beeld en Geluid

Taak ID: 52089

DE OUDE STAD (1935)

f: 35mm geluid; *l*: 711m ; *k*: C 713

r: Will Tuschinski; *c*, *mo*: Theo Güsten; *mu*: Max

Tak; *arrangement, instrumentatie*: H. Lachmann,

commentaar: S. van Praag;
commentaarstem: Louis de Vries;
liedteksten: Lex de Haas; *koor:* S. H.
 Englanders Amsterdamsch Joodsch Koor
o: vrije produktie
b: EYE

Jo de Haas

(Tiel 1902-Voorburg 1963)
 zie Polygoon, Visie Film en Multifilm

Max de Haas

(Amsterdam 1898-'s- Gravenhage 1983)
 zie Polygoon en Visie Film

Haghe Film

MOOI HOLLAND (1915)
f: 35mm stom
p: Alberts Frères; *r, c:* Willy Mullens
o: Vereniging 'Vreemdelingsverkeer'
b: Beeld en Geluid
Taak ID: 4983015

DE JUBILEUMFEESTEN VAN PHILIPS (1916)
f: 35mm stom; *l:* ± 450m
p: Alberts Frères; *r, c:* Willy Mullens
o: NV Philips

HOLLAND NEUTRAAL (LEGER- EN VLOOT-FILM)
 (1917)
f: 35mm stom; *l:* ± 3000m
p: Alberts Frères; *r:* Willy Mullens;
c: Willy Mullens e.a.; *supervisie:* Kapitein van
 den Akker
o: Ministerie van Oorlog
b: Beeld en Geluid
Taak ID: 4982698

HET LEVEN DER BIJEN (1917)
f: 35mm stom; *l:* 626m
p: Alberts Frères; *r:* Willy Mullens;
imker: Jan Luberti
o: vrije produktie

GLASINDUSTRIE TE LEERDAM (1918)
f: 35mm stom; *l:* ± 600m
p: 's-Gravenhaagsche Filmfabriek;
r: Willy Mullens
o: NV Glasfabriek Leerdam
b: Beeld en Geluid
Taak ID: 48302

STAD GOUDA EN HARE INDUSTRIEËN (1918)
f: 35mm stom
p: 's-Gravenhaagsche Filmfabriek;
r: Willy Mullens
o: Goudse industrieën

HOE MEN HET VOLK VOEDT (1918)
f: 35mm stom
p: 's-Gravenhaagsche Filmfabriek;
r: Willy Mullens
o: Volksgaarkeukens

HOE MEN HET GELD MAAKT IN NEDERLAND (DE
 RIJKSMUNT UTRECHT) (1918)
f: 35mm stom
p: 's-Gravenhaagsche Filmfabriek;
r: Willy Mullens; *pedagogische leiding:* D. van
 Staveren
o: Rijksmunt
b: Beeld en Geluid
Taak ID: 51994

DE RUBBERINDUSTRIE (1918)
f: 35mm stom; *p:* 's-Gravenhaagsche Filmfabriek;
r: Willy Mullens; *o:* Verenigde Nederlandsche
 Rubberfabrieken
b: Beeld en Geluid
Taak ID: 51991

JURGENS GROOTBEDRIJF (1918)

f: 35mm stom*p:* 's-Gravenhaagsche Filmfabriek;*r:* Willy Mullens*o:* Firma Jurgens

ARNHEM EN OMSTREKEN (1919)

f: 35mm stom*p:* Haghe Film; *r:* Willy Mullens*o:* Gemeente Arnhem,

Vreemdelingenverkeer Arnhem

b: Beeld en Geluid*Taak ID:* 4980904BEZOEK VAN DE KONINGIN AAN LIMBURG EN
ZEELAND (1919)*f:* 35mm stom*p:* Haghe Film; *r, c:* Willy Mullens*o:* vrije produktieHET VADERLANDSCH HISTORISCH VOLKSFEEST
TE ARNHEM IN SEPTEMBER 1919 (1919)*f:* 35mm stom*p:* Haghe Film; *r:* Willy Mullens*o:* vrije produktie*b:* Beeld en Geluid*Taak ID:* 49030

NIJMEGEN (1920)

f: 35mm stom*p:* Haghe Film; *r, c:* Willy Mullens*o:* Gemeente Nijmegen*b:* Beeld en Geluid*Taak ID:* 4541894DE HEEMAF MOTORENFABRIEK TE
HENGELO (± 1920)*f:* 35mm stom; *l:* ± 600m*p:* Haghe Film; *r:* Willy Mullens*o:* Heemaf Motorenfabriek*b:* Beeld en Geluid*Taak ID:* 48301, 48296, 48287, 48309,
48297

NEDERLAND (1921)

f: 35mm stom; *l:* ± 3000m*p:* Haghe Film; *r:* Willy Mullens*o:* Vereeniging 'Nederland in den Vreemde'*b:* Beeld en Geluid*Taak ID:* 51513, 115919, 51517MEUBELFABRIEK FIRMA PANDER & ZN. DEN HAAG
(± 1922)*f:* 35mm stom; *l:* ± 425m*p:* Haghe Film; *r:* Willy Mullens*o:* Firma Pander & Zn.*b:* Beeld en Geluid*Taak ID:* 51745, 51679 en 51744PHILIPS GLOEILAMPENFABRIEK,
GLASFABRIEKEN EN LABORATORIA (± 1922)*f:* 35mm stom; *l:* ± 350 m*p:* Haghe Film; *r:* Willy Mullens,

Otto van Neijenhoff

o: NV Philips*b:* Beeld en Geluid*Taak ID:* 4983081

FEESTEN TE BRIELLE (1922)

f: 35mm stom*p:* Haghe Film, *r:* Willy Mullens*o:* vrije produktie*b:* Beeld en Geluid*Taak ID:* 48141Film over een les in schoolgymnastiek
(1922)*f:* 35mm stom*p:* Haghe Film; *r, c:* Willy Mullens;*pedagogische leiding:* dr. J. H. O. Reys, D. van
Staveren*o:* Kweekschool, Instituut voor Lichamelijke
Opvoeding

HERWONNEN LEVENSKRACHT (1923)

f: 35mm stom*p:* Haghe Film; *r:* Willy Mullens*o:* RK Vereeniging tot Bestrijding der Tuberculose 'herwonnen levenskracht'

VERVOER VAN EEN 8000 TONS DROOGDOK/

VERTREK VAN DOK TANDJONG PRIOK (1923)

f: 35mm stom*p:* Haghe Film; *r, c:* Willy Mullens*o:* Burgerhout's Machinefabriek en Scheepswerf*b:* Beeld en Geluid*Taak ID:* 52319NEDERLAND'S VREUGDEFILM (25-JARIG
REGERINGSJUBILEUM VAN KONINGIN

WILHELMINA) (1923)

f: 35mm stom*p:* Haghe Film; *r:* Willy Mullens*o:* vrije opdracht*b:* Beeld en Geluid*Taak ID:* 51964PETROLEUM-FILM (HET BEDRIJF VAN DE
KONINKLIJKE PETROLEUM MAATSCHAPPIJ) (1924)*f:* 35mm stom; *l:* ± 3800m*p:* Haghe Film; *r, c:* Willy Mullens;*a:* Van Bergen*o:* Koninklijke Petroleum Maatschappij*b:* Beeld en Geluid*Taak ID:* 4981001

ADORE TE (INTERNATIONAAL

EUCARISTISCH CONGRES (1924)

f: 35mm stom*p:* Haghe Film; *r:* Willy Mullens;*supervisie;* Dorus Hermsen, pater Hyacinth Hermans*o:* Internationaal Eucharistisch congres*b:* Beeld en Geluid*Taak ID:* 48204, 4980763

GEVANGENISLEVEN EN RECLASSEERING (1925)

f: 35mm stom; *l:* 1190m; *k:* 878*p:* Haghe Film; *r:* Willy Mullens*o:* RK Reclasseeringsvereniging*b:* Beeld en Geluid*Taak ID:* 116037, 116027, 116017

DE VRIJHEIDSFILM (1925)

f: 35mm stom; *l:* 2127m; *k:* 151*p:* Haghe Film; *r:* Willy Mullens*o:* Vrijheidsbond

DE GROENE KRUIS-FILM (1925)

f: 35mm stom; *l:* 1874m; *k:* 5768*p:* Haghe Film; *r:* Willy Mullens*o:* Groene Kruis*b:* Beeld en Geluid*Taak ID:* 48290

ACHTER DE WOLKEN SCHIJNT DE ZON (1925)

f: 35mm stom; *l:* 1600m; *k:* 2995/4855*p:* Haghe Film; *r:* Willy Mullens;*d:* Dr. van Gils, Dr. Putto, D. van Staveren*o:* Nederlandsche Centrale Vereeniging tot Bestrijding der TBC*b:* EYE, Beeld en Geluid*Taak ID:* 4535402

VOLKENBOND EN VREDE (1926)

f: 35mm stom; *l:* 1525m; *k:* 575*p:* Haghe Film; *r:* Willy Mullens*o:* Vereeniging voor Volkenbond en VredeOVERDRACHT VAN DE FUNCTIE VAN
GOUVERNEUR-GENERAAL (1926)*f:* 35mm stom*p:* Haghe Film; *r, c:* Willy Mullens*o:* Ministerie van Koloniën

DE PEST OP JAVA EN HARE BESTRIJDING (1927)

f: 35mm stom*p*: Haghe Film; *r*, *c*: Willy Mullens;*d*: dr. J. J. van Lonkhuijzen*o*: Dienst voor de Volksgezondheid Java*b*: Beeld en Geluid,*Taak ID*: 51743, 51742DE SUIKER- EN AFSCHIEPBEDRIJVEN BIJ DE
NEDERLANDSCHE HANDELMAATSCHAPPIJ (1927)*f*: 35mm stom*p*: Haghe Film; *r*, *c*: Willy Mullens*o*: Nederlandsche HandelmaatschappijHET THEEBEDRIJF BIJ HET NEDERLANDSCH-
INDISCH LANDBOUWSYNDICAAT (1927)*f*: 35mm stom*p*: Haghe Film; *r*, *c*: Willy Mullens*o*: Nederlandsche Handelmaatschappij

TABAKSCULTUUR (1928)

f: 35 mm stom; *l*: 2449 m; *k*: 797*p*: Haghe Film; *r*, *c*: Willy Mullens*o*: Tabaksbureau

MOOI BANDOENG (1928)

f: 35mm stom; *l*: 1568m; *k*: 659/2252*p*: Haghe Film; *r*, *c*: Willy Mullens;

tussentitels: Clinge Doorenbosch

o: Vereeniging 'Bandoeng Vooruit'*b*: Beeld en Geluid*Taak ID*: 52169

INLANDSCHE BEDRIJVEN (1928)

f: 35mm stom; *l*: ± 1000m*p*: Haghe Film; *r*, *c*: Willy Mullens*o*: Ministeries van Koloniën en Onderwijs*b*: EYE, Beeld en Geluid*Taak ID*: 4982379

HET LEVEN IN DE DESSA (1928)

f: 35mm stom; *l*: 776m; *k*: 2028*p*: Haghe Film; *r*, *c*: Willy Mullens*o*: Ministeries van Koloniën en Onderwijs*b*: EYE, Beeld en Geluid*Taak ID*: 4982723

BALI (1928)

f: 35mm stom; *l*: 526m; *k*: 2253*p*: Haghe Film; *r*, *c*: Willy Mullens*o*: Ministeries van Koloniën en OnderwijsDE LIBERALE STAATSPARTIJ DE
VRIJHEIDSBOND (1928)*f*: 35mm stom; *l*: 3431m; *k*: 5425*p*: Haghe Film; *r*: Willy Mullens*o*: Liberale Staatspartij de Vrijheidsbond*b*: Beeld en Geluid*Taak ID*: 4732010NEDERLANDSCHE KUNSTZIJDEFABRIEK
ARNHEM (1929)*f*: 35mm stom; *l*: 3010m; *k*: 7415*p*: Haghe Film; *r*: Willy Mullens*o*: Enka

OVER MOOIE ZEEËN NAAR DE TROPEN (1929)

f: 35mm stom; *p*: Haghe Film; *r*, *c*: Willy Mullens*o*: vrije produktie, met steun van de
Ministeries van Koloniën en Onderwijs

BATAVIA (1929)

f: 35mm stom; *l*: 541m; *k*: 8026*p*: Haghe Film; *r*, *c*: Willy Mullens*o*: vrije produktie, met steun van de
Ministeries van Koloniën en Onderwijs

LANGS JAVA'S MOOIE WEGEN (1929)

f: 35mm stom; *l*: 460m; *k*: 8028*p*: Haghe Film; *r*, *c*: Willy Mullens*o*: vrije produktie, met steun van de
Ministeries van Koloniën en Onderwijs

SOERAKARTA (1929)

f: 35mm stom; *l*: 412m; *k*: 8027

p: Haghe Film; *r*, *c*: Willy Mullens

o: vrije produktie, met steun van de Ministeries van Koloniën en Onderwijs

EXCURSIE NAAR INDIË'S MACHTIGE ELEMENTEN (1929)

f: 35mm stom; *l*: 510m; *k*: 8155

p: Haghe Film; *r*, *c*: Willy Mullens

o: vrije produktie, met steun van de Ministeries van Koloniën en Onderwijs

HEERLIJK REIZEN IN HET TENDERLAND (1929)

f: 35mm stom; *l*: 426m; *k*: 8153

p: Haghe Film; *r*, *c*: Willy Mullens

o: vrije produktie, met steun van de Ministeries van Koloniën en Onderwijs

HET LEVEN VAN ALLEN DAG (1929)

f: 35mm stom; *l*: 520m; *k*: 8154

p: Haghe Film; *r*, *c*: Willy Mullens

o: vrije produktie, met steun van de Ministeries van Koloniën en Onderwijs

SOERABAJA (1929)

f: 35mm stom; *l*: 494m; *k*: 8029

p: Haghe Film; *r*, *c*: Willy Mullens

o: vrije produktie, met steun van de Ministeries van Koloniën en Onderwijs

INDISCH ALLERLEI (1929)

f: 35mm stom; *l*: 506m; *k*: 8211

p: Haghe Film, *r*, *c*: Willy Mullens

o: vrije produktie, met steun van de Ministeries van Koloniën en Onderwijs
b: Beeld en Geluid
Taak ID: 4515748

SUMATRA (1929)

f: 35mm stom; *l*: 605m; *k*: 8210

p: Haghe Film; *r*, *c*: Willy Mullens

o: vrije produktie, met steun van de Ministeries van Koloniën en Onderwijs

IN HET LAND DER BATAKKERS (1929)

f: 35mm stom; *l*: 525m; *k*: 8215

p: Haghe Film; *r*, *c*: Willy Mullens

o: vrije produktie, met steun van de Ministeries van Koloniën en Onderwijs

SUMATRA IN FEESTDOS (1929)

f: 35mm stom; *l*: 530m; *k*: 8212

p: Haghe Film; *r*, *c*: Willy Mullens

o: vrije produktie, met steun van de Ministeries van Koloniën en Onderwijs

BALI (1929)

f: 35mm stom; *l*: 531m; *k*: 8208

p: Haghe Film; *r*, *c*: Willy Mullens

o: vrije produktie, met steun van de Ministeries van Koloniën en Onderwijs

SANGHYANG OP BALI (1929)

f: 35mm stom; *l*: 325m; *k*: 8213

p: Haghe Film; *r*, *c*: Willy Mullens

o: vrije produktie, met steun van de Ministeris van Koloniën en Onderwijs

LIJKVERBRANDING OP BALI (1929)

f: 35mm stom; *l*: 586m; *k*: 8214

p: Haghe Film; *r*, *c*: Willy Mullens

o: vrije produktie, met steun van de Ministeries van Koloniën en Onderwijs
b: Beeld en Geluid
Taak ID: 4982757

DE ZUIDERZEEWERKEN (1930)

f: 35mm stom; *l*: 1142m; *k*: 8857

p: Haghe Film; *r*: Willy Mullens

o: N.V. Maatschappij tot Uitvoering van

Zuiderzeewerken
b: Beeld en Geluid
Taak ID: 4752150

VERKADES BEDRIJF (1930)
f: 35mm stom; *l:* 1621m; *k:* 10719
p: Haghe Film; *r:* Willy Mullens
o: Verkade
b: Beeld en Geluid
Taak ID: 4566796

WAAR EEN WIL IS, IS EEN WEG (1931)
f: 35mm stom; *l:* 2206m; *k:* 11646
p: Haghe Film, *r:* Willy Mullens, *d:* jhr. E. van Lidth de Jeude; *supervisie:* dr. J. B. F. van Gils, dr. J. A. Putto, D. van Staveren
o: Nederlandse Centrale Vereeniging tot Bestrijding van TBC
b: Beeld en Geluid
Taak ID: 115078, 115077, 115076, 115075, 115074 en 115071

DE ZUIDERZEEWERKEN (1931)
f: 35mm stom; *l:* 1456m; *k:* 12774
p: Haghe Film; *r:* Willy Mullens
o: NV Maatschappij tot Uitvoering van ZUIDERZEEWERKEN
b: Beeld en Geluid
Taak ID: 4752150

DE GRAAL PINKSTERZEGEN (1932)
f: 35mm geluid; *l:* 1758m *k:* A 1116
p: Haghe Film, *r:* Willy Mullens
o: Centraal Bureau der Katholieke Sociale Actie
b: Beeld en Geluid
Taak ID: 4532289

VAN ZUIDERZEE TOT YSSELMEER EN WADDENZEE (1932)
d: 35mm stom; *l:* 538m; *k:* A 1537
p: Haghe Film; *r:* Willy Mullens
o: N.V. Maatschappij tot Uitvoering van Zuiderzeewerken
b: Beeld en Geluid
Taak ID: 4756318

DE JOODSCHE INVALIDE (1933/34)
f: 35mm stom; *l:* 1328m + 294m (aanvulling);
k: A 2923 en B 1154 (aanvulling)
p: Haghe Film; *r:* Willy Mullens
o: Joodsche Invalide
b: EYE, Beeld en Geluid
Taak ID: 4535256

DE GROENE KRUISFILM (1934)
f: 35mm stom; *l:* 2280m; *k:* B 2337
p: Haghe Film; *r:* Willy Mullens
o: Groene Kruis; *b:* Beeld en Geluid
Taak ID: 4529807

STERK DOOR WERK (1936)
f: 35mm geluid; *l:* 210m; *k:* D 1121
p: Haghe Film; *r:* Willy Mullens
o: Gemeente Amsterdam; *b:* Beeld en Geluid
Taak ID: 36112

NEDERLAND (1937)
f: 35mm geluid; *l:* 1425m; *k:* E 1453
p: Haghe Film; *r:* Willy Mullens; *d:* Melis Stoke
o: Vereeniging 'Nederland in den Vreemde'
b: Beeld en Geluid
Taak ID: 51513, 115919, 51517 en 51516

ORANJE VREUGDE FILM (1938)
f: 35mm geluid; *l:* 775m; *k:* F 1660
p: Haghe Film; *r:* Willy Mullens
o: vrije produktie
b: Beeld en Geluid
Taak ID: 4517035

GODSHUIZEN BRANDEN (1938)

f: 35mm geluid; *l:* 117m; *k:* F 2261

p: Haghe Film; *c:* Otto van Neijenhoff

o: Actie voor vluchtelingen om ras en geloof

b: EYE, Beeld en Geluid,

Taak ID: 4981933

WIT WINT (1939)

f: 35mm geluid; *l:* 1852m; *k:* G 1918

p: Haghe Film; *pl:* Liko Krejczik;

algehele leiding: Willy Mullens; *supervisie:*

dr. J. B. F. van Gils, dr. J. A. Putto, D. van

Staveren; *r, d:* John Kooy; *c:* Otto van

Neijenhoff; *a:* Theo van Eeckhoud; *decors:*

A. H. Wegerif Gzn.; *mu:* Max Tak; *g:* G. R.

Olierhoek; *met:* Johan Schmitz, Loekie de

Koning, Christine van Meeteren, A. van den

Vegten, Frans Thoms, Johan Boezer, Tonny

van Otterloo

o: Nederlandsche Centrale Vereeniging

tot Bestrijding der TBC

b: EYE, Beeld en Geluid,

Taak ID: 4984577

GA GERUST NAAR BUITEN (1940) (alternatieve titel GASSPOTS)

f: 35mm geluid/kleur; *k:* H 643

p: Haghe Film;

r, commentaarstem: Willy Mullens

o: Gemeentelijk Gasbedrijf 's Gravenhage

b: Beeld en Geluid

Jan Hin

(Haarlem 1899-Haarlem 1957)

zie ook Hinfilm

ZEILEN (1929)

f: 16mm stom

r, c, mo: Jan Hin

o: vrije produktie

b: EYE, Beeld en Geluid

Taak ID: 4984622

IMPRESSIES UIT EEN STEENHOUWERIJ (1930)

f: 35mm stom

p: CAPI; *pl:* Joris Ivens; *r, c, mo:* Jan Hin

o: Algemene Nederlandsche Bouwarbeidersbond

NB deze film was oorspronkelijk bedoeld als

onderdeel van WIJ BOUWEN

UIT BERG EN BOSCH (1931)

f: 35mm stom; *l:* 1059m; *k:* 11534

r, c, mo: Jan Hin

o: RK Vereeniging tot Bestrijding der

Tuberculose 'Herwonnen levenskracht'

b: Beeld en Geluid

Taak ID: 4984384, 4535573

Reportage over het KONINKLIJK PAASKRUIS in het Olympisch Stadion te Amsterdam (1931)

f: 35mm stom

c: Jan Hin

o: KFC

KJV-FILM (1931)

f: 35mm stom

p: CAPI; *r:* Jan Hin; *c:* Mark Kolthoff

o: KJV

b: Beeld en Geluid

Taak ID: 4267, 4266, 4268, 8278

4000 MIJLEN ONDER ZEIL (1937)

f: 35mm stom; *l:* 1863m; *k:* E 278

r, c, mo: Jan Hin

o: vrije produktie

b: Multifilm, Beeld en Geluid

Taak ID: 4985371

DE ZEEAREND (1941)

f: 16mm geluid; *l:* 577m; *k:* I 831

p: Multifilm; *r, c, mo:* Jan Hin; *mu:* Hugo de Groot

o: Multifilm

b: EYE, Beeld en Geluid

Taak ID: 4984616

Hinfilm

KENTERING (1932)

f: 35mm stom; *l:* 1423m *k:* A 1657*p:* Hinfilm; *r, mo:* Jan Hin; *d:* Albert Kuyle, in samenwerking met Jan Hin en 'Close-Up' (= A. van Domburg);*c:* Jan Hin, Toon Hin, Kees Strooband*o:* RK Werkliedenverbond*b:* Beeld en Geluid*Taak ID:* 4982529

ROME (1932)

f: 35mm stom; *l:* 403m; *k:* A 1658*p:* Hinfilm; *r, c, mo:* Jan Hin; *d:* Albert Kuyle*o:* vrije productie*b:* Beeld en Geluid*Taak ID:* 4983689

INWENDIG LICHT (1933)

f: 35mm stom; *l:* 848m; *k:* A 3682*p:* Hinfilm; *r, c, mo:* Jan Hin; *a:* Jan Gelens*o:* RK Blindenbond 'St. Odilia'

SPAREN (1934)

f: 35mm stom; *l:* 352m; *k:* B 1671*p:* Hinfilm; *r, c, mo:* Kees Strooband; *a:* Toon Hin, Jan Gelens*o:* Centrale Volksbank*b:* Beeld en Geluid*Taak ID:* 35625 (Levensproblemen)

HL' 34 (1935)

f: 35mm stom; *l:* 1410m; *k:* C 270*p:* Hinfilm; *r, c, mo:* Kees Strooband;*a:* Jan Hin; *d:* Kees Strooband, met medewerking van dr. W. Bronkhorst*o:* RK Vereeniging tot Bestrijding der Tuberculose 'Herwonnen Levenskracht'*b:* Beeld en Geluid

HIDES AND HILLS (1935)

f: 35mm stom*p:* Hinfilm; *r:* Kees Strooband

ZONNEBLOEM (1936)

f: 35mm geluid; *l:* 900m; *k:* H 1311

(voor 16mm kopie)

p: Hinfilm; *r, mo:* Kees Strooband;*mu:* Marius Monnikendam*o:* RK Vereeniging tot Bestrijding der Tuberculose 'Herwonnen levenskracht'**Hollandia Filmfabriek**

DE HAVENWERKEN TE ROTTERDAM EN AMSTERDAM (± 1914)

f: 35mm stom*p:* Hollandia Filmfabriek*o:* Gemeente Rotterdam, Gemeente Amsterdam, industrieën en bedrijven*b:* Beeld en Geluid*Taak ID:* 528296

DIEREN IN ARTIS (± 1916)

f: 35mm stom*p:* Hollandia Filmfabriek*o:* Artis (?)

STEENKOLENMIJNEN IN LIMBURG (STAATSMIJNEN) (1918)

f: 35mm stom*p:* Hollandia Filmfabriek; *r:* Jules Sloop*o:* Staatsmijnen*b:* Beeld en Geluid*Taak ID:* 138951

HAARLEM (± 1918)

f: 35mm stom*p:* Hollandia Filmfabriek; *r:* W. H. Idzerda*o:* ESM, VVV en Gemeente Haarlem

LIMBURG IN BEELD (KIJKJES IN LIMBURG) (1919)

f: 35mm stom

p: Hollandia Filmfabriek; *r*: Jules Stoop;

pedagogische leiding: A. C. Nubé

o: vrije produktie, met steun van de Nederlandse Schoolfilm Commissie

b: EYE, Beeld en Geluid

Taak ID: 530792, 530789, 530786, 35585 en 35597

NB Deze film bestond uit vier delen (MAASTRICHT, LANDBOUW EN VEETEELT IN LIMBURG, MERGEL-INDUSTRIE en VALKENBURG EN OMGEVING) die ook afzonderlijk vertoond werden.

Joop Huisken

(Amsterdam 1901- Berlijn/DDR 1979)

ARBEIDERSDELEGATIEFILM (1934)

f: 16mm stom; *l*: 429m; *k*: B 177

p: IFO; *r*, *c*: Joop Huisken

o: Vereeniging van Vrienden der Sowjet-Unie

EEN MEDICUS OVER SPANJE (1937)

f: 35mm geluid; *l*: 249m; *k*: E 1911

r: Joop Huisken; *met*: dr. Ben Sajat

o: Commissie Hulp aan Spanje

HIER IS DE VPRO (1938)

f: 16mm stom; *l*: 503m; *k*: F 1859

r, *d*, *c*: Piet Marée, Joop Huisken

o: VPRO

Joris Ivens

(geb. Nijmegen 1898)

ZEEDIJK-FILMSTUDIE (1927)

f: 35mm stom; *l*: ± 200m

r, *c*: Joris Ivens

o: vrije produktie

ETUDES DES MOUVEMENTS (1928)

f: 35mm stom; *l*: 130m

p: CAP1; *r*, *c*: Joris Ivens

o: vrije produktie

b: EYE, Beeld en Geluid

Taak ID: 4981663

DE BRUG (1928)

f: 35mm stom; *l*: 352m; *k*: 5077

p: CAP1; *r*, *c*, *mo*: Joris Ivens

o: vrije produktie

b: EYE, Beeld en Geluid

Taak ID: 4982205

BRANDING (1929)

f: 35mm stom; *l*: 878m; *k*: 8275

p: CAPI; *r*: Mannus Franken en Joris Ivens;

d: Mannus Franken; *c*: Joris Ivens;

a: John Fernhout; *met*: Jef Last, Co Sieger, Hein Blok

o: vrije produktie

b: EYE, Beeld en Geluid

Taak ID: 4982170

DE NOOD IN DE DRENTSCHE VENEN (ARM DRENTHE) (1929)

f: 35mm stom; *l*: 198m; *k*: 6575

p: VVVC ; *pl*: Leo van Lakerveld;

c: Joris Ivens

o: Vereeniging voor Volks Cultuur

SCHAATSRIJDEN (1929)

f: 35mm stom; *l*: ± 200m

p: CAPI; *r*, *c*, *mo*: Joris Ivens

o: vrije produktie

IK-FILM (1929)

f: 35mm stom; *l*: ± 200m

p: CAPI; *r*: Joris Ivens, Hans van

Meerten; *c*: Joris Ivens

o: vrije produktie

NVV CONGRES (1929)

f: 35mm stom; *l*: ± 600m

p: CAPI; *r*, *c*, *mo*: Joris Ivens

o: Algemeene Nederlandsche

Bouwarbeidersbond. NB opnamen uit deze film werden verwerkt in WIJ BOUWEN (1930)

HEIEN (1929)

f: 35mm stom; *l*: 291m; *k*: 8346

p: CAPI; *r*, *c*, *mo*: Joris Ivens

o: Algemeene Nederlandsche

Bouwarbeidersbond

b: EYE, Beeld en Geluid

Taak ID: 4982044

NB deze film is een onderdeel van WIJ BOUWEN (1930)

REGEN (1929)

f: 35mm stom; *l*: 335m; *k*: 9114

p: CAPI; *idee*: Mannus Franken;

r: Mannus Franken, Joris Ivens;

c, *mo*: Joris Ivens

o: vrije produktie

b: EYE, Beeld en Geluid

Taak ID: 4983598

NB in 1932 werd deze film gesynchroniseerd, met muziek van Lou Lichtveld; in 1941 schreef Hanns Eisler muziek bij de film, onder de titel 'Vierzehn Arten den regen zu Beschreiben'

WIJ BOUWEN (1930)

f: 35mm stom; *l*: 3802m; *k*: 8684

p: CAPI; *r*, *mo*: Joris Ivens; *gegevens*: E. Sinoo;

c: Joris Ivens, Jan Hin, Willem Bon, Eli Lotar, John Fernhout; *a*: Mark Kolthoff

o: Algemeene Nederlandsche

Bouwarbeidersbond

b: Beeld en Geluid

Taak ID: 4984555

ZUIDERZEEWERKEN (1930)

f: 35mm stom; *l*: 1249m; *k*: 9478

p: CAPI; *r*, *mo*: Joris Ivens; *c*: Joris Ivens, Willem Bon, Eli Lotar, John Fernhout; *a*: Mark Kolthoff

o: Algemeene Nederlandsche

Bouwarbeidersbond

b: EYE, Beeld en Geluid

Taak ID: 4756254, 115971, 115970, 115969, 115968, 115967, 120562

NB deze film was een onderdeel van WIJ BOUWEN (1930)

ZUID-LIMBURG (1930)

f: 35mm stom; *l*: 288m; *k*: 10388

p: CAPI; *r*, *c*, *mo*: Joris Ivens

o: Algemeene Nederlandsche

Bouwarbeidersbond

NB deze film was een onderdeel van WIJ BOUWEN (1930)

JEUGDDAG VIERHOUTEN (1930)

f: 35mm stom; *l*: 661 m; *k*: 10724

p: CAPI; *r*, *c*, *mo*: Joris Ivens; *a*: Mark Kolthoff

o: Algemeene Nederlandsche

Bouwarbeidersbond

b: Beeld en Geluid

Taak ID: 34437

AMSTERDAMSCHE JEUGDDAG (1930)

f: 35mm stom; *l*: 595m; *k*: 10725

p: CAPI; *c*: Willem Bon

o: Algemeene Nederlandsche Bouwarbeidersbond

BETONARBEID (CAISSONBOUW TE ROTTERDAM) (1930)

f: 35mm stom; *l*: 746m; *k*: 10727

p: CAPI; *r*, *c*, *mo*: Joris Ivens

o: Algemeene Nederlandsche

Bouwarbeidersbond

b: Beeld en Geluid; *Taak ID*: 33847

NB deze film was een onderdeel van WIJ BOUWEN (1930)

NIEUWE ARCHITECTUUR (1930)

f: 35mm stom; *l:* 136m

p: CAPI; *r, c, mo:* Joris Ivens

o: Algemeene Nederlandsche

Bouwarbeidersbond

b: EYE, Beeld en Geluid;

Taak ID: 4983164

NB Deze film was een onderdeel van

WIJ BOUWEN (1930)

VVVC JOURNAAL NO. 1 – FILMNOTITIES UIT DE SOWJETUNIE (1930)

f: 35mm stom; *l:* 222m; *k:* 10784

p: VVVC; *pl:* Leo van Lakerveld;

mo: Joris Ivens

o: Vereeniging voor Volks Cultuur

BREKEN EN BOUWEN (1930)

f: 35mm stom; *l:* 246m; *k:* 10785

p: VVVC; *pl:* Leo van Lakerveld;

c: Mark Kolthoff; *mo:* Mark Kolthoff, Joris Ivens

o: Vereeniging voor Volks Cultuur

IRH-JOURNAAL (VVVC-JOURNAAL NO. 2 - DEMONSTRATIE VAN PROLETARISCHE SOLIDARITEIT) (1930)

f: 35mm stom; *l:* 275m; *k:* 10995

p: VVVC; *pl:* Leo van Lakerveld;

mo: Joris Ivens

o: Vereeniging voor Volks Cultuur

PHILIPS RADIO (1931)

f: 35mm geluid; *l:* 997m; *k:* 12425

p: CAPI; *r, d:* Joris Ivens; *c:* Joris Ivens, Mark Kolthoff, Jean Dréville; *mu:* Lou Lichtveld;

mo: Joris Ivens, Helene van Dongen

o: NV Philips

b: EYE, Beeld en Geluid

Taak ID: 5033662

CREOSOOT (1932)

f: 35mm stom; *l:* ± 1600m

p: CAPI; *r, mo:* Joris Ivens;

c: Jean Dréville, John Fernhout, Joris Ivens;

a: Mark Kolthoff

o: Continentale Commissie ter Propagering van creosootolie

b: EYE, Beeld en Geluid

Taak ID: 4981377

PESN O GEROJACH (KOMSOMOL) (1932)

f: 35mm geluid; *l:* 1393m; *k:* B 555

p: Mezjrabpom; *r:* Joris Ivens;

d: I. Skljoet; *c:* Alexander Sjelenkow;

a: Herbert Marshall; *mu:* Hanns Eisler

o: Mezjrabpom

b: Beeld en Geluid

Taak ID: 4982582

NIEUWE GRONDEN (1934)

f: 35mm geluid; *l:* 800m

p: CAPI; *r, mo, commentaar,*

commentaarstem: Joris Ivens; *c:* Joris Ivens,

John Fernhout, Joop Huisken, Willem Bon;

geluidsmontage: Helene van Dongen;

mu: Hanns Eisler; *zanger:* Jan van den Broek

o: vrije produktie

b: Beeld en Geluid; *Taak ID:* 4983166

MISÈRE AU BORINAGE (1934)

f: 35mm stom; *l:* 900m

p: EPI; *r, d, mo:* Joris Ivens, Henri Storck;

c: Joris Ivens, Francois Rents, Henri Storck

o: Club de l'Ecran; *b:* EYE

BORINAGE (1935)

f: 35mm geluid; *l:* 942m

p: Mezjrabpom; *r:* Joris Ivens; *c:* Joris Ivens,

Francois Rents, Henri Storck, Joe. Fogelman;

commentaar: Alfred en W. Kurella; *a:* Jay Leyda;

mo: Helene van Dongen; *mu:* Hans Hauska;

geluidseffecten: D. Blok; *g:* K. Nikitin

o: Mezjrabpom

b: Beeld en Geluid

Taak ID: 4982143

THE SPANISH EARTH (1937)

f: 35mm geluid; *l*: 1461m; *k*: E 2180
p: Contemporary Historians Inc.; *r*: Joris Ivens; *c*: John Ferno (= Fernhout);
commentaar, *commentaarstem*: Ernest Hemingway; *mo*: Helen van Dongen;
mu: Mare Blitzstein, Virgil Thomson;
g: Irving Reis
o: linkse kunstenaars en intellectuelen
b: EYE, Beeld en Geluid; *Taak ID*: 4985488

THE 400 MILLION (1939)

f: 35mm geluid; *l*: 1519m; *k*: L 399
p: History Today Inc.; *r*: Joris Ivens;
c: Joris Ivens, Robert Capa; *mo*: Helen van Dongen; *mu*: Hanns Eisler;
commentaar: Dudley Nichols;
commentaarstem: Fredric March
o: linkse kunstenaars en intellectuelen
b: EYE, Beeld en Geluid
Taak ID: 4981811

POWER AND THE LAND (1940)

f: 35mm geluid; *l*: 1036m
p: US Film Service; *r*: Joris Ivens;
d: Edwin Locke, Joris Ivens; *c*: Floyd Crosby, Arthur Ornitz; *mo*: Helen van Dongen;
mu: Douglas Moore; *commentaar*: Stephen Vincent B net; *commentaarstem*: William P. Adams
o: Rural Electrification Administration
b: Beeld en Geluid
Taak ID: 4983513

Kafilgro

ZIE DEN HAAG (1936)

f: 16mm stom; *l*: 75m; *k*: D 1185/I 2018
r, *c*: Piet van der Ham, Laurens Teepe;
idee: A. J. D. van Oosten
b: Beeld en Geluid
Taak ID: 115231

VACANTIELAND (1936)

f: 16mm stom; *l*: 125m; *k*: D 2286/I2017
r, *c*: Piet van der Ham, Laurens Teepe;
a: Theo van Bergen, Goof Bloemen;
d: A. J. D. van Oosten
o: Comité voor RK vacantiebezigheid
b: Beeld en Geluid
Taak ID: 115228

DE KRUISVAART ROEPT (1937)

f: 16mm stom
r, *c*: Piet van der Ham, Goof Bloemen
o: RK jeugdvereniging 'De Kruisvaart'
b: Beeld en Geluid
Taak ID: 115225

VOLENDAM (1938)

f: 16mm stom; *l*: 235m; *k*: H 1092
r: Goof Bloemen, Piet van der Ham; *d*: Goof Bloemen; *a*: Joop Torn
o: comité 'Redt Volendam'

HET ZAAD ONTKIEMT OP DE ROTSEN (1940)

f: 16mm stom; *l*: 372m; *k*: H 838
r: Piet van der Ham; *c*: Sverre Hanssen;
d: A. J. D. van Oosten
o: Mgr. dr. Jac. Mangers
b: Beeld en Geluid
Taak ID: 4542398

Jan Koelinga

DE STEEG (1933)

f: 355mm geluid; *l*: 373m; *k*: A 3744/I2019
r, *c*: Jan Koelinga; *mu*: Mr. A. P. Bauer
o: vrije produktie
b: Beeld en Geluid
Taak ID: 42418

E. van Moerkerken

(geb. Haarlem 1916)

zie ook Visie Film

SONATE (1935)

f: 16mm stom; *l*: 55m; *k*: C 88*r*, *c*: E. van Moerkerken*o*: vrije produktie*b*: EYE, Beeld en Geluid; *Taak ID*: 4962274

HET CONGRES DER DERTIENDUIZEND (1937)

f: 16mm stom; *l*: 145m; *k*: E 181*p*: Nesmaf; *pl*: Leo van Lakerveld; *r*,*mo*: E. van Moerkerken; *c*: E. van Moerkerken,Jo de Haas; *a*: Max de Haas*o*: Communistische Partij van Nederland**J. C. Mol**

(Haarlem 1891-Haarlem 1954)

zie Multifilm

Willy Mullens

(Weesp 1880-'s-Gravenhage 1952)

zie Haghe Film

Multifilm

ANTHONY VAN LEEUWENHOEK (1924)

f: 35mm stom; *l*: 1804m; *k*: 3205*p*: Bureau voor WetenschappelijkeCinematografie; *r*, *c*: J. C. Mol;*a*: dr. W. van Seters*o*: vrije produktie*b*: Beeld en Geluid; *Taak ID*: 4980883

MALARIAFILM (1924)

f: 35mm stom; *l*: 1000m; *k*: 4381*p*: Bureau voor WetenschappelijkeCinematografie; *r*, *c*: J. C. Mol;*a*: dr. W. van Seters*o*: Nederlandse Rode Kruis*b*: Beeld en Geluid; *Taak ID*: 4982856

UIT HET RIJK DER KRISTALLEN (± 1927)

f: 35mm stom*p*: Bureau voor WetenschappelijkeCinematografie; *r*, *c*: J. C. Mol*o*: vrije produktie*b*: Beeld en Geluid*Taak ID*: 4984232

DE BLOEDSOMLOOP (± 1927)

f: 35mm stom; *l*: 280m; *k*: 5119*p*: Bureau voor WetenschappelijkeCinematografie; *r*, *c*: J. C. Mol*o*: vrije produktie

HET RADERDIERTJE (± 1927)

f: 35mm stom*p*: Bureau voor WetenschappelijkeCinematografie; *r*, *c*: J. C. Mol*o*: vrije produktie

WETENSCHAP EN FILM (1928)

f: 35mm stom; *l*: 2031m; *k*: 3206*p*: Multifilm; *r*: J. C. Mol; *c*: J. C. Mol, Chr. Pointl*o*: vrije produktie

HET WITTE KRUIS (1928)

f: 35mm stom; *l*: 1115m; *k*: 5040*p*: Multifilm; *r*: J. C. Mol; *c*: J. C. Mol, Chr. Pointl*o*: Witte Kruis

NATUURSCHOON UIT ONS EIGEN LAND (1930)

f: 35mm stom; *l*: 341m; *k*: 8890*p*: Multifilm; *c*: Chr. Pointl*o*: VVV Zuidlaren*b*: Beeld en Geluid; *Taak ID*: 4983103

DIPHETERIEBESTRIJDING (1930)

f: 35mm stom; *l*: 838m; *k*: 9110*p*: Multifilm; *r*: J. C. Mol; *c*: Chr. Pointl;*wetenschappelijke leiding*: dr. J. J. Th. Doyer*o*: Groene Kruis*b*: Beeld en Geluid; *Taak ID*: 4981483

NV INTERCOMMUNALE WATERLEIDING TE LEEUWARDEN (1930)

f: 35mm stom; *l:* 1897m; *k:* 10791

p: Multifilm; *r:* J. C. Mol; *c:* Chr. Pointl

o: NV Intercommunale Waterleiding

b: Beeld en Geluid

Taak ID: 4983202

VAN BOL TOT BLOEM (1931)

f: 35mm stom; *l:* 1488m; *k:* 11199

p: Multifilm; *r:* J. C. Mol; *c:* Chr. Pointl

o: Centraal Bloembollencomité

b: EYE, Beeld en Geluid

Taak ID: 4984294

EEN DAG LICHTHOEVE (1932)

f: 35mm stom; *l:* 544m; *k:* A 601

p: Multifilm; *r:* J. C. Mol; *c:* Chr. Pointl

o: Lichthoeve, Garderen

WONDEREN DER NATUUR (1932)

f: 35mm geluid; *l:* 2059m; *k:* A 1911

p: Multifilm; *r:* J. C. Mol; *c:* Chr. Pointl

o: vrije produktie

b: Multifilm

NB Deze film bestond uit vijf delen

(ZWERFTOCHTEN DOOR EEN WATERDRUPPEL, UIT HET RIJK DER KRISTALLEN, DE LEVENSGESCHIEDENIS VAN DE MUG EN DE VLINDER, HET AQUARIUM VAN

ARTES en BLOEIENDE BLOEMEN EN

PLANTENBEWEGINGEN), die ook afzonderlijk vertoond werden.

Taak ID: 4984232 (UIT HET RIJK DER KRISTALLEN) 4982342 (AQUARIUM VAN ARTES) 4981202 (BLOEIENDE BLOEMEN)

DE ONTWIKKELING VAN DE SLIJMZWAM (1934)

f: 35mm stom; *l:* 335m; *k:* B 219

p: Multifilm; *r:* J. C. Mol; *c:* Chr. Pointl

o: vrije produktie

DE OESTERCULTUUR (1934)

f: 35mm stom; *l:* 723m; *k:* B 220

p: Multifilm; *r:* J. C. Mol; *c:* Chr. Pointl

o: vrije produktie

STRIJD IN HET INSECTENLEVEN (1934)

f: 35mm stom; *l:* 312m; *k:* B 221

p: Multifilm; *r:* J. C. Mol; *c:* Chr. Pointl

o: vrije produktie

PLANTEN (1934)

f: 35mm stom; *l:* 522m; *k:* B 222

p: Multifilm; *r:* J. C. Mol; *c:* Chr. Pointl

o: vrije produktie

ALTIJD WELKOM (RHAPSODY IN BROWN) (1935)

f: 35mm geluid; *l:* 1262m; *k:* C 395/12068

p: Multifilm; *r, d:* J. C. Mol; *c:* Chr. Pointl;

mu: Koos van de Griend

o: NV Droste's Cacao- en Chocoladefabriek

b: Beeld en Geluid

Taak ID: 116905, 116879, 116873

FLORAS GROEI (1935)

f: 35mm stom; *l:* 715m; *k:* C 499

p: Multifilm

o: Flora tentoonstelling

b: Multifilm

HET BRANDMERK VAN KAÏN (1935)

f: 35mm geluid; *l:* 659m0;

k: C 1944 (niet toegelaten) *p:* Multifilm;

r: Luc. Willink; *c:* Christian Pointl;

g: J. C. Mol, E.J. Verschueren;

met: Andries Struyk, mevr. M. Grootegoed, René Willink, de Belgische Herder King

o: Nederlandsche Bond tot Bestrijding der Vivisectie

b: Beeld en Geluid

Taak ID: 4982171

INVLOED VAN VERSCHILLENDE PRIKKELS OP
HARTSWERKING EN CIRCULATIE (1935)

f: 35mm stom; *l*: 470m;

k: C 1945 (niet toegelaten)

p: Multifilm

o: Nederlandsche Bond tot Bestrijding
der Vivisectie

HET WONDER DER BLOEMEN (1935)

f: 35mm stom; *l*: 690m; *k*: C 1979/I2354

p: Multifilm; *r*: J. C. Mol; *c*: Chr. Pointl

o: vrije produktie

b: Multifilm, Beeld en Geluid

Taak ID: 4533515 (geluid)

NB van deze film is later een geluidsversie
gemaakt

DE VRIJE UNIVERSITEIT (1935)

f: 16mm stom; *l*: 757m; *k*: C 2128

p: Multifilm; *r*: Dick Laan

o: Nederlandsche Christelijke Filmcentrale
namens de Vrije Universiteit

b: Beeld en Geluid

Taak ID: 127387

BEST IS SLECHTS GOED GENOEG (1935)

f: 16mm geluid; *l*: 65m; *k*: C 2369

p: Multifilm

o: NV Bestsche Tricotweverij

DE VERZOEKING (1935)

f: 16mm geluid; *l*: 7401; *k*: C 2370

p: Multifilm

o: Vereenigde Aardappelmeelindustrie

b: Beeld en Geluid

Taak ID: 4516944

DROOMSTERTJE (1936)

f: 16mm geluid; *l*: 155m; *k*: D 78

p: Multifilm

o: Scholten's Aardappelmeelfabriek

b: Beeld en Geluid; *Taak ID*: 1372246

KENAU (1936)

f: 16mm geluid; *l*: 456m; *k*: D 1694

p: Multifilm

BIJNA TE LAAT (1936)

f: 16mm stom; *l*: 102m; *k*: D 2117

p: Multifilm

o: Tik-tak thee

HOE DE GELUIDSFILM TOT STAND KWAM (1937)

f: 16mm geluid; *l*: 238m; *k*: E 303

p: Multifilm; *r*, *commentaar*: J. C. Mol; *c*: Chr. Pointl

o: vrije produktie

b: Multifilm, Beeld en Geluid

Taak ID: 4527856

MET DE FILMCAMERA DOOR DE

VOGELWERELD (1937)

f: 35mm geluid; *l*: 414m; *k*: E 304/I 461

p: Multifilm; *r*, *c*: Ad. Burdet;

commentaar: dr. Jac. P. Thijsse

o: vrije produktie

b: Beeld en Geluid

Taak ID: 4982932

VOGELS VAN DE STILTE EN DE SCHEMERING (1937)

f: 35mm geluid; *l*: 312m; *k*: E 305

p: Multifilm; *r*, *c*: Ad. Burdet

o: vrije produktie

b: Beeld en Geluid

Taak ID: 4533404

VICTORIE (1937)

f: 360mm/16mm geluid; *l*: 355/150m;

k: E 593

p: Multifilm

o: Timtur Schoenen via het Nederlands

Fabrikatenhuis

b: EYE

DE SOCIALE VERZEKERING IN NEDERLAND
(1938)

f: 16 mm geluid; *l:* 665m; *k:* F 70

p: Multifilm; *r:* E. J. Verschueren;

c: Chr. Pointl; *d:* A. Struyk

o: Vereeniging van Raden van Arbeid

ROEPING (1938)

f: 16mm geluid; *l:* 530m; *k:* F 71/I 2442

p: Multifilm; *r:* E. J. Verschueren;

c: Chr. Pointl; *d:* A. Struyk;

met: mevr. Marga Wiesemann, C. V. Aarsse,
L. E. Grommers

o: Groene Kruis

b: Beeld en Geluid

Taak ID: 947886

ONTSTAAN EN GROEI DER
ARBEIDERSVEREENIGING VOOR

LIJKVERBRANDING (1938)

f: 16mm geluid (?); *l:* 121m; *k:* F 163

p: Multifilm

o: Arbeidersvereniging voor Lijkverbranding

DE LICHTHOEVE (1938)

f: 16mm stom; *l:* 132m; *k:* F 1503

p: Multifilm

o: De Lichthoeve, Garderen

ANWB-ERS SPREKEN (1938)

f: 16mm geluid; *l:* 650m; *k:* F 2041

p: Multifilm; *r:* E.J. Verschueren;

c: Jo de Haas; *mu:* Hugo de Groot

o: ANWB

EEN FILM OVER HET BEDRIJF DER
NEDERLANDSCHE STAALFABRIEKEN V/H J.M. DE
MUINCK KEIZER NV, UTRECHT (1938)

f: 16mm stom; *l:* 846m; *k:* F 2189/I 2034

p: Multifilm; *c:* Chr. Pointl

o: Nederlandsche Staalfabrieken v/h J.M. de
Muinck Keizer NV

HET VRUCHTBARE LAND (1938)

f: 16mm geluid; *l:* 650m; *k:* F 2269

p: Multifilm; *r, d:* J. C. Mol;

c: Chr. Pointl, Jo de Haas; *g:* E.J. Verschueren

o: Inlichtingenbureau Chilisalpeteer

b: Multifilm

ZOUT (1940)

f: 16mm geluid; *l:* 396m; *k:* H 470

p: Multifilm; *c:* Jo de Haas;

mu: Hugo de Groot

o: NV Koninklijke Nederlandse Zoutindustrie

Nederlandsch-Indische Film Maatschappij

NAAR TROPISCH NEDERLAND (1926)

f: 35mm stom; *l:* 2160m ; *k:* 3932

p: NIFM; *r, c:* I. A. Ochse

o: vrije produktie

b: Beeld en Geluid

Taak ID: 4863868, 4683989, 4683975,
4684783, 4683979, 4684683, 4683982

BILLITON (1927)

f: 25mm stom; *l:* 2637m; *k:* 176

p: NIFM; *r, c:* I. A. Ochse

o: Billiton Mij

b: Beeld en Geluid

Taak ID: 530221, 4545333, 4528372

WARTA SARI (1927)

f: 35mm stom; *l:* 1926m; *k:* 421

p: NIFM; *r, c:* I. A. Ochse

o: Zendingsbureau Oegstgeest

b: Beeld en Geluid

Taak ID: 42370, 119462, 119461, 119460

PARAPUTTAN (1928)

f: 35mm stom; *l:* 385m; *k:* 722

p: NIFM; *r, c:* I. A. Ochse

o: Koninklijke Pakketvaart Maatschappij

TROPISCH TOERISME (1928)

f: 35mm stom; *l:* 1950m; *k:* 723

p: NIFM; *r, c:* I. A. Ochse

o: Koninklijke Paketvaart Maatschappij

INDISCHE SPROKKELS II: BEZOEK AAN EEN
INDISCHE THEEPLANTAGE (1928)

f: 35mm stom; *l:* 317 m ; *k:* 3083

p: NIFM; *r, c:* I. A. Ochse

o: vrije produktie

b: Beeld en Geluid

Taak ID: 119472

BATAVIA (1928)

f: 35mm stom; *l:* 494m; *k:* 3084

p: NIFM; *r, c:* I. A. Ochse

o: vrije produktie

SOERABAYA (1928)

f: 35mm stom; *l:* 456m; *k:* 3250

p: NIFM; *r, c:* I. A. Ochse

o: vrije produktie

INDISCHE SPROKKELS I: INDISCHE BEDRIJVEN
(1928)

f: 35mm stom; *l:* 348m; *k:* 3253

p: NIFM; *r, c:* I. A. Ochse

o: vrije produktie

MELAWAN GELAP (1928)

f: 35mm stom; *l:* 1832m; *k:* 4872

p: NIFM; *r, c:* I. A. Ochse

o: Zendingsbureau Oegstgeest

JAVA SOEMBA (1928)

f: 35mm stom; *l:* 2483m; *k:* 4977

p: NIFM; *r, c:* I. A. Ochse

o: Zendingsbureau Oegstgeest

b: Beeld en Geluid

Taak ID: 138829

MAHASOETJI (1929)

f: 35mm stom; *l:* 2185 m ; *k:* 7930/I 2289

p: NIFM; *r, c:* I. A. Ochse

o: vrije produktie

b: Beeld en Geluid

Taak ID: 118827, 118826, 118825, 118824,
118823, 118822, 118819

MAHAMOELIA (1929)

f: 35mm stom; *l:* 2652m; *k:* 7932/I 2290

p: NIFM, *r,c:* I. A. Ochse

o: vrije produktie

b: Beeld en Geluid

Taak ID: 118818, 118817, 118816, 118815,
118814, 118813, 118812, 118811, 118810,
118804

MAHAKOEASA (1929)

f: 35mm stom; *l:* 2482m; *k:* 7929/1 2288

p: NIFM; *r, c:* I. A. Ochse

o: vrije produktie

b: Beeld en Geluid

Taak ID: 118801, 118798, 118787, 118796,
118794, 118791, 118788, 118785, 118804

Otto van Neijenhoff

(Amsterdam 1898-'s-Gravenhage 1977)

VERVAARDIGING VAN VLIEGTUIGEN, FIRMA H. PANDER
& ZN. 'S-GRAVENHAGE (± 1924)

f: 35mm stom; *l:* 200m; *k:* 697

p, r, c: Otto van Neijenhoff

o: firma H. Pander & Zn.

b: Beeld en Geluid

Taak ID: 118471

WATSON'S VIJLENFABRIEK, HILLEGERSBERG (1925)

f: 35mm stom; *l:* 450m; *k:* 753

p: VNF; *r, c:* Otto van Neijenhoff

o: Watson's Vijlenfabriek

b: Beeld en Geluid

Taak ID: 49622

MACHINE- EN MOTORENFABRIEK V/H
THOMASSEN & CO., DE STEEG (1925)

f: 35mm stom; *l:* 350m; *k:* 752

p: VNF; *r, c:* Otto van Neijenhoff

o: Machine- en Motorenfabriek v/h
Thomassen & Co.

b: Beeld en Geluid; *Taak ID:* 4982831

ZUIVELBEDRIJF TE ZELHEM VAN DE
GELDERSCH-OVERIJSSELSCHCE COÖP.

ZUIVELKOOP VEREENIGING (1925)

f: 35mm stom; *l:* 600m; *k:* 754

p: VNF; *r, c:* Otto van Neijenhoff

o: GOCZV

COLLECTIEVE FILM VAN VERSCHILLENDE
BEDRIJVEN. GELEGEN IN HET GEBIED VAN DE
KAMER VAN KOOPHANDEL EN FABRIEKEN VOOR
SALLAND, DEVENTER (1925)

f: 35mm stom; *l:* 800m; *k:* 2501

p: VNF; *r, c:* Otto van Neijenhoff

o: Kamer van Koophandel en Fabrieken voor
Salland

ZUID-HOLLANDSCHE BIERBROUWERIJ,
'S-GRAVENHAGE (1925)

f: 35mm stom; *l:* 450m; *k:* 934

p: VNF; *r, c:* Otto van Neijenhoff

o: Zuid-Hollandsche Bierbrouwerij

b: Beeld en Geluid

Taak ID: 4519355

RADEMAKER'S CACAOFABRIEK,
'S-GRAVENHAGE (1925)

f: 35mm stom; *l:* 300m

p: VNF; *r, c:* Otto van Neijenhoff

o: Rademaker's Cacaofabriek

b: Beeld en Geluid

Taak ID: 52015

FIRMA J.C. VAN HEIJST & ZOON.

STAMP- EN PERSWERK. 'S-GRAVENHAGE (1925)

f: 35mm stom; *l:* 150m; *k:* 762

p: VNF; *r, c:* Otto van Neijenhoff

o: Firma J.B. van Heijst & Zoon

FIRMA BOUDIER, DRUKKERIJ, 'S-GRAVENHAGE (1925)

f: 35mm stom; *l:* 150m; *k:* 871

p: VNF; *r, c:* Otto van Neijenhoff

o: Firma Boudier

VERKEER IN DEN HAAG (1925)

f: 35mm stom; *l:* 150m; *k:* 880

p: VNF; *r, c:* Otto van Neijenhoff

o: Gemeente 's-Gravenhage

b: Beeld en Geluid

Taak ID: 4984348

FIRMA JAN JAARSMA, HAARDENFABRIEK
'S-GRAVENHAGE (1926)

f: 35mm stom; *l:* 80m; *k:* 910

p: VNF; *r, t:* Otto van Neijenhoff

o: Firma Jan Jaarsma

b: Beeld en Geluid

Taak ID: 51039

NV INVENTUM, BILTHOVEN (1926)

f: 35mm stom; *l:* 80m; *k:* 5174

p: VNF; *r, c:* Otto van Neijenhoff

o: NV Inventum

b: Beeld en Geluid

Taak ID: 48457

KON. TABAK- EN SIGARENFABRIEK V/H
J. RIBBIUS PELETIER, UTRECHT (1926)

f: 35mm stom; *l:* 120m; *k:* 5170

p: VNF; *r, c:* Otto van Neijenhoff

o: Kon. Tabak- en Sigarenfabriek v/h J.
Ribbius Peletier

b: Beeld en Geluid

Taak ID: 52133

NV PLAATMETAAL-INDUSTRIE VAN
MOUWERIK EN BAL, ZEIST (1926)

f: 35mm stom; *l:* 75m; *k:* 8158

p: VNF; *r, c:* Otto van Neijenhoff

o: NV Plaatmetaal-industrie van Mouwerik en Bal

RUBBERFABRIEK VREDESTEIN LOOSDUINEN (1926)

f: 35mm stom; *l:* 600m; *k:* 698

p: VNF; *r, c:* Otto van Neijenhoff

o: Vredestein

b: Beeld en Geluid

Taak ID: 52468

HOLLANDSCHE DRAAD- EN KABELFABRIEK,
AMSTERDAM (1926)

f: 35mm stom; *l:* 1100m

p: VNF; *r, c:* Otto van Neijenhoff

o: Draka

b: Beeld en Geluid

Taak ID: 50354, 118416, 118387 en
116449

NV DE HAAS' BRANDKASTENFABRIEK,
ROTTERDAM (1926)

f: 35mm stom; *l:* 100m; *k:* 696

p: VNF; *r, c:* Otto van Neijenhoff

o: NV de Haas' Brandkastenfabriek

b: Beeld en Geluid; *Taak ID:* 48011

VAN ARENDONK'S SCHOEN- EN
LEDERFABRIEKEN, TILBURG (1926)

f: 35mm stom; *l:* 150m; *k:* 5173

p: VNF; *r, c:* Otto van Neijenhoff

o: Van Arendonk's Schoen- en Lederfabrieken

H. RINGERS' CACAO- EN CHOCOLADEFABRIEKEN,
ROTTERDAM- ALKMAAR (MIES-LENE EN DE
BONBONS) (1926)

f: 35mm stom; *l:* 900m; *k:* 4383

p: VNF; *r, c:* Otto van Neijenhoff

o: H. Ringers' Cacao- en Chocoladefabrieken

b: Beeld en Geluid

Taak ID: 115992, 115991 en 115988

C. BRUYNZEEL & ZOON. PARKET- EN
HARDHOUTVLOEREN. ZAANDAM (1926)

f: 35mm stom; *l:* 130m; *k:* 786

p: VNF; *r, c:* Otto van Neijenhoff

o: C. Bruynzeel & Zoon

b: Beeld en Geluid; *Taak ID:* 4982259

ZUIVELFABRIEK 'DE GOEDE VERWACHTING', PEIZE
(1926)

f: 35mm stom; *l:* 80m; *k:* 764

p: VNF; *r, c:* Otto van Neijenhoff

o: Zuivelfabriek 'De Goede Verwachting'

NV FABRIEK VAN SUIKERWERKEN V/H GEBR. PEL,
LEIDEN (1920)

f: 35mm stom; *l:* 120m; *k:* 5171

p: VNF; *r, c:* Otto van Neijenhoff

o: NV Fabriek van Suikerwerken v/h Gebr. Pel

HET DOKKEN VAN HET S.S 'PARIS' IN HET GROOTE
WILTON'S DROOGDOK SCHIEDAM (1926)

f: 35mm stom; *l:* 150m

p: VNF; *r, c:* Otto van Neijenhoff

o: Wilton's Droogdok Mij.

b: Beeld en Geluid; *Taak ID:* 49121

NV VIGOROSE CEMENT INDUSTRIE 'DE
METEOR', DE STEEG (1926)

f: 35mm stom; *l:* 180m; *k:* 766

p: VNF; *r, c:* Otto van Neijenhoff

o: NV Vigorose Cement Industrie 'De Meteor'

NV 'DE KOMEET', WERKTUIGENFABRIEK,
SCHIEDAM (1926)

f: 35mm stom; *l:* 75m; *k:* 788

p: VNF; *r, c:* Otto van Neijenhoff

o: NV 'De Komeet'

HAARLEMSCHE MACHINEFABRIEK GEBR.
FIGÉE, HAARLEM (1926)

f: 35mm stom; *l:* 70m; *k:* 785

p: VNF; *r, c:* Otto van Neijenhoff

o: Haarlemsche Machinefabriek Gebr. Figée

NV IJZERGIETERIJ EN EMAILLEERFABRIEK
'VULCAANSOORD', TERBORG (1926)

f: 35mm stom; *l:* 200m; *k:* 784

p: VNF; *r, c:* Otto van Neijenhoff

o: NV IJzergieterij en Emailleerfabriek
'Vulcaansoord'

b: Beeld en Geluid; *Taak ID:* 49643

NV BECCON, METAALPERSERIJ EN EMAIL-LEERFABRIEK, DOETINCHEM (1926)

f: 35mm stom; *l:* 80m; *k:* 787

p: VNF; *r, c:* Otto van Neijenhoff

o: NV Beccon

b: Beeld en Geluid

Taak ID: 47760

H. VAN GIMBORG, INKTFABRIEK, DOORN (1926)

f: 35mm stom; *l:* 80m; *k:* 881

p: VNF; *r, c:* Otto van Neijenhoff

o: H. van Gimborn

NV BISCUIT-EN BANKETFABRIEK SLUIS, DEVENTER (1926)

f: 35mm stom; *l:* 330m; *k:* 2549

p: VNF; *r, c:* Otto van Neijenhoff

o: NV Biscuit- en Banketfabriek Sluis

b: Beeld en Geluid

Taak ID: 49311 en 49314

GAZELLE RIJWIELFABRIEK V/H ARENTSEN & KOELING, DIEREN (1926)

f: 35mm stom; *l:* 400m; *k:* 4395

p: VNF; *r, c:* Otto van Neijenhoff

o: Gazelle Rijwielfabriek

b: Beeld en Geluid

Taak ID: 50245

NV 'DE PLAATWELLERIJ', VELSEN (1927)

f: 35mm stom; *l:* 250m; *k:* 972

p: VNF; *r, c:* Otto van Neijenhoff

o: NV 'De Plaatwellerij'

b: Beeld en Geluid

Taak ID: 49100

MARTEN'S BRANDKASTENFABRIEKEN, DOETINCHEM (1927)

f: 35mm stom; *l:* 350m; *k:* 872

p: VNF; *r, c:* Otto van Neijenhoff

o: Marten's Brandkastenfabrieken

b: Beeld en Geluid

Taak ID: 48714

NV ELECTROMOTORENFABRIEK 'DE VIJF', DOETINCHEM (1927)

f: 35mm stom; *l:* 300m; *k:* 843

p: VNF; *r, c:* Otto van Neijenhoff

o: NV Electromotorenfabriek 'De Vijf'

b: Beeld en Geluid

Taak ID: 51480

HOLLANDSCHE ASBEST MAATSCHAPPIJ V/H V.D. LINDEN & VELDHUIS, ROTTERDAM (1927)

f: 35 mm stom; *l:* 280m; *k:* 763

p: VNF; *r, c:* Otto van Neijenhoff

o: Hollandsche Asbest Maatschappij

BIERBROUWERIJ 'DE AMSTEL' (1927)

f: 35mm stom; *l:* 600m (verkorte versie: 350m);

k: 957; *p:* VNF; *r, c:* Otto van Neijenhoff

o: Bierbrouwerij 'De Amstel'

b: Beeld en Geluid

Taak ID: 4981121

NEDERLANDSCHE JAARBEURS (1927)

f: 35mm stom; *l:* 200m; *k:* 814

p: VNF; *r, c:* Otto van Neijenhoff

o: Nederlandsche Jaarbeurs

APELDOORNSCHE MACHINEFABRIEK EN METAALGIETERIJ V/H LOOG LANDAAL, APELDOORN (1927)

f: 35mm stom; *l:* 50m

p: VNF; *r, c:* Otto van Neijenhoff

o: Apeldoornsche Machinefabriek en

Metaalgieterij v/h Loog Landaal

SCHOLTE'S ADVOCATFABRIEK, ROTTERDAM (1927)

f: 35mm stom; *l:* 80m; *k:* 765

p: VNF; *r, c:* Otto van Neijenhoff

o: Scholte's Advocaatfabriek

b: Beeld en Geluid

Taak ID: 115139

NV NEDERLANDSCHE FABRIEK VAN
LIFTEN EN TRANSPORTWERKTUIGEN
'STARLIFT', SCHEVENINGEN (1927)
f: 35mm stom; *l*: 80m; *k*: 3015
p: VNF; *r*, *c*: Otto van Neijenhoff
o: 'Starlift'

NV ULFTSCHE IJZERGIETERIJ EN
EMAILLEERFABRIEK DIEPENBROCK & REIGERS,
ULFT (POTTEN EN PANNEN) (1927)
f: 35mm stom; *l*: 200m; *k*: 2989
p: VNF; *r*, *c*: Otto van Neijenhoff
o: NV Ulftische IJzergieterij en
Emailleerfabriek Diepenbrock & Reigers
b: Beeld en Geluid
Taak ID: 48047

RIETMEUBELFABRIEK H. LANG & ZOON, ULFT (1927)
f: 35mm stom; *l*: 100m; *k*: 870
p: VNF; *r*, *c*: Otto van Neijenhoff
o: Rietmeubelfabriek H. Lang & Zoon

NV ULFTSCHE IJZERGIETERIJ EN
EMAILLEERFABRIEK DIEPENBROCK &
REIGERS, ULFT (BADKUIPEN) (1927)
f: 35mm stom; *l*: 250m; *k*: 2550
p: VNF; *r*, *c*: Otto van Neijenhoff
o: NV Ulftische IJzergieterij en
Emailleerfabriek Diepenbrock & Reigers
b: Beeld en Geluid
Taak ID: 48047

NV A. v.D. BERG'S GLASHANDEL, ROTTERDAM (1927)
f: 35mm stom; *l*: 200m; *k*: 891
p: VNF; *r*, *c*: Otto van Neijenhoff
o: NV A. v.d. Berg's Glashandel

LIMONADEFABRIEK H. VLEK, 'S-GRAVENHAGE (1927)
f: 35mm stom; *l*: 150m; *k*: 893
p: IWA; *r*, *c*: Otto van Neijenhoff
o: Limonadefabriek H. Vlek via VNF
b: Beeld en Geluid
Taak ID: 50990

FABRIEK VAN ZILVERWERKEN
H. POELMAN, 'S-GRAVENHAGE (1927)
f: 35mm stom; *l*: 70m; *k*: 2502
p: IWA; *r*, *c*: Otto van Neijenhoff
o: Fabriek van Zilverwerken H. Poelman via VNF

WESTER SUIKERRAFFINADERIJ, AMSTERDAM (1927)
f: 35mm stom; *l*: 80m; *k*: 2551
p: IWA; *r*, *c*: Otto van Neijenhoff
o: Wester Suikerraffinaderij via VNF
b: Beeld en Geluid
Taak ID: 49628

KRACHT (1927)
f: 35mm stom; *l*: 1200m; *k*: 3916
p: IWA; *r*, *c*: Otto van Neijenhoff
o: Kromhout's Motorenfabriek,
Amsterdam via VNF
b: Beeld en Geluid
Taak ID: 51278, 51277 en 51274

DE NEDERLANDSCHE KLOMPENINDUSTRIE (1927)
f: 35mm stom; *l*: 300m; *k*: 873
p: IWA; *r*, *c*: Otto van Neijenhoff
o: VNF
b: Beeld en Geluid
Taak ID: 53803

W. GÜSKEN DRAADFABRIEK, BLERICK 1927)
f: 35mm stom; *l*: 130m; *k*: 892
p: IWA; *r*, *c*: Otto van Neijenhoff
o: W. Güsken Draadfabriek via VNF
b: Beeld en Geluid
Taak ID: 48050

EEN EXCURSIE VAN DE VEREENIGING
NEDERLANDSCH FABRIKAAT (1927)
f: 35mm stom; *l*: 150m
p: IWA; *r*, *c*: Otto van Neijenhoff
o: VNF

NV EERSTE NEDERLANDSCHE
KOGELLAGER EN SCHROEFENFABRIEK (ENKES),
VOORBURG (1927)

f: 35mm stom; *l*: 130m; *k*: 5172

p: IWA; r, c: Otto van Neijenhoff

o: Enkes via VNF

STAATSSTEENKOLENMIJNBEDRIJF,
HEERLEN (1927)

f: 35mm stom; *l*: 2300m; *k*: 2281

p: IWA; r, c: Otto van Neijenhoff

o: Staatsmijnen via VNF

b: EYE, Beeld en Geluid

Taak ID: 4983971

NV A. J. TEN HOPE'S HANDELSMAATSCHAPPIJ,
ROTTERDAM (1928)

f: 35mm stom; *l*: 540m; *k*: 882

p: IWA; r, c: Otto van Neijenhoff

o: NV A. J. t en Hope's Handels-
Maatschappij via VNF

b: Beeld en Geluid

Taak ID: 4984078

KOM MEE NAAR DE I.T.F (1928)

f: 35mm stom; *l*: 122m; *k*: 377

p: IWA; r, *mo*: Otto van Neijenhoff

o: Internationale Tentoonstelling op
Filmgebied

b: Beeld en Geluid; *Taak ID*: 51133

METAALBUIZENFABRIEK 'EXCELSIOR',
SCHIEDAM (1928)

f: 35mm stom; *l*: 165m; *k*: 3263

p: IWA; r, c: Otto van Neijenhoff

o: Metaalbuizenfabriek 'Excelsior' via VNF

b: Beeld en Geluid

Taak ID: 48744

ONDER DE ROOK VAN GOUDA (WADDINXVEEN) (1928)

f: 35mm stom; *l*: 900m; *k*: 1272

p: IWA; r, c: Otto van Neijenlioff

o: Waddinxveense bedrijven via VNF

ALGEMEENE NEDERLANDSCHE ZUIVELBOND (1928)

f: 35mm stom; *l*: 1750M; *k*: 3165

p: IWA, r, c: Otto van Neijenhoff

o: Algemeene Nederlandsche
Zuivelbond FNZ via VNF

b: Beeld en Geluid

Taak ID: 4981374

DE KONINKLIJKE NEDERLANDSCHE
ZOUTINDUSTRIE, BOEKELO (1929)

f: 35 mm stom; *l*: 425m; *k*: 6621

p: IWA; r, c: Otto van Neijenhoff

o: Koninklijke Nederlandsche
Zoutindustrie via VNF

b: Beeld en Geluid

Taak ID: 49691

PLUIMVEEVOEDERFABRIEK P. SLUIS,
WEESPERKARSPER (1929)

f: 35mm stom; *l*: 1675m; *k*: 6758

p: IWA; r, c: Otto van Neijenhoff

o: Pluimveevoederfabriek P. Sluis via VNF

b: Beeld en Geluid

Taak ID: 52602, 52605

WAAR DE BLANKE TOP DER DUINEN - DEN
HAAG ALS WOONSTAD (1929)

f: 35mm stom; *l*: 1000m; *k*: 9575/1 2436

p: IWA; r, c: Otto van Neijenhoff

o: Gemeente 's-Gravenhage via VNF

b: Beeld en Geluid

Taak ID: 115900, 48005

EEN TOCHT DOOR DE GELDERSCHE VALLEI (1929)

f: 35mm stom; *l*: 1200m; *k*: 8066

p: IWA; r, c: Otto van Neijenhoff

o: Kamer van Koophandel voor de
Gelderse Vallei via VNF

b: Beeld en Geluid

Taak ID: 48186, 48189

NV DERMOLITH MAATSCHAPPIJ, SCHIEDAM (1930)

f: 35mm stom; *l:* 75m; *k:* 9284

p: IWA; r, c: Otto van Neijenhoff

o: NV Dermolith Maatschappij via VNF

MACHINEFABRIEK HENSEN, ROTTERDAM (1930)

f: 35mm stom; *l:* 120m

p: IWA; r, c: Otto van Neijenhoff

o: Machinefabriek Hensen via VNF

LINOLEUMFABRIEKEN KROMMENIE (1930)

f: 35mm stom; *l:* 1305m; *k:* 9938

p: IWA; r, c: Otto van Neijenhoff

o: Linoleumfabrieken Krommenie via VNF

b: Beeld en Geluid; *Taak ID:* 48697, 48692, 48698, 48696 en 48695

WAT NU! (1930)

f: 35mm stom; *l:* 1393m; *k:* 9983

p: IWA; r, c: Otto van Neijenhoff

o: Generale Commissie Zuiderzeesteunwet

TRAMVERKEER IN DEN HAAG (1931)

f: 35mm stom; *l:* 106m; *k:* 11071

p: IWA; r, c: Otto van Neijenhoff

o: Nederlandsch Centraal Filmarchief

b: Beeld en Geluid; *Taak ID:* 47984

ZEEPFABRIEK 'DE KLOK', HEERDE (1932)

f: 35mm stom; *l:* 616m; *k:* A 1528

p: IWA; r, c: Otto van Neijenhoff

o: Zeepfabriek 'De Klok' via VNF

b: Beeld en Geluid; *Taak ID:* 48308 en 48305

ZEE (1932)

f: 35mm stom/geluid; *l:* 260m; *k:* A 684/1

2023; *p:* IWA; r, c, *mo:* Otto van Neijenhoff;

geluidsversie mu: Hans Brandts Buys

o: vrije produktie; *b:* EYE, Beeld en Geluid

Taak ID: 4984611 (stomme versie), 115893 (geluidsversie)

DE NV GEROFABRIEKEN, ZEIST (1932)

f: 35mm stom; *l:* 271m ; *k:* A 927

p: IWA; r, c: Otto van Neijenhoff

o: NV Gerofabrieken via VNF

b: Beeld en Geluid

Taak ID: 50575

BUSSINK'S DEVENTER KOEKFABRIEK (1932)

f: 35mm stom; *l:* 324m; *k:* A 928

p: IWA; r, c: Otto van Neijenhoff

o: Bussink's Deventer Koekfabriek via VNF

b: Beeld en Geluid

Taak ID: 4982217

NV RUBBERFABRIEK 'HEVEA',

HEVEADORP BIJ ARNHEM (1932)

f: 35mm stom; *l:* 208m; *k:* A 1568

p: IWA; r, c: Otto van Neijenhoff

o: NV Rubberfabriek 'Hevea' via VNF

GLAS (1932)

f: 35mm stom; *l:* 673m; *k:* A 1581

p: IWA; r, c: Otto van Neijenhoff

o: Verenigde Glasfabrieken Leerdam

WEVERIJ VAN BRANDSLANGEN P. H. KAARS

SYPESTEIN, KROMMENIE (1932)

f: 35mm stom; *l:* 587m; *k:* A 1928

p: IWA, r, c: Otto van Neijenhoff

o: P. H. Kaars Sypestein via VNF

b: Beeld en Geluid; *Taak ID:* 50128

DE JUISTE BEHANDELING DER BRAND (1933)

f: 35mm stom; *l:* 486m; *k:* A 2270

p: IWA; r, c: Otto van Neijenhoff

o: P. H. Kaars Sypestein via VNF

STAATSBOSBEHEER (1933)

f: 35mm stom; *l:* 1203m; *k:* A 2280

p: IWA; r, c: Otto van Neijenhoff

o: Staatsbosbeheer via VNF

b: Beeld en Geluid; *Taak ID:* 4983969

EPE OP DE VELUWE (1933)

f: 35mm stom; *l:* 419m; *k:* A 3789

p: IWA; *r, c:* Otto van Neijenhoff

o: VVV Epe's Bloei

b: Beeld en Geluid

Taak ID: 4981647

DE BEREIDING VAN EDAMMER KAAS IN NEDERLAND (1933)

f: 35mm stom; *l:* 503m; *k:* A 4284

p: IWA; *r, c:* Otto van Neijenhoff

o: VNF (?)

b: Beeld en Geluid; *Taak ID:* 4981054

DE TREKSCHUIT (1933)

zie Mannus Franken

DE MOORD VAN RAAMSDONK (1936)

f: 35mm geluid; *l:* 305m; *k:* D 1143/I 2101

r: Frans ter Gast, Otto van Neijenhoff;

silhouetten: Frans ter Gast; *c:* Otto van

Neijenhoff; *mu:* Karel Hartman;

commentaarstem: Koos Bronsgeest

o: vrije productie

b: Beeld en Geluid; *Taak ID:* 48723

NB deze film is in 1933 gemaakt

DEN HAAG (1936)

f: 35mm geluid; *l:* 400m; *k:* D 1754/I 2119

r: Otto van Neijenhoff, F. Kal;

c: Ottovan Neijenhoff

o: Gemeente 's-Gravenhage

b: Beeld en Geluid; *Taak ID:* 47984

HET RIJKSMUSEUM (1937)

f: 35mm geluid; *l:* 604m; *k:* E 2014

p: Haghe Film; *pl:* L. Krejcik; *r:* Otto van

Neijenhoff; *c:* Henk Alsem; *mu:* Max Tak;

commentaarstem: Willy Mullens

o: RIJKSMUSEUM

b: Beeld en Geluid; *Taak ID:* 4983652

Polygoon

WERF GUSTO, SCHIEDAM (1920)

f: 35mm stom; *l:* ± 600m

p: Polygoon

o: Werf Gusto

b: Beeld en Geluid

Taak ID: 528410

NEERLAND'S VOLKSLEVEN IN DE LENTE (1920)

f: 35mm stom; *l:* 2164m; *k:* 3254

p: Polygoon; *c:* I. A. Ochse;

wetenschappelijke leiding: D. J. van der Ven

o: Jules Stoop, Ed. Pelster

b: Beeld en Geluid

Taak ID: 53642

DE FEESTELIJKE 350-JARIGE HERDENKING VAN DE INNEMING VAN DEN BRIEL (1922)

f: 35mm stom; *l:* 160m; *k:* 5466

p: Polygoon

o: vrije productie

b: Beeld en Geluid

Taak ID: 34797

DE RIJN VAN LOBITH TOT AAN ZEE (1922)

f: 35mm stom; *l:* 2572m; *k:* 3931

p: Polygoon; *c:* I. A. Ochse;

pedagogische leiding: A. M. van der Wel

o: vrije productie

b: Beeld en Geluid

Taak ID: 528320, 530621, 530588, 530597

CORNELIE VAN ZANTENFILM (1922)

f: 35mm stom; *l:* ± 250m

p: Polygoon; animatie: Jac. Clavaux;

met: Cornelia van Zanten

o: vrije productie

b: Beeld en Geluid

Taak ID: 34917

DE NEDERLANDSCHE NOORDZEEVISSCHERIJ (1923)

f: 35mm stom; *l:* 2151m; *k:* 3853*p:* Polygoon; *c:* C. Aafjes, I. A. Ochse;*wetenschappelijke leiding:* A. M. C. P.

Vermeulen, J. Metzelaar

o: vrije produktie, met medewerking van het Scheepvaartkundig Instituut en Museum, Rotterdam*b:* Beeld en Geluid*Taak ID:* 40867, 528287, 69336, 53685

NB de vier delen van deze film (MET HET HOSPITAAL-KERKSCHIP 'DE HOOP', DE TRAWLERSVISSCHERIJ, DE HARINGVIS-SCHERIJ en DE BEUGVISSCHERIJ) werden ook als afzonderlijke films vertoond

GEMEENTE BETONWONINGBOUW (1923)

f: 35mm stom; *l:* ± 1200m*p:* Polygoon; *c:* C. Aafjes*o:* Gemeente Amsterdam*b:* Beeld en Geluid*Taak ID:* 35211, 40761

JUBILEUMFILM (1923)

f: 35mm stom*p:* Polygoon*o:* vrije produktie

NED. STAALFABRIEK V/H DE MUIJCK KEIZER (1925)

f: 35mm stom; *l:* 1091m; *k:* 806*p:* Polygoon; *c:* C. Aafjes*o:* Ned. Staalfabriek v/h de Muinck Keizer*b:* Beeld en Geluid*Taak ID:* 36116

DE HAVEN VAN AMSTERDAM (1925)

f: 35mm stom; *l:* ± 1500m*p:* Polygoon*o:* Gemeente Amsterdam, scheepvaartmaatschappijen*b:* Beeld en Geluid*Taak ID:* 40736

DE GROOTSCHE GEVOLGEN VAN EEN AVONTUURLIJKEN WASCHDAG (1925)

f: 35mm stom; *l:* 984m; *k:* 3025*p:* Polygoon*o:* HAKA*b:* Beeld en Geluid*Taak ID:* 34669

WAAROM JUFFROU PIETERSE LID VAN DE COÖPERATIE WERD (1925)

f: 35mm stom; *l:* 593m; *k:* 37*p:* Polygoon*o:* Centrale Bond van Nederlandsche Verbruikscoöperaties*b:* Beeld en Geluid*Taak ID:* 528317

PINKSTERFEEST AJC (1926)

f: 35mm stom; *l:* ± 1700m*p:* Polygoon; *c:* C. Aafjes*o:* Arbeidersjeugd Centrale*b:* Beeld en Geluid*Taak ID:* 528176

MET DEN ANWB NAAR HET RIJK DER DOLOMIETEN (1927)

f: 35mm stom; *l:* 425m; *k:* 3249*p:* Polygoon; *c:* C. Aafjes*o:* ANWB*b:* Beeld en Geluid*Taak ID:* 4491377

DE BIJENWERELD (1927)

f: 35mm stom; *l:* 2020m; *k:* 3933*p:* Polygoon; *c:* C. Aafjes; *imker:* J. de Meza*o:* vrije produktie*b:* Beeld en Geluid*Taak ID:* 4488489 (korte versie), 4488497 (lange versie)

DE PRESTATIES DER HOLLANDERS OP DE
PARIJSCH E OLYMPIADE (1927)

f: 35mm stom; *l*: ± 1000m

p: Polygoon; *c*: I. A. Ochse

o: vrije produktie

b: Beeld en Geluid

Taak ID: 37209, 35805, 35809, 35801,
4725896, 4725912, 1725897, 4725887,
4725936, 4725925, 4723423, 4725917,
4704147

NB het betreft hier een compilatie van
actualiteiten, opgenomen in 1924

MET DE NRV PER S.S. MONTE OLIVIA NAAR
NOORWEGEN (1927)

f: 35mm stom; *l*: 520m; *k*: 3252

p: Polygoon

o: Nederlandse Reisvereniging

b: Beeld en Geluid

Taak ID: 529962, 4488488

IN HET LAND DER VENNEN (1927)

f: 35mm stom; *l*: 307m; *k*: 3930

p: Polygoon

b: NOS/NOB

WEGENFILM (1927)

f: 35mm stom; *l*: 538m; *k*: 3251

p: Polygoon

o: vrije produktie

b: Beeld en Geluid

Taak ID: 528203, 4488485

FEESTEN (1927/28)

f: 35mm stom; *l*: 1667m + 300m

(aanvulling); *k*: 103 en 4341(aanvulling)

p: Polygoon; *c*: C. Aafjes, e.a.

o: AJC; *b*: NOS/NOB

HANDELSBLADFILM (1928)

f: 35mm stom; *l*: ± 250m

p: Polygoon; *c*, *mo*: Cor Aafjes

o: Algemeen Handelsblad

b: Beeld en Geluid

Taak ID: 528095

DE GROOTE PARADE VAN DE
INTERNATIONALE ROODE HULP DOOR
AMSTERDAM (1928)

f: 35mm stom; *l*: 72m; *k*: 149

p: Polygoon

o: Internationale Roode Hulp

b: Beeld en Geluid

Taak ID: 511718

LANDDAG NAS TE IJMUIDEN (1928)

f: 35mm stom; *l*: 33901; *k*: 5132

p: Polygoon

o: Nationaal Arbeids Secretariaat

b: Beeld en Geluid; *Taak ID*: 531024

EN GIJ, KAMERAAD? (1928)

f: 35mm stom; *l*: 2091m; *k*: 5159

p: Polygoon; *c*: Jan Jansen; *d*: J.

Brautigam, J. Ratté; *r*: J. Ratté

o: Centrale Bond van

Transportarbeiders

b: Beeld en Geluid; *Taak ID*: 34733

DE RODE JEUGD VAN EUROPA (1929)

f: 35mm stom; *l*: 1495m; *k*: 8218

p: Polygoon; *c*: Jan Jansen

o: Arbeidersjeugd Centrale

b: Beeld en Geluid

Taak ID: 531000

HOOGTIJDAGEN (1929)

f: 35mm stom; *l*: 946m; *k*: 8219

p: Polygoon

o: Arbeidersjeugd Centrale

b: Beeld en Geluid; *Taak ID*: 529904

RODE VALKENFILM (1929)

f: 35mm stom; *l:* 425m; *k:* 8220*p:* Polygoon*o:* Arbeidersjeugd Centrale*b:* Beeld en Geluid; *Taak ID:* 35851

BEGRAFENIS TROELSTRA (1930)

f: 35mm stom; *l:* 200m; *k:* 9499*p:* Polygoon; *pl:* B. D. Ochse; *c:* I. A.

Ochse, Jan Jansen, Jo de Haas, M.

Douhard, H.E. Temme; tussentitels:

Max de Haas

o: vrije opdracht*b:* Beeld en Geluid*Taak ID:* 115778

NIEUWE ZUIDERZEEFILM (1930)

f: 35mm stom; *l:* 2722m; *k:* 9649*p:* Polygoon*o:* N.V. Maatschappij tot Uitvoering van

ZUIDERZEEWERKEN (?)

NASB (1930)

f: 35mm stom; *l:* 384m; *k:* 10384*p:* Polygoon*o:* Nederlandsche Arbeiders Sportbond*b:* Beeld en Geluid; *Taak ID:* 529711

GROEI (1930)

f: 35mm stom; *l:* 418m; *k:* 10446*p:* Polygoon, *c, mo:* Jo de Haas*o:* De Bijenkorf*b:* Beeld en Geluid; *Taak ID:* 138832

STALEN KNUISTEN (1930)

f: 35mm stom; *l:* 1945m; *k:* 10678*p:* Polygoon; *c, mo:* Jo de Haas*o:* Algemeene Nederlandsche

Metaalbewerkerbond

b: Beeld en Geluid; *Taak ID:* 39893

NB In 1986 is door het AVA een

reconstructie van deze film gemaakt

TRIOMF (1931)

f: 35mm stom; *l:* 2215m; *k:* 10939*p:* Polygoon; *c:* Jan Jansen; *d, a:* Piet

Bakker; grafische verzorging van de

tussentitels: Alb. Hahn Jr.

o: Nederlands Verbond van

Vakverenigingen

b: Beeld en Geluid*Taak ID:* 4360868HET PINKSTERFEEST DER AJC TE VIERHOUTEN EN
SPORTFEEST DER NASB TE ARNHEM (1931)*f:* 35mm geluid; *l:* 430m; *k:* 11812*p:* Polygoon*o:* AJC, NASB*b:* Beeld en Geluid*Taak ID:* 51800, 51803

DE PADEN OP (1931)

f: 35mm stom; *l:* 484m *k:* 12421*p:* Polygoon; *d:* Max de Haas;*c:* Ab Keyzer, Jan Jansen*o:* Nederlandse Jeugdherberg Centrale*b:* Beeld en Geluid*Taak ID:* 531039

DE KRO-FILM (1931)

f: 35mm stom; *l:* 1786m; *k:* 12464*p:* Polygoon*o:* KRO*b:* Beeld en Geluid*Taak ID:* 4622269, 174876

20 % (1931)

f: 35mm stom; *l:* 266m; *k:* 12512*p:* Polygoon; *d:* Max de Haas;*c:* Ab Keyzer*o:* Nederlandsche Vereeniging van

Fabrieksarbeiders

b: Beeld en Geluid*Taak ID:* 527509

DE KLOKKEN LUIDEN (1931)

f: 35mm stom; *l:* 1929m; *k:* 12616*p:* Polygoon*o:* NCRV*b:* Beeld en Geluid*Taak ID:* 39883

VOLKSONDERWIJS MARCHEERT (1931)

f: 35mm stom; *l:* 1032m; *k:* 12781*p:* Polygoon*o:* Vereeniging 'Volksonderwijs'*b:* Beeld en Geluid*Taak ID:* 53721

MERCURIUS ROEPT (1932)

f: 35mm stom; *l:* 526m; *k:* A 721*p:* Polygoon*o:* Nationale Bond van Handels- en Kantoorbedienden 'Mercurius'*b:* Beeld en Geluid*Taak ID:* 53706

BARMHARTIGHEID (1932)

f: 35mm stom; *l:* 2719m; *k:* A 1437*p:* Polygoon*o:* Vereeniging 'Het Hooge Land'*b:* Beeld en Geluid*Taak ID:* 34909

HET PARADIJS DER KINDEREN (1932)

f: 35mm stom; *l:* 1119m; *k:* A 1513*p:* Polygoon; *d:* Mies van Oss*o:* Centraal Genootschap voor Kinderherstellings- en

Vacantiekolonies

b: Beeld en Geluid; *Taak ID:* 53724

DE GROTE GEDACHTE (1932)

f: 35mm stom; *l:* 1844m; *k:* A 1769*p:* Polygoon*o:* Centraal Bureau*b:* Beeld en Geluid; *Taak ID:* 34953

DE COÖPERATIEVE PRODUKTIE GROEIT (1932)

f: 35mm stom; *l:* 636m; *k:* A 2399*p:* Polygoon*o:* HAKA (?)*b:* Beeld en Geluid*Taak ID:* 34625

VAN BONDS DAG TOT BONDS DAG (1932)

f: 35mm stom; *l:* 1487m; *k:* A 3539*p:* Polygoon*o:* Nationaal Jongeren Verbond*b:* Beeld en Geluid*Taak ID:* 36128

NEDERLANDSE Vliegfilm (1934)

f: 35mm stom; *l:* 2300m; *k:* B 493*p:* Polygoon*o:* vrije produktie

BOUWFILM CITY THEATER (1935)

f: 35mm geluid; *l:* 402m; *k:* C 1956*p:* Polygoon*o:* City Theater*b:* Beeld en Geluid*Taak ID:* 34853

20.000 MIJLEN OVER ZEE (DE K XVIII) (1936)

f: 35mm geluid; *l:* 2823m; *k:* D 48*p:* Polygoon; *c:* luitenant M. S. Wytema*o:* Koninklijke Marine*b:* Beeld en Geluid*Taak ID:* 115933, 115932, 115931, 115930, 115929, 115928, 115927, 115926, 115923, 115920, 35451

OP DE BRES (1936)

f: 35mm geluid; *l:* 646m; *k:* D 1887*p:* Polygoon*o:* 'De Volkskrant'*b:* Beeld en Geluid*Taak ID:* 51625, 51549, 51553, 51556, 51555, 51554, 51552

STERK DOOR WERK (AMSTERDAM BOUWT AAN ZIJN TOEKOMST) (1936/37)

f: 35mm geluid; *l:* 500m/210m;

k: D 2251/E 541

p: Polygoon

o: Gemeente Amsterdam

b: Beeld en Geluid

Taak ID: 52166

NEDERLANDS BRUIDSPAAR (1936)

f: 35mm geluid; *l:* 1016m; *k:* D 2507

p: Polygoon

o: vrije produktie

b: Beeld en Geluid

Taak ID: 35733

VERLOVINGSFILM HKH PRINSES JULIANA (1937)

f: 35mm geluid; *l:* 918m; *k:* E 822

p: Polygoon

o: vrije produktie

b: Beeld en Geluid

Taak ID: 36195

IN STORMGETIJ (1937)

f: 35mm geluid; *l:* 1668m; *k:* E 2099

p: Polygoon; *r, d:* D. Pereboom; *c:* Jan

Jansen; *g:* F. P. M. Pulles

o: NCRV

b: Beeld en Geluid

Taak ID: 35439

BEVOCHTEN RIJKDOM (1938)

f: 35mm geluid; *l:* 1232m; *k:* F 164

p: Polygoon

o: RK Werkliedenverbond

b: Beeld en Geluid

Taak ID: 34709

NB in deze film zijn grote delen uit

KENTERING (1932) van Hinfilm verwerkt

NEDERLAND BOUWT AAN ZIJN TOEKOMST (1938)

f: 35mm geluid; *l:* 862m; *k:* F 617

p: Polygoon

b: Beeld en Geluid

Taak ID: 35745

GROEIEND INZICHT (1938)

f: 35mm geluid; *l:* 973m; *k:* F 1845

p: Polygoon

b: Beeld en Geluid

Taak ID: 34047

GEBAAANDE WEGEN (1938)

f: 35mm geluid; *l:* 1560m; *k:* F 2139

p: Polygoon

b: Beeld en Geluid

Taak ID: 35207, 36479

HET BELANG VAN DEN BOER (1939)

f: 35mm geluid; *l:* 1709m; *k:* G 1957

p: Polygoon

b: Beeld en Geluid

Taak ID: 37429

VAN KIELPLAAT TOT ZEEKASTEEL (1939)

f: 35mm geluid; *l:* 2617m; *k:* G 2617

p: Polygoon

o: Stoomvaart Maatschappij Nederland

b: Beeld en Geluid

Taak ID: 34697

Paul Schuitema

(Groningen 1897- Wassenaar 1973)

DE MAASBRUGGEN (1937)

f: 35mm geluid; *l:* 360m; *k:* E 1782

r, c, mo: Paul Schuitema; *mu:* Koos van de Griend

o: vrije produktie

b: EYE, Beeld en Geluid

Taak ID: 115964

DE MARTKHALLEN VAN PARIJS (1939)
f: 35mm geluid; *l*: 445m; *k*: G 621
r, mo: Paul Schuitema; *c*: Joop Huisken, Paul Schuitema e.a.; *g*: Gerard Saan;
mu: Hugo de Groot; *o*: vrije productie
b: EYE, Beeld en Geluid; *Taak ID*: 4510650

DE BOUWHOEK VAN HARLINGEN FRIESLAND (1939)
f: 35mm geluid; *l*: 470m; *k*: G 622
r, c, mo: Paul Schuitema; *mu*: Hugo de Groot
o: vrije productie
b: EYE, Beeld en Geluid; *Taak ID*: 4508107

Kees Strooband

(Rotterdam 1908- ± 1975)
 zie ook Hinfilm

GELOOF, HOOP EN LIEFDE IN HET BISDOM
 NELLORE (1939)
f: 35mm; *l*: 525m; *k*: G 296
r, c: Kees Strooband
o: Mgr. Boutens

G. J. Teunissen

('s-Gravenhage 1897 - 's-Gravenhage 1973)

FRAGMENTEN (1931)
f: 35mm stom
r, c, mo: G. J. Teunissen
o: vrije productie
b: Beeld en Geluid; *Taak ID*: 47724
 NB deze film is waarschijnlijk al in 1928
 opgenomen

THE BUILDINGS OF DE ERVEN WED. J. VAN NELLE
 AT ROTTERDAM (1931)
f: 35mm stom
r, c, mo: G. J. Teunissen
o: de Erven Wed. J. van Nelle
b: Beeld en Geluid; *Taak ID*: 47724
 NB deze film is waarschijnlijk al in 1929
 opgenomen

BOUW FLATGEBOUW WILLEMSPARK (1931)
f: 35mm stom
r, c, mo: G. J. Teunissen
o: bewonerscollectief Flatgebouw
 Willemspark
b: Beeld en Geluid
Taak ID: 47871, 47878, 47870, 47867
 NB deze film is tusen 1928 en 1930
 opgenomen

PIEREMENT (1931)
f: 35mm geluid; *l*: 311m; *k*: 12077/I2015
r, c, mo: G.J. Teunissen; *a*: Jo Spier
o: vrije productie
b: EYE, Beeld en Geluid
Taak ID: 42426

VRIJDAGAVOND (SJABBOS) (1932)
f: 35mm geluid; *l*: 332m; *k*: A 773
r, c, mo: G.J. Teunissen; *a*: Jo Spier
o: vrije productie
b: EYE, Beeld en Geluid
Taak ID: 4984459

Transfilma

HET WINNEN VAN ZIEKTEKIEMIGE MELK (1928)
f: 35mm stom; *l*: 1650m; *k*: 109
p: Transfilma
o: Hygiënische Melkstal 'De Vaan'
b: Beeld en Geluid
Taak ID: 4983201

HET BIERBROUWERIJBEDRIJF (1928)
f: 35mm stom; *l*: 2353m; *k*: 378
p: Transfilma
o: Brouwerij d'Oranjeboom

SLEEPBOOTBEDRIJF TE ROTTERDAM (1928)
f: 35mm stom; *l*: 758m; *k*: 662
p: Transfilma
o: Stoomsleepdienst v/h P. Smit jr.

DIE RUHRKOHLE IM HAFEN VON
ROTTERDAM (1928)
f: 35mm stom; *l*: 1156m; *k*: 663
p: Transfilma
o: Steenkolen Handelsvereniging

NEDERLANDSCHE RIJNVAARTVEREENIGING (1928)
f: 35mm stom; *l*: 831m; *k*: 664
p: Transfilma
o: Nederlandse Rijnvaartvereniging

STEENKOLEN HANDELSVEREENIGING
NEDERLANDSCH HAVENBEDRIJF (1928)
f: 35mm stom; *l*: 1080m; *k*: 665
p: Transfilma; *c*: Andor von Barsy
o: Steenkolen Handelsvereniging

GEMEENTE DOKKEN EN VEREN TE
ROTTERDAM (1928)
f: 35mm stom; *l*: 204m; *k*: 844
p: Transfilma; *c*: Andor von Barsy
o: Gemeente Rotterdam

HET GEMEENTE GASBEDRIJF TE
ROTTERDAM (1928)
f: 35mm stom; *l*: 390m; *k*: 846
p: Transfilma; *c*: Andor von Barsy
o: Gemeente Rotterdam
b: Beeld en Geluid
Taak ID: 4521689

HET GEMEENTE ELECTRICITEITSBEDRIJF TE
ROTTERDAM (1928)
f: 35mm stom; *l*: 390m; *k*: 846
p: Transfilma; *c*: Andor von Barsy
o: Gemeente Rotterdam

KIJKJES IN HET ROTTERDAMSCH INSTITUUT
VOOR PHYS. THERAPIE
(ZANDER-INSTITUUT) (1928)
f: 35mm stom; *l*: 97m; *k*: 847
p: Transfilma; *c*: Andor von Barsy
o: Zander-Instituut (?)

MODELBEDRIJVEN DER VOLKSVOEDING (1928)
f: 35mm stom; *l*: 141m; *k*: 848
p: Transfilma; *c*: Andor von Barsy
o: Coöperatieve Verbruiksvereniging
'Vooruitgang'

DE STAD DIE NOOIT RUST (VAN
VISSCHERSDORP TOT WERELDHAVENSTAD) (1928)
f: 35mm stom; *l*: 1772m; *k*: 1975
p: Transfilma; *r*: Van Maydel; *c*: Andor von Barsy
o: Gemeente Rotterdam
b: EYE, Beeld en Geluid
Taak ID: 4983974, 4593198

DE MAARSCHALKSSTAF (1929)
f: 35mm stom; *l*: 1956m; *k*: 8151
p: Transfilma; *r*: Luc. Willink; *c*: Andor von Barsy;
met: Nico de Jong, Rachel Pinto en William
Hufenbach
o: Centrale Bond voor Nederlandsche
Verbruikscoöperaties

D. J. van der Ven

(Amsterdam 1891- Lunteren 1973)

NEERLAND'S VOLKSLEVEN IN DE LENTE (1920)
zie Polygoon

NEERLAND'S VOLKSLEVEN IN DEN ZOMER
(1923)
f: 35mm met speciale muziekpartituur;
l: 2192m; *k*: 3085
p: Filmfabriek J. Pannevis & Co.;
r: D. J. van der Ven; *c*: F. Jansen;
mu: Prof. Julius Röntgen
o: vrije produktie, met financiële steun van
het Koninklijk Nederlandsch Aardrijkskundig
Genootschap
b: Beeld en Geluid
Taak ID: 48782, 48781, 48777, 48780, 48783,
48880

NEERLAND'S VOLKSLEVEN IN DEN
OOGSTTIJD (1926)
f: 35mm met speciale muziekpartituur;
l: 2054m; *k*: 3086
p: Orion; *r*: D. J. van der Ven; *c*: W. P.
Schefer; *mu*: Prof. Julius Röntgen
o: vrije productie, met financiële steun van
het Koninklijk Nederlandsch Aardrijkskundig
Genootschap en het Provinciaal
Utrechtsch Genootschap voor Kunsten en
Wetenschappen
b: Beeld en Geluid
Taak ID: 51446, 51445, 115906, 51442,
51450

DE ZUIDERZEE-FILM (1928)
f: 35mm met speciale muziekpartituur;
l: 2594m; *k*: 5442
p: Orion; *r*: D. J. van der Ven; *c*: W. P. Schefer;
mu: Prof. Julius Röntgen
o: Nederlandse regering
b: Beeld en Geluid
Taak ID: 50425, 50474, 50634, 50475,
115955, 50478, 48138, 48132

Visie Film

FAKKELGANG (1932)
f: 35mm stom; *l*: 1034m; *k*: A 1659
p: Visie Film; *r*: Max de Haas;
d: Max de Haas, Arie Pleysier; *c*: Jo de Haas,
Ab Keyzer
o: Nederlandsche Vereeniging tot
Afschaffing van Alcoholhoudende
Dranken
b: Beeld en Geluid; *Taak ID*: 115996

IN HET KIELZOG VAN ONZEN BOND (1932)
f: 16mm stom; *l*: 606m; *k*: A 1831
p: Visie Film; *d*: H. E. Temme
o: Nederlandsche Bond van Christelijke
Fabrieks- en Transportarbeiders

PROFESSOR WENT EN HET BOTANISCH
LABORATORIUM (1932)
f: 35mm stom
p: Visie Film
o: Utrechtse biologiestudenten
b: Beeld en Geluid
Taak ID: 4534951, 4983541

WIJ EN HET VERKEER (1933)
f: 35mm stom; *l*: 476m; *k*: A 2119
p: Visie Film
o: ANWB
b: Beeld en Geluid
Taak ID: 115142

SKI-LAND (1933)
f: 35mm stom; *l*: 663m; *k*: A 2519
p: Visie Film
o: Nederlandsche Skivereeniging
b: Beeld en Geluid
Taak ID: 115126, 115123

DE MACHT VAN HET KLEINE (1933)
f: 35mm geluid; *l*: 140m; *k*: A 2594
p: Visie Film; *r*, *d*: Max de Haas; *c*: Jo
de Haas; *mu*: Cor Lemaire;
commentaarstem: Meyer Hamel
o: Vereeniging Nederlandsch Fabrikaat
namens het Ministerie van
Economische Zaken en Arbeid
b: Beeld en Geluid
Taak ID: 119275

IN DEN TIJD VAN... (1933)
f: 35mm geluid; *l*: 123m; *k*: A 2998
p: Visie Film; *r*: Max de Haas; *c*: Jo de
Haas; *mu*: Cor Lemaire; zanger: Marchant
o: de Erven Wed. J. van Nelle
b: Beeld en Geluid
Taak ID: 115120

DE GROOTE VACANTIE (JUIST ZOO IS HET GOED) (1933)

f: 35mm stom; *l:* 552m; *k:* A 3163

p: Visie Film

o: ANWB

b: Beeld en Geluid; *Taak ID:* 115145

LEVEN EISCHT LIEFDE (1933)

f: 35mm stom; *l:* 160m; *k:* A 3380

p: Visie Film; *r, d:* Do de Vries; *c:* Ab Keyzer

o: Vereeniging Zuigeling Inrichting & Kinderhuis

OMHOOG (1933)

f: 16mm stom; *l:* 250m; *k:* A 3487

p: Visie Film

o: Nederlandsche Christelijke Bond van Personeel in Publieke Dienst

KENT UW MACHT (1933)

f: 35mm stom; *l:* 666m; *k:* A 3530

p: Visie Film

o: Algemeene coöperatieve Verbruiks-, en Produktievereeniging 'Samenwerking'

TWEE KAMERADEN (1933)

f: 16mm stom; *l:* 70m; *k:* A 3920

p: Visie Film; *o:* Kofa

WIE HET WINNEN ZAL (1933)

f: 35mm stom; *l:* 1008m; *k:* A 3990

p: Visie Film

o: Centrale Bond van Verbruikscoöperaties in Nederland

VOORUIT (1933)

f: 35mm geluid

p: Visie Film; *r:* Paul-Gustave Van Hecke;

d: Max de Haas, Paul Gustave Van Hecke;

c: Jo de Haas; *mu:* Cor Lemaire;

a: Emile Langui, Amédé De Keuleneire

o: dagblad 'Vooruit'

b: EYE, Beeld en Geluid; *Taak ID:* 4984449

DE STERKEN DOOR DE ZWAKKEN (1934)

f: 16mm stom; *l:* 383/450m; *k:* B 775/I 2054

p: Visie Film

o: Zonnestraal

OPGANG (1934)

f: 16mm stom; *l:* 365m; *k:* B 1204

p: Visie Film; *d:* P. J. van Mullem

o: Christelijk Nationaal Vakverbond

b: Beeld en Geluid

Taak ID: 4530834

HET CNV JUBILEERT (1934)

f: 16mm stom; *l:* 120m; *k:* B 1296

p: Visie Film

o: Christelijk Nationaal Vakverbond

NAAR BUITEN (1934)

f: 35mm stom; *l:* 120m; *k:* B 1492

p: Visie Film

o: Centraal Genootschap voor Kinder Herstellings- en vacantiëkolonies

b: Beeld en Geluid

Taak ID: 4983087

NEDERLAND (NEDERLAND SPREEKT) (1934)

f: 35mm geluid; *l:* 1750m; *k:* 1776/I 870/I 2130

p: Visie Film; *r:* Max de Haas; *c:* Jo de Haas, Ab Keyzer; *mu:* Cor Lemaire

o: Algemene Nederlandse Vereniging van Vreemdelingenverkeer

b: Beeld en Geluid

Taak ID: 120484, 120757, 4449541

NB delen van deze film zijn later ook afzonderlijk als korte films uitgebracht

ALS WIJ, LEVENDEN, STERVEN... (1935)

f: 35mm stom; *l:* 1175m; *k:* C 116

p: Visie Film; *r, d:* Mevr. Max de Haas
(= Anneke van der Veen);

c: Ab Keyzer; *a:* Jo de Haas, Max de Haas;

met: Marie van Westerhoven, Marie van
Warmelo, Hein Harms, Johan te Wechel

o: Arbeiders Vereeniging voor lijkverbranding
NB in 1937 werd bij Multifilm een

geluidsversie van deze film vervaardigd:

f: 16mm geluid; *l:* 365m

b: Beeld en Geluid

Taak ID: 115224, 115221

GRIJP DE KANS (1935)

f: 16mm stom; *l:* 135m; *k:* C 308

p: Visie Film

o: Zonnestraal

DE VEILIGE WEG (1935)

f: 35mm geluid; *l:* 687m; *k:* C 658

p: Visie Film; *r:* Max de Haas

o: ANWB

b: Beeld en Geluid; *Taak ID:* 70045

Documentaire voor MR. E. LEUB, advocaat
te Amsterdam, behandelende het standpunt
der verdediger (1935)

p: Visie Film

o: mr. E. Leub

TACHOTYPIE (1935)

f: 35mm stom; *l:* 350m; *k:* C 1124

p: Visie Film; *r:* Max de Haas

o: Instituut 'Schoevers'

b: Beeld en Geluid; *Taak ID:* 4984058

DE RIJZENDE KERK (1935)

f: 16mm stom; *l:* 218m; *k:* C 1836

p: Visie Film

o: Vrijzinnig Christelijke Jeugd Centrale

EEN BLADZIJDE UIT DE ARBEID VAN HET DR. ALETTA
JACOBS HUIS TE AMSTERDAM (1935)

f: 35mm stom; *l:* 305m; *k:* C 1841

p: Visie Film; *d:* Max de Haas, dr. Premsele

o: Dr. Aletta Jacobshuis

b: Beeld en Geluid

Taak ID: 4981194

DOOR DE BRANDING (1935)

f: 16mm stom; *l:* 700m; *k:* C 1863

p: Visie Film; *r, d:* Max de Haas; *c:* Mark Kolthoff;

a: Charles Breyer

o: Vereeniging 'Het Hooge Land'

b: Beeld en Geluid

Taak ID: 4532379

VOORWAARTS (1935)

f: 16mm stom; *l:* 462m; *k:* C 1882

p: Visie Film

o: Algemeene Coöperatieve Produktieen
Verbruiksvereeniging 'Voorwaarts'

b: Beeld en Geluid

Taak ID: 4984450

VCJB FILM (1935)

f: 16mm stom; *l:* 130m; *k:* C 1975

p: Visie Film

o: Vrijzinnig Christelijke Jeugd Bond

BROEDERSCHAP (1935)

f: 16mm stom; *l:* 265m; *k:* C 2137

p: Visie Film; *d:* Jack Jr.

o: Ancient Order of Foresters

DE GESLACHTSZIEKTEN (1936)

f: 16mm stom; *l:* 251m; *k:* D 573 (niet toegelaten)

p: Visie Film

o: Nieuw Malthusiaansche Bond

Afdeeling Amsterdam

DE GESLACHTSZIEKTEN (1936)
f: 16mm stom; *l*: 245m; *k*: D 604
p: Visie Film
o: Nieuw Malthusiaansche Bond
 Afdeeling Amsterdam

TOEGEMUURDE VERTEN (1936)
f: 16mm geluid; *l*: 400m; *k*: D 2308
p: Visie Film; *d*: H. W. Aalders; *c*: M. Cornelissen
o: Nederlandsche Bond van Christelijke
 Transport- en Fabrieksarbeiders

BALLADE VAN DEN HOOGEN HOED (1937)
f: 35mm geluid; *l*: 792m; *k*: E 20/1 2103
p: Visie Film; *r*, *d*: Max de Haas;
c: Jo de Haas; *mu*: Cor Lemaire, uitgevoerd
 door Willem Drukker; *decors*: Job Habold;
met: Chris Baay
o: vrije productie
b: EYE, Beeld en Geluid; *Taak ID*: 4980982

LICHTENDE VERTEN (1937)
f: 16mm stom; *l*: 700m; *k*: E 1734
p: Visie Film; *pl*: Max de Haas;
r: Mies van Oss; *d*: A. A. Bunk, Joh. van den
 Berg; *c*, *mo*: E. van Moerkerken
o: Nederlandse Blindenbond

BAKHUYS NAAR METZ (1937)
f: 35mm geluid (?); *l*: 74m; *k*: E 1968
p: Visie Film; *c*: Otto van Neijenhoff, E.
 van Moerkerken, K. Temme
o: North State

VOOR ONZE KAMERADEN (1937)
f: 16mm geluid; *l*: 250m; *k*: E 2258
p: Visie Film; *r*: Max de Haas; *d*: Max de Haas,
 E. van Moerkerken; *c*, *mo*: E. van Moerkerken;
a: Frits Lemaire, Dolf Verspoor; *muziekkeuze*:
 Wolfgang Wijdeveld; *met*: Jan Lemaire sr.
o: Centrale Bond van Transportarbeiders
b: Beeld en Geluid; *Taak ID*: 4531584

HIER LUCHTHAVEN SCHIPHOL (1938)
f: 35mm geluid; *l*: 726m; *k*: F 93
p: Visie Film; *pl*, *r*, *d*: Max de Haas;
c: Otto van Neijenhoff; *mu*: Cor Lemaire
o: Nederlandsche Vereeniging voor
 Cultureele Films namens de KLM en
 de Gemeente Amsterdam
b: Beeld en Geluid
Taak ID: 48337, 48338, 48334

Film over het jubileum van J. K. SMIT EN ZONEN,
 INDUSTRIEDIAMANT (1938)
f: 16mm stom (?); *l*: (± 300m)
p: Visie Film; *c*: E. van Moerkerken,
 Frits Lemaire, Max de Haas; *mo*: Max de Haas
o: J. K. Smit en Zonen

WAT DOEN WIJ ZELF? (1938)
f: 16mm stom; *l*: 140m; *k*: F 1919
p: Visie Film
o: Instituut Mefrapo

ONDERGANG (1938)
f: 16mm stom; *l*: 143m; *k*: F 1925
p: Visie Film
o: Nederlandsche Vereeniging tot
 Afschaffing van Alcoholhoudende Dranken

VLIEGEN VOORHEEN EN THANS (1939)
f: 16mm stom; *l*: 130m; *k*: G 452
p: Visie Film
o: Microfilm

NEDERLAND (1939)
f: 16mm stom; *l*: 300m; *k*: G 1783
p: Visie Film
o: Algemene Nederlandse Vereniging
 voor Vreemdelingenverkeer
 NB het betreft opnamen uit de film
 NEDERLAND (1934)

Film over een HAZELIP-OPERATIE (1939)

f: 16mm

p: Visie Film; *c:* Frits Lemaire

o: dr. Esser

NA 100 JAAR (1939)

f: 16mm geluid; *l:* 400m; *k:* G 1822

p: Visie Film; *pl, r, d:* Max de Haas; *c, mo:* E. van Moerkerken; *regie-assistent:*

Gretl de Haas; *a:* Frits Lemaire; *2nd*

unit: Jan van Schoor; *mu:* Cor Lemaire;

decors: Ariejansma

o: Nederlandsche Vereeniging voor

Cultureele Films namens de

Nederlandse Spoorwegen

b: Beeld en Geluid

Taak ID: 115899, 115896

STAAL EN STRIJD (1939)

f: 16mm geluid; *l:* 370m; *k:* G 2006

p: Visie Film; *r, mo:* Max de Haas;

c: E. van Moerkerken, Jan van Schoor;

a: Frits Lemaire

o: RK Metaalbewerkerbond 'St. Eloy'

J. Th. A. van der Wal

zie ook Electra

HET GRAFISCH BEDRIJF (1930)

f: 35mm stom; *l:* 3112m; *k:* 10451

r: J. Th. A. van der Wal

o: Algemeene Nederlandsche

Typografenbond, Nederlandsche

Litho-, Foto- en Chemigrafenbond

b: Beeld en Geluid

Taak ID: 4536339, 4536338, 4536335

HET SANATORIUMLEVEN TE EERBEEK (1931)

f: 35mm stom; *l:* 419m; *k:* 12856

r: J. Th. A. van der Wal

o: Sanatorium Eerbeek

WAT WIJ WILLEN! (1932)

f: 35mm stom; *l:* 1498m; *k:* A 413

r: J. Th. A. van der Wal

o: Nederlandse Blindenbond

ST. LYDUINA (1933)

f: 35mm geluid; *l:* 756; *k:* A 3625

r: J. Th. A. van der Wal

HET VERLEDEN ROEPT (1933)

f: 35mm stom; *l:* 1251m; *k:* A 3930

r: J. Th. A. van der Wal

EÉN NAAM (1934)

f: 35mm stom; *l:* 144m; *k:* B 2305

r: J. Th. A. van der Wal

o: Vim

NA 40 JAAR (1935)

f: 35mm stom; *l:* 255m; *k:* C 153

p: NV Arfi; *r, c:* J. Th. A. van der Wal

o: Algemeene Bond van

Arbeiders(sters) in het Bakkers-,

Chocolade- en Suikerbewerkingsbedrijf

NVV NIEUWS IN KLANK EN BEELD (1938)

f: 35mm geluid; *l:* 261m; *k:* F 846

p: Micronfilm; *r:* J. Th. A. van der Wal

o: Nederlands Verbond van Vakverenigingen

b: Beeld en Geluid

CAMARADA (1938)

f: 16mm geluid; *l:* 585m; *k:* F 2101

p: Micronfilm; *r, c, g:* J. Th. A. van der Wal

b: Beeld en Geluid

NVV MAGAZINE IN KLANK EN BEELD

(1939)

f: 16mm geluid; *l:* 490m; *k:* G 2090

r: J. Th. A. van der Wal

o: Nederlands Verbond van Vakverenigingen

b: Beeld en Geluid

FLEVOKAMP (1939)

f: 16mm geluid; *l:* 515m; *k:* G 2091

r: J. Th. A. van der Wal

o: Nederlands Verbond van

Vakverenigingen

Klankfilm-Studio Van Wouw

VERKIEZINGSSTRIJD (1937)

f: 16mm geluid; *l:* 285m; *k:* E 1560

p: Klankfilm-Studio van Wouw

o: SDAP

1 MEI FEEST 1937 (1937)

f: 16mm geluid; *l:* 203m; *k:* E1561

p: Klankfilm-Studio van Wouw

o: SDAP

KLEURENPRACHT (1937)

f: 16mm geluid; *l:* 32m; *k:* E 1776

p: Klankfilm-Studio van Wouw

o: SDAP

KLEURENPRACHT (1937)

f: 16mm geluid; *l:* 32m; *k:* E 1777

p: Klankfilm-Studio van Wouw

o: SDAP

VARA ZOMERFEEST 1937 (1937)

f: 16mm geluid; *l:* 270m; *k:* E 1778

p: Klankfilm-Studio van Wouw

o: SDAP

SAAMGEVOEGD TOT GROTER DOEL (1938)

f: 16mm geluid; *l:* 376m; *k:* F 730

p: Klankfilm-Studio van Wouw

o: Centrale Arbeiders

Levensverzekering Bank

AMSTERDAM, STAD VAN WATER (1938)

f: 16mm geluid; *l:* 133m; *k:* F 731

p: Klankfilm-Studio van Wouw

SPOOKSCHIP (1938)

f: 16mm geluid; *l:* 85m; *k:* F 732

p: Klankfilm-Studio van Wouw

LENTEWEELDE (1938)

f: 16mm geluid; *l:* 60m; *k:* F 1646

p: Klankfilm-Studio van Wouw

o: SDAP

b: Beeld en Geluid; *Taak ID:* 4511865

VOORJAARSPRACHT IN DE HOOFDSTAD (1938)

f: 16mm stom; *l:* 80m; *k:* F 1647

p: Klankfilm-Studio van Wouw

o: SDAP

ARNHEM, PASEN 1938 44E CONGRES (1938)

f: 16mm geluid; *l:* 234m; *k:* F1648

p: Klankfilm-Studio van Wouw

o: SDAP

STUKJES HISTORIE (1938)

f: 16mm geluid; *l:* 78m; *k:* F 1649

p: Klankfilm-Studio van Wouw

o: SDAP

PRACTISCH SOCIALISME (1938)

f: 16mm geluid; *l:* 494m; *k:* F 2072

p: Klankfilm-Studio van Wouw

o: SDAP

ONDER WATER DOOR (1939)

f: 16mm geluid; *l:* 715m; *k:* G 2157

p: Klankfilm-Studio van Wouw

o: Algemene Nederlandse

Bouwarbeidersbond

b: Beeld en Geluid; *Taak ID:* 4534251

BOUWARBEIDERS MET VACANTIE (1939)

f: 16mm geluid; *l:* 185m; *k:* G 2158

p: Klankfilm-Studio van Wouw; *r:* E. Sinoo

o: Algemene Nederlandse Bouwarbeidersbond

b: Beeld en Geluid; *Taak ID:* 4530580

Zuiderfilm

WIJ MAKEN EEN KRANT (1935)

f: 16mm stom

r, c: W. Cox jr.

VENLOO (1936)

f: 16mm stom; *l*: ± 300m

p: Zuiderfilm; *r, c*: W. Cox jr.

b: Goltziusmuseum Venlo

LEVENSGANG (1938)

f: 16mm geluid; *l*: 430m; *k*: F 1567

p: Zuiderfilm; *r*: W. Cox jr.

o: RK Bond voor Groote Gezinnen

b: Beeld en Geluid

Taak ID: 948881

NASSAU, STAMLAND VAN ONS VORSTENHUIS (1939)

f: 16mm geluid; *l*: 500m; *k*: G 1909

p: Zuiderfilm; *r*: W. Cox jr.;

gegevens: jhr. mr. Thomassen a Thuessink
van der Hoop van Slochteren

b: Goltziusmuseum Venlo

NOTEN

I Willy Mullens: de koning der actualiteiten

1. De Bioscoop-Courant, 12 januari 1917.
2. Zie Geoffrey Donaldson, 'Wie is Wie in de Nederlandse Film tot 1930', in: Skrien no. 128 (zomer 1983), pp. 34-36 en no. 157 (winter 1987-88), p. 65.
3. Zie René Jeanne, Charles Ford, Le Cinéma et la Presse 1895-1960, Parijs 1961, pp. 184-194; Marcel Huret, Ciné Actualités: Histoire de la Presse Filmé 1895-1980, Parijs 1984, pp. 28-32.
4. De Kinematograaf, no. 140, 24september 1915, p. 1964.
5. Tekstboekje van de Officieele Nederlandsche Regeeringsfilm LEGER EN VLOOT: HOLLAND NEUTRAAL, Rotterdam 1917 (archief Foto-en Filmarchief Beeld en Geluid).
6. Nieuwe Rotterdamsche Courant, 7 januari 1917, Ochtendblad C, p. 1.
7. De Bioscoop-Courant, 5 januari 1917.
8. De Kinematograaf, no. 210, 26 januari 1917, pp. 2725-2726.
9. Nieuwe Rotterdamsche Courant, 15 januari 1917, Avondblad A, p. 1.
10. De Kinematograaf, no. 209, 19 januari 1917, p. 2720; no. 216, 9 maart 1917, p. 2807; no. 219, 30 maart 1917, p. 2844.
11. Simon B. Stokvis, Het Amsterdam-sche Schoolkind en de Bioscoop, Amsterdam 1913, p. 8; zie ook de brochure die het Agitatie-Comité van Bioscoop-Exploitanten als reactie hierop samenstelde: Een Protest, Amsterdam 1914.
12. Zie Johan de Haas, Schoolbioscoop en Filmkeuring: de pedagogische bemoeienis met de film en de bioscoop in de jaren 1910- 1928, doctoraalscriptie Historische Opvoedkunde, Universiteit van Amsterdam 1986.
13. Rapport van de Bioscoop-Commissie, 's-Gravenhage 1913; zie ook: Bert Hogenkamp, 'De Schoolbioscoop', in: Skrien no. 140 (februari-maart 1985), pp. 42-45.
14. 'De Onderwijs-Bioscoop', in: Panorama, 19 juli 1916, p. 4.
15. 'Het Leven der Bijen', in: De Kunst, jrg. X, 6 oktober 1917, pp. 16-17.
16. Ibidem.
17. Geoffrey Donaldson, 'Wie is Wie in de Nederlandse Film tot 1930', in Skrien no. 119/120 (zomer 1982), pp. 5-7.
18. Idem, pp. 8-9.
19. De Kinematograaf, no. 286, 12 juli 1918, p. 3730 en p. 3732.
20. Advertentie van de 's-Gravenhaagsche Filmfabriek, in: De Bioscoop-Courant, 6de jrg. no. 44, 26 juli 1918, en in: De Kinematograaf, no. 288, 26 juli 1918; idem, in: De Kinematograaf, 11 oktober 1918.
21. Zie D. van Staveren, De Bioscoop en het Onderwijs, Leiden 1919, p. 33.
22. Zie Karel Dibbets, 'Het Bioscoopbedrijf Tussen Twee Wereldoorlogen', in: Karel Dibbets, Frank van der Maden (red.), Geschiedenis van de Nederlandse Film en Bioscoop tot 1940, Weesp 1986, pp. 229- 270.
23. Idem, p. 232.
24. 'Willy Mullens, de officieele filmopereur', in: De Filmwereld, 2de jrg. no. 9, 1919.
25. Advertentie van de Haghe Filmfabriek, in: De Filmwereld, 2de jrg. no. 10, 1919.

26. Brief van Haghe Film aan Burgemeester en Wethouders van Nijmegen, 10 januari 1919, in: Gemeentearchief Nijmegen.
27. Frank van der Maden, 'Spiegeltje, spiegeltje aan de wand; Filmanalyse –interpretaties', in: Skript jrg. 5 no. 4 (december 1983), pp. 247-266.
28. De Filmwereld, 2de jrg. no. 10 (1919).
29. Algemeen Handelsblad, 12 september 1919, Avondblad, Tweede Blad, p. 7
30. Bert Hogenkamp, 'HetNederlandsch Centraal Filmarchief', in: Skrien no. 137 (september/oktober 1984), pp. 60-63.
31. Het is immers onmogelijk een filmnegatief te raadplegen, zoals men een historische oorkonde of manuscript bestudeert. Daar heeft men een positieve 'consultatiekopie' voor nodig. Bovendien werden in de tijd van de stomme film de tussentitels los van het negatief op titelkartons bewaard – uit niets blijkt dat het NCF zich toegelegd heeft op het bewaren van deze titelkartons. Bij gevolg ontbreken in veel films uit de NCF-collectie de tussentitels. Door de prioriteit te leggen bij het verzamelen van negatieven ging het NCF-bestuur ook voorbij aan de heersende gewoonte om vertoningskopieën te virageren (in een kleurblad te dompelen en het beeld zo van een kleurweem te voorzien).
32. Archief Nederlandsch Centraal Filmarchief, in: Algemeen Rijksarchief, 's-Gravenhage, inventarisno. 2-19-06, dossier no. 2.
33. De NV Commercieele en Industrieele Film had 'ten doel het vervaardigen en doen exploiteeren van films ten behoeve van den Nederlandschen handel en nijverheid, landbouw en verkeersinstellingen. Directeur is dhr. G. A. Vunderink te Haarlem. Als commissarissen treden op dhrn. mr. M. W. F. Treub, oud-minister; K. F. Katz te Amsterdam; ir. E. A. du Croo, directeur der naaml. venn. du Croo & Brauns, te Amsterdam; mr. G. J. Fabius, directeur der Rotterdamsche Bankvereniging, te Rotterdam; mr. dr. W. F. J. Frowein, directeur-voorzitter der Staatsmijnen, te Heerlen; jhr. mr. D. J. de Geer, lid van de Tweede Kamer en van Gedeputeerde Staten van Zuid-Holland, te 's-Gravenhage; J. A. Kalff, lid der directie van de SS, te Amsterdam; ir. J. Koster, dir. Ned. Mij. tot het verrichten van mijnbouwkundige werken, te Heerlen; E. J. Knottenbelt A. zn., agent Ned. Handel Mij., te Rotterdam; C. R. T., baron Kraijenhoff, chef der afdeling Publiciteit der Nederlandsche Spoorwegen te Utrecht; H. ter Kuile, J. zn., voorzitter van de Ned. Vereen. van Werkgevers, te Enschede; dr. H. J. Lovink, commissaris-generaal voor de landbouw-productie, te 's-Gravenhage; ir. Joan Muyskens, dir. van Werkspoor, te Amsterdam; mr. L.F. H. Regout, industrieel te Meerssen; A. Roelvink, lid der directie van de Twentsche Bank, te Amsterdam; mr. A. B. G. M. van Ryckevorsel, lid van de Tweede Kamer, te 's-Hertogenbosch; F. Smit, lid der firma J. & K. Smit te Kinderdijk, te 's-Gravenhage; A. C. Volker Adr. zn., industrieel te Schevingen; J. Wilmink, dir. van den Kon. Holl. Lloyd, te Amsterdam; J. H. Wilton, directeur der naaml. venn. Wilton's Machinefabriek en Scheepswerf, te Rotterdam.' (in De Film, no. 8 (14 maart 1919), p. 236).
34. De Film, 12 december 1919, p.1268.
35. Idem, 6 februari 1920, p. 1501.
36. In het erecomité ter gelegenheid van het jubileum hadden politici (bijvoorbeeld dr. Lely en mr. Ledeboer), journalisten (bij voorbeeld A. J. C. Schröder, hoofdredacteur van De Telegraaf) en mensen uit de film- en toneelwereld (bijvoorbeeld Maurits Binger en Eduard Verkade) plaatsgenomen. Het programmaboekje ter gelegenheid van deze Eere-Avond Jubileum der firma Alberts Frères bevat een volledige lijst van meer dan veertig namen (in: Beeld en Geluid Film- en Fotoarchief).
37. Algemeen Handelsblad, 7 maart 1919, avondblad, p. 5.
38. De Film-Wereld, 2de jrg. no. 28 (1919).

39. Kunst en Amusement, no. 9, 27 februari 1920; no. 12, 19 maart 1920.
40. Geciteerd in: Kunst en Amusement, 16 februari 1923.
41. Felix Hageman, 'De Documentaire Film', in: De Film-Wereld, 2de jrg. no.10 (1919).
42. Algemeen Handelsblad, 7 maart 1919, Avondblad, p. 5.
43. De Bioscoop-Courant, 6de jrg. no. 48, 23 augustus 1918, p. 7.
44. Kunst en Amusement, 16 juni 1922.
45. Vader en zoon Van Cappelle verdedigden 'hun' uitvinding door dik en dun. Dit leverde verhitte debatten op met bij voorbeeld Jules Stoop van de Hollandia Filmfabriek te Haarlem, die weer een ander projectietoestel op de markt brachten. De jaargangen 1918 en 1919 van De Bioscoop-Courant en 1920 van Kunst en Amusement staan vol met ingezonden stukken over deze materie. De argumentatie van vader en zoon Van Cappelle is goed samengevat in: De Bioscoop-Courant, 6de jrg. no. 31, 26 april 1918, p. 25 en p. 28 (vader) en no. 32, 3 mei 1918, p. 32 (zoon).
46. Vergelijk de polemieken tussen G.H. Wanink en D. van Staveren in De Bode, het orgaan van de Bond van Nederlandsche Onderwijzers, mei-oktober 1921.
47. Kunst en Amusement, 12 januari 1923.
48. Idem, 25 april 1921.
49. Idem, 25 februari 1921.
50. Idem, 3 juni 1921.
51. Idem, 29 december 1922.
52. Idem, 16 februari 1923.
53. Idem, 29 juni 1923 en 27 juli 1923: Nieuw Weekblad voor de Cinematografie, 27 juli 1923.
54. Nieuw Weekblad voor de Cinematografie, 31 augustus 1923. Toch ging het werk aan NEDERLANDS VREUGDEFILM, over de jubileumfeesten ter ere van de koningin, gewoon door. Op 8 september 1923 ging de film in Theater Albert Frères in première. Zie: Nieuw Weekblad voor de Cinematografie, 14 september 1923.
55. Zo berichtte De Film-Wereld (3de jrg. no. 44 (1920), p. 4) over het feit dat 'enkele duizenden meters cinematografische opnamen (...) van verschillende cultures en van het leven en bedrijf van de Karo-Bataks' bij het koloniaal Instituut gearriveerd waren, nadat ze tijdens de oorlog uit veiligheidsoverwegingen in Indië gehouden waren. Van deze films maakten G. Révész en J. F. Hazewinkel gebruik voor hun wetenschappelijke studie 'Over de didactische waarde van de projectielantaarn en de bioscoop' (in: Paedagogische Studiën, 4de jrg. (1923), pp. 33-64 en pp. 169-184).
56. Kunst en Amusement, 7 oktober 1921.
57. Eind 1923 had Mullens overigens al zijn operateur Henk Alsem en laborant A. Westra een reis van de 'Patria' tussen Rotterdam en Batavia, in opdracht van de Rotterdamsche Lloyd, laten filmen. Het was de bedoeling dat dit tweetal ook op Java zou gaan draaien. Zie: Nieuw Weekblad voor de Cinematografie, 16 november 1923, en Kunst en Amusement, 26 januari 1924, p. 48.
58. Zie Kunst en Amusement, 1 maart 1924, p. 106 en Nieuw Weekblad voor de Cinematografie, 21 maart 1924.
59. Geciteerd in: Kunst en Amusement, 7 juni 1924, p. 273; Nieuw Weekblad voor de Cinematografie, 6 juni 1924.
60. Kunst en Amusement, 28 juni 1924, pp. 307-309, hier p. 308.
61. Willy Mullens in Het Vaderland van 13 juli 1924, geciteerd in: Nieuw Weekblad voor de Cinematografie, 25 juli 1924.
62. Nieuw Weekblad voor de Cinematografie, 15 augustus 1924.
63. Notulen vergadering Bestuur en Raad van Advies, Nederlandsch Centraal Filmarchief, 29 januari 1925, in: NCF Archief, Algemeen Rijksarchief, 's-Gravenhage, inventarisno. 2-19-06; zie ook: Bert Hogenkamp, 'Het Nederlandsch Centraal Filmarchief', in: Skrien no. 137 (september/oktober 1984), pp. 60-62.

64. Kunst en Amusement, 10 januari 1925, p. 20; Nieuw Weekblad voor de Cinematografie, 16 januari 1925.
65. Kunst en Amusement, 16 mei 1925, p. 275; Nieuw Weekblad voor de Cinematografie, 29 januari 1926.
66. Nieuw Weekblad voor de Cinematografie, 24 juli 1925; Kunst en Amusement, 25 juli 1925, p. 435.
67. Zie Het Lichtbeeld, 3de jrg. no. 6-7 (december 1925-januari 1926), pp. 8-9.
68. Jef Last, 'De Straat: Een nieuw type leerfilm', in: Het Lichtbeeld, 4de jrg. no. 10-11 (april/mei 1927), pp. 113-115.
69. Nieuw Weekblad voor de Cinematografie, 4 juni 1926.
70. Idem, 21 mei 1926.
71. 'In den Raad van Commissarissen hebben zitting de heeren H. N. A. Swart, luit.-generaal b.d., oud-vicepresident van den Raad van Indië, als president, Ir. L. J. M. Feber, lid van de Tweede Kamer der Staten-Generaal, als secretaris, Ir. M. C. E. Bongaerts, hoofdingenieur-directeur van den Rijkswaterstaat, lid van de Tweede Kamer der Staten-Generaal, G. J. Houtsma, oud-president van de Factorij der Ned. Handel Mij., oud-directeur van de Bank voor Indië, A. Voskuil, oud-gedelegeerde in Nederlandsch-Indië der Mij. Sentanen-Lor c.s., en als Gedelegeerd commissaris onze Technische medewerker W. H. Idzerda, oudprivaat- docent in de fotografie aan de Technische Hoogeschool te Delft. Commercieel directeur is de heer B. D.Ochse, de in het bedrijf algemeen bekende directeur van de filmfabriek Polygoon te Haarlem.' (in: Nieuw Weekblad voor de Cinematografie, 5 juni 1925).
72. Nieuw Weekblad voor de Cinematografie, 4 juni 1926 en 19 juni 1926.
73. Idem, 20 augustus 1926.
74. Idem, 24 september 1926.
75. Zie Willy Mullens, Enkele pagina's uit mijn Gulden Boek over Nederlandsch- Indië, ('s-Gravenhage 1929) waarin een uitgebreid overzicht gegeven wordt van de opnamen die in Indië gemaakt waren, hoewel het niet altijd duidelijk is, welke titel bij welke film hoort. Vgl. Nieuw Weekblad voor de Cinematografie, 25 november 1927.
76. Nieuw Weekblad voor de Cinematografie, 18 en 25 november 1927.
77. Het Volk, 12 december 1927, Avondblad, Derde Blad.
78. Zie D.S. van Zuiden, 'Naar aanleiding van den brand bij Mullens', in: Het Lichtbeeld, 6de jrg. no. 1 (januari 1928), pp. 17-18.
79. Nieuw Weekblad voor de Cinematografie, 8 november 1929.
80. Idem, 30 november 1928.
81. Idem, 24 februari 1928.
82. Nederlandsch Fabrikaat, 8ste jrg. no. 4 (20 februari 1922), p. 100.
83. Idem, 8ste jrg. no. 16 (20 augustus 1922), p. 442.
84. Idem, 11de jrg. no. 7 (20 juli 1925), pp. 125-126.
85. Idem, 13de jrg. no. 12 (20 december 1927), p. 307.
86. Idem, 14de jrg. no. 9 (20 september 1928), p. 270.
87. Otto van Neijenhoff, 'Het verfilmen der Staatsmijnen onder- en bovengronds' in: Nederlandsch
88. Fabrikaat, 14de jrg. no. 1 (20 januari 1928), pp. 4-6 en no. 2 (20 februari 1928), pp. 35-36.
89. Henrik Scholte, Nederlandsche Filmkunst, Rotterdam 1933, p. 46.
90. De Filmliga vertoonde Guido Seebers KIPHOFILM op haar tweede matinee (Amsterdam 29 oktober 1927). Of Van Neijenhoff toen of later deze film gezien heeft, is niet bekend, maarde overeenkomsten tussen zijn KOM MEE NAAR DE ITF en de KIPHOFILM zijn frappant.
91. Zie dr. L. A. Rademaker, Gouden Jubileum van Willy Mullens en 50 Jaar Cinematografie in Nederland, ('s-Gravenhage) 1949, p. 9.
92. Algemeen Handelsblad, 21 juli 1937, Avondblad, p. 9.

93. Zo doet Henrik Scholte in zijn *Nederlandsche Filmkunst* (1933) Mullens absoluut geen recht. In de meeste latere werken over de Nederlandse filmgeschiedenis is deze visie klakkeloos overgenomen.

II Polygoon, meer dan het journaal

1. *De Film*, no. 48, 19 december 1919.
2. *Focus*, 2de jrg. no. 34 (10 maart 1916), p. 277. In zijn boek *Dick Laan over film* (Haarlem 1964) schrijft Dick Laan over de documentaire afdeling van Hollandia. Laan was niet in dienst van Hollandia, maar liep als jong amateurfilmer met Stoop en diens collega's mee in het productieproces.
3. *Panorama*, 19 juli 1916, p. 4. De verhouding tussen Hollandia en het Museum ten bate van het Onderwijs zou nadien danig bekoelen. Zoon Van Cappelle vond immers zijn specialefilmprojector uit, waarmee beelden zonder brandgevaar stilgezet konden worden. Hollandia importeerde echter eenvoudige filmprojectoren die in de klas neergezet konden worden, hetgeen concurrentie voor de handel van Van Cappelle jr. betekende. Bij gevolg werden vader en zoon zich tegen elke vorm van publiciteit van Hollandia-zijde.
4. *De Kinematograaf*, no. 261, 18 januari 1918, p. 3498; no. 269, 15 maart 1918, p. 3610 en no. 299, 11 oktober 1918, p. 4046.
5. *De Bioscoop-Courant*, 6de jrg. no. 35, 24 mei 1918, en 7de jrg. no. 13, 27 december 1918.
6. *Idem*, 7de jrg. no. 18, 31 januari 1919; 7de jrg. no. 19, 7 februari 1919.
7. *Kunst en Amusement*, 23 juli 1920.
8. Advertentie van Polygoon in: *Kunst en Amusement*, 11 juni 1920. In augustus 1921 werd Polygoon omgezet in een naamloze vennootschap met eenmaatschappelijk kapitaal van f 100.000, waarvan f 35.000 geplaatst was. Zie Maarten Loeffen, *Waar zij niet zijn is niets te doen: Nederlands nieuws in de bioscoop, 1898-1940*. Doctoraalscriptie geschiedenis, Nijmegen 1985, p. 64. Veel van de bedrijfshistorische informatie over Polygoon in dit hoofdstuk is afkomstig uit Loeffens uitstekende studie over Nederlandse bioscoopjournaals.
9. Naast B. D. en I. A. Ochse was nog een derde broer, Jacob Jonas, bij de oprichting van Polygoon betrokken. Hij was een bekend botanicus die al snel naar Nederlands Indië vertrok. Zie *De Telegraaf*, 23 maart 1970 (met dank aan Geoffrey N. Donaldson).
10. *Focus* besteedde regelmatig aandacht aan de ontwikkelingen op cinematografisch gebied. Het publiceerde twee artikelen over dit onderwerp van de hand van Jules Stoop, 'De Kinematografie', in: *Focus*, 3de jrg. no. 11 (20 juli 1916), pp. 156-157, en 'De Cinematografie in natuurlijke kleuren', in: *Focus*, 8ste jrg. no. 23 (17 november 1921), pp. 505-507.
11. *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie*, 12 september 1924.
12. *Kunst en Amusement*, 23 juli 1920.
13. *Focus*, 8ste jrg. no. 3 (10 februari 1921), p. 45. Uit het opdrachtenboek van Polygoon (in Polygoon Archief, Hilversum, en Audiovisueel Archief, Utrecht) blijkt dat er in de jaren '20 regelmatig van dergelijke familiefilms gemaakt zijn.
14. *Kunst en Amusement*, 6 mei 1921.
15. *Idem*, 21 oktober 1921.
16. *Idem*, 23 september 1921 en 7 oktober 1921.
17. *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie*, 23 juli 1923.
18. Advertentie *Filma*, in: *Kunst en Amusement*, 14 oktober 1921.

19. B & W hadden besloten voortaan films voor drie categorieën te keuren, voor kinderen tot 14 jaar, voor jeugdigen van 14 tot 18 jaar en voor 18 jaar en ouder. De bij de Haagse NBB afdeling aangesloten bioscopen besloten daarop hun films niet voor te leggen. Filma en Polygoon deden dat in alle onwetendheid wel en kregen een boycot-aanzegging van NBB-zijde aan hun broek. Zie: Kunst en Amusement, 21 oktober 1921.
20. Kunst en Amusement, 21 oktober 1921.
21. Nieuw Weekblad voor de Cinematografie, 27 juli 1923, 3 augustus 1923 en 10 augustus 1923.
22. Zie bij voorbeeld Focus, 8ste jrg. no. 21 (20 oktober 1921), p. 476.
23. Kunst en Amusement, 24 februari 1922.
24. 24. Idem, 15 september 1922.
25. Idem, 10 november 1922.
26. Kunst en Amusement, 17 december 1920.
27. Jules Stoop, De Bioscoop ten dienste van het Onderwijs en van de Volksontwikkeling, Haarlem 1921, p. 7.
28. Kunst en Amusement, 12 mei 1922 en 19 mei 1922; zie ook: Bert Hogenkamp, 'De Schoolbioscoop', in: Skrien no. 140 (februari/maart 1985), pp. 42-45.
29. Zie Focus, 8ste jrg. no. 23 (17 november 1921), pp. 505-507, en 9de jrg. no. 6 (23 maart 1922), p. 119.
30. B. D. Ochse, 'Schoonheid in het Kiné-Beeld', in: W. H. Idzerda (red.), Neerlands Fotokunst: Bloemlezing uit Nederlandse Kunstfoto's (Het Land-schap; Genre, Portret, Stilleven; Stadsgezichten), Amsterdam (1923), pp. 34-37.
31. Nieuw Weekblad voor de Cinematografie, 2 februari 1923.
32. Kunst en Amusement, 22 april 1921.
33. De Nederlandsche Noordzeevisscherij werd in oktober 1923 door het distributiekantoor Nordisk in roulatie gebracht. Voor een bespreking zie Nieuw Weekblad voor de Cinematografie, 19 oktober 1923.
34. Nieuw Weekblad voor de Cinematografie, 4 mei 1923.
35. Idem, 13 juli 1923.
36. Idem, 13 september 1926.
37. "Polygoon" heeft haar eigen record geslagen op het gebied van actualiteiten! Zondagmiddag heeft zij opnamen gemaakt van den wedstrijd Holland-België in het Stadion te Amsterdam en dien zelfden avond werd de film van deze voetbalmatch reeds in de éérste avondvoorstellingente Amsterdam, Rotterdam, Haarlem en Den Haag vertoond; in Amsterdam en in Haarlem reeds dadelijk bij het begin van de voorstelling om 8 uur. Een daverend applaus beloonde in allevoorstellingen wat het witte doek in deze bracht...' (Nieuw Weekblad voor de Cinematografie, 4 mei 1923).
38. Pas in 1931 werd de Nederlandsche Vereeniging van Persfotografen en Filmoperateurs opgericht. Zie Tineke Lujendijk, ' "Een plaatje voor de Krant": Het vak: van persfotograaf tot Fotojournalist', in: Het Spaarnestad Fotoarchief: Twee Miljoen Foto's, Haarlem 1986, pp. 10-15. Fotoarchief: Twee Miljoen Foto's, Haarlem 1986, pp. 10-15.
39. Zie Kunst en Amusement, 7 april 1922 en 14 april 1922.
40. Nieuw Weekblad voor de Cinematografie, 4 januari 1924.
41. Kunst en Amusement, 12 april 1924, pp. 182-183, 19 april 1924, pp. 195-196 en 26 april 1924, pp. 203-204.
42. Nieuw Weekblad voor de Cinematografie, 26 september 1924.
43. Idem, 26 september 1924.
44. Kunst en Amusement, 2 augustus 1924, p. 368; Het Weekblad Cinema & Theater, no. 28 (juli 1924).
45. nhoudsopgave van Polygoon journaals vanaf 1921, in: Polygoon Archief, Hilversum en Audiovisueel Archief,

Utrecht.

46. Nieuw Weekblad voor de Cinematografie, 5 juni 1925.
47. Idem, 19 juni 1926.
48. In De Film ten dienste van Onderwijs en Volksontwikkeling, Haarlem 1926, p. 7, geeft B. D. Ochse het volgende overzicht van de door Polygoon verzorgde voorstellingen:

	Avondvoorstellingen voor verenigingen	schoolorstellingen
1921-22	12	7
1922-23	34	19
1923-24	51	40
1924-25	69	67
1925-26	82	116

49. Idem, p. 8.
50. Het Lichtbeeld, jrg. 4 no. 8 (februari 1927). p. 94.
51. Nieuw Weekblad voor de Cinematografie, 29 april 1927.
52. Koos Vorrink, 'In Memoriam C. Aafjes', in: Het Jonge Volk, 26 oktober 1928, p. 273.
53. Na de film over het Pinksterkamp volgde in 1928 FEESTEN, in 1929 HOOGTIJDAGEN over de Pinksterfeesten in Vierhouten en DE RODE JEUGD VAN EUROPA, waarin opnamen van het Pinksterkamp van 1926 verwerkt waren in een reportage over een soortgelijk internationaal treffen in Wenen. Het waren allemaal Polygoonproducties. Zie Het Jonge Volk, jaargangen 1926-1930. Cok de Graaff die vanaf 1928 bij Polygoon in dienst was in de donkere kamer (eerst in Haarlem, later in Amsterdam), en zijn vrouw die in het fotobureau van Polygoon in Amsterdam werkte, herinnerden zich een voorval waarbij AJC-leider Koos Vorrink vlak na werktijd met een foto-opdracht binnenkwam en het personeel de mantels weer kon uittrekken om deze uit te voeren. Vorrink was namelijk een belangrijke klant van Polygoon. Interview met de heer en mevrouw De Graaff, Laren NH, 14 januari 1988.
54. Nieuw Weekblad voor de Cinematografie, 1 juli 1927.
55. Idem, 13 januari 1928 en 3 februari 1928.
56. De HANDELSBLADFILM werd in Filmliga, het orgaan van de gelijknamige organisatie, besproken door Henrik scholte (no. 5, januari 1928, p. 12) naar aanleiding van de vertoning in het Tuschinski Theater te Amsterdam en door Constant van Wessem (no. 6, februari 1928, p. 3) naar aanleiding van de vijfde matinee.
57. Nieuw Weekblad voor de Cinematografie, 13 januari 1928.
58. Zie Gijs Mom, 'Tegen de prikkeling: ontwikkeling; Jef Last en het ontstaan van de Nederlandse "arbeidersfilm"', in: Skrien no. 64 (april 1977). pp. 5-13.
59. De Fabrieksarbeider, 22 oktober 1927, p. 1 en 29 oktober 1927, p. 1; 29 september 1928, p. 1, voor de wintertoernee 1928-29.
60. Geciteerd in Nieuw Weekblad voor de Cinematografie, 27 juli 1928.
61. Idem, 3 augustus 1928.
62. Idem, 24 augustus 1928.
63. Nieuw Weekblad voor de Cinematografie, 12 oktober 1928 en 19 oktober 1928.
64. De Transportarbeider, 10 november 1928, p. 1, 24 november 1928, p. 1 en 8 december 1928, pp. 5-6.
65. Nieuw Weekblad voor de Cinematografie, 13 april 1928.

66. Idem, 23 december 1927.
67. Idem, 25 mei 1928.
68. Idem, 3 augustus 1928; Zie ook 154 NBB Jaarverslag 1928, Amsterdam 1929, pp. 23-37.
69. Idem, 13 mei 1927 en 20 mei 1927.
70. Idem, 26 september 1928.
71. Idem, 4 november 1927.
72. Idem, 25 november 1927.
73. Idem, 9 november 1928.
74. Idem, 19 juli 1929; herdrukt in Royal Revue no. 18 (1929), Rembrandt Nieuws no. 18 (1929) en andere door Westerbaan uitgegeven bioscoopbladen.
75. Idem, 25 oktober 1929.
76. Max de Haas, 'De MAHA-CYCLUS. Een Nederlandsch Kunstwerk: "Polygonisten" aan den arbeid', in: Nova, februari 1930, pp. 1121-1122.
77. Nieuw Weekblad voor de Cinematografie, 23 mei 1930.
78. Idem, 24 oktober 1930.
79. De Strijd, 1ste jrg. (1930), p. 173.
80. Nieuw Weekblad voor de Cinematografie, 21 november 1930.
81. In 1986 is STALEN KNUISTEN door medewerkers van het Audiovisueel Archief te Utrecht gereconstrueerd aan de hand van negatief materiaal in het Polygoon-archief, de titellijst van de film, zoals die destijds aan de Centrale Commissie voor de Filmkeuring voorgelegd moest worden, en beschrijvingen in de contemporaine pers. De door Bernard Drukker voor de film gecomponeerde muziek was weliswaar in de oorlog verloren gegaan, maar de voormalig organist van Cinema Royal heeft bij de gereconstrueerde versie van STALEN KNUISTEN opnieuw muziek gemaakt en op het AVRO-orgel uitgevoerd.
82. De Notenkraaker, 24ste jrg. no. 47 (22 november 1930), p. 755.
83. De Strijd, 2de jrg. (1931), pp. 30-32.
84. Geciteerd in De Strijd, 2de jrg. (1931), p. 42.
85. De eerste reclamefilms die Polygoon voor de HAKA produceerde, dateren van 1926: WAAROM JUFFROUW PIETERSE LID VAN DE COÖPERATIE WERD en DE GROOTSCHHE GEVOLGEN VAN EEN AVONTUURLIJKE WASCHDAG. In beide gevallen ging het om speelfilms, waarin op komische wijze de superioriteit van de HAKA producten aangetoond werd.
86. Gegevens afkomstig uit de keuringslijsten van de Centrale Commissie voor de Filmkeuring (in: ministerie van Binnenlandse Zaken, 's-Gravenhage) en de opdrachtenboeken van Polygoon (in: Polygoon-archief, Hilversum en Audiovisueel Archief, Utrecht).
87. Zie Gijs Mom, 'Tegen de prikkeling: ontwikkeling; Jef Last en het ontstaan van de Nederlandse "arbeidersfilm"', in: Skrien no. 64 (april 1977), pp. 5-13. Mom verklaart Lasts vertrek bij de Filmdienst uit diens radicalisering en GROEIJende onvrede met de SDAP-politiek. In een rondschrift d.d. 30 april 1928, waarvan zich een exemplaar in het archief van Jan van Zutphen (in: IISG, Amsterdam) bevindt, gaf Last zelfde organisatorische wanboel als oorzaak van zijn aanstaande vertrek als leider van de Filmdienst. Hij kondigde in dit rondschrift aan per 1 oktober 1928 ontslag te zullen nemen. Na het voorjaar van 1927 verschenen er al een reisverslagen van de hand van Last meer in Het Volk.
88. Nieuw Weekblad voor de Cinematografie, 26 juni 1931.
89. Idem, 8 april 1927, 22 april 1927, 20 januari 1928 en 27 juli 1928. Over Transfilma is verder weinig bekend. Van

- de in de pers genoemde namen (H. baron von Reitzenstein, A. Staib, Van Maydel en Von Barsy) is Von Barsy de enige die nadien in Nederland zijn carrière in de film voortzette.
90. Idem, 17 augustus 1928.
 91. Idem, 2 december 1927.
 92. Idem, 19 december 1930, 13 november 1931 en 1 december 1931: NBB Jaarverslag 1931, Amsterdam 1932, pp. 25-26.
 93. D. J. van der Ven publiceerde van de drie films die hij na de ruzie met Polygoon maakte, te weten NEERLANDS VOLKSLEVEN IN DEN ZOMER (1923), NEERLANDS VOLKSLEVEN IN DEN OOGST-TIJD (1926) en DE ZUIDERZEE-FILM (1928), keurig verzorgde brochures met een uitgebreide inhoudsbeschrijving. Hierin sprak hij voor wat de laatste twee films betreft zijn waardering uit voor de samenwerking met Orion-operateur W. P. Schefer. De Haagse filmfabriek die steeds in de schaduw van Polygoon stond, stelde er blijkbaar toch prijs op met de folklorist geassocieerd te worden, ondanks diens kwalijke reputatie in filmkringen.
 94. Nieuw Weekblad voor de Cinematografie, 6 maart 1931 en 8 mei 1931.
 95. Idem, 2 augustus 1929.
 96. Idem, 29 mei 1931.
 97. Idem, 3 juli 1931.
 98. Idem, 26 juni 1931.
 99. Verslag van Niels Wisman over de VARA-film STUWING, gebaseerd op notulen van de Hoofdbestuurvergaderingen van de VARA, 1930-31.
 100. Nieuw Weekblad voor de Cinematografie, 1 mei 1931 en 21 augustus 1931; Gerard Rutten, Mijn Papier Camera: Draaiboek van een leven, Bussum 1976, pp. 77-81.
 101. De Socialistische Gids, 18de jrg. no. 10 (oktober 1932), pp. 685-686.
 102. Nieuw Weekblad voor de Cinematografie, 28 juli 1933 en 18 augustus 1933.
 103. Idem, 29 juli 1932.
 104. Idem, 15 september 1933.
 105. Idem, 3 maart 1933.
 106. Idem, 16 augustus 1935, 30 augustus 1935, 27 september 1935, 17 januari 1936 en 24 januari 1936.
 107. Idem, 20 maart 1936.
 108. Idem, 29 mei 1936, 22 januari 1937, 5 februari 1937 en 23 april 1937.
 109. Idem, 14 augustus 1936.
 110. Idem, 11 maart 1938.
 111. Idem, 30 oktober 1936.
 112. VAN KIELPLAAT TOT ZEEKASTEEL werd in augustus 1940 opnieuw gekeurd. Met drie coupures (gedeelten met de koninklijke familie) werd de film goedgekeurd voor alle leeftijden.
 113. Dat gold ook voor een 'veteraan' als Pier Westerbaan die Polygoon had zien ontstaan. Zie Nieuw Weekblad voor de Cinematografie, 23 februari 1940.

III Joris Ivens en de Filmligageneratie

1. De Nationale Bond tegen Revolutie beoogde 'het bestrijden van den revolutionairen geest in Nederland en zijn koloniën, onder welke vorm of welke leuze zich die ook openbaart.' De bond was met name bevreesd voor Russische filmpropaganda en orkestreerde ware protestcampagnes tegen PANTSERKRUISER POTËMKIN en DE MOEDER.

- Zie A. van Batenburg, *De Revolutie-Film: wat zij is - wat zij wil*, Rotterdam (1929).
2. Het Volk, 12 mei 1927, Avondblad, Eerste Blad.
 3. Idem, 12 mei 1927, Ochtendblad, Tweede Blad.
 4. Een uitgebreid overzicht van de reacties op de 'nacht van DE MOEDER' werd gepubliceerd in Nieuw Weekblad voor de Cinematografie, 20 mei 1927.
 5. Joris Ivens, *Autobiografie van een filmer*, Amsterdam/Assen z.j., p. 18.
 6. Het Volk, 18 mei 1927, Ochtendblad, Eerste Blad.
 7. Nieuw Weekblad voor de Cinematografie, 20 mei 1927.
 8. Het Volk, 18 mei 1927, Ochtendblad, Eerste Blad. In het Avondblad werd hieraan het volgende toegevoegd: 'De heer Dumée, de vice-voorzitter (van de NBB), wenschte juist om deze reden een verklaring van den heer De Vlugt dat hij geen bezwaar maakte tegen de opvoering voor vereenigingen als "De Kring", ten einde niet in konflikt te komen met het besluit van den Bioskoopbond. Hieruit blijkt, dat de heer Dumée inziet, dat opvoeringen in besloten kring het filmbedrijf op geenerlei wijze benadeelen.' (Het Volk, 18 mei 1927, Avondblad, Derde Blad).
 9. Dit manifest werd afgedrukt op de binnenkapt van het blad Filmliga. Het werd opgenomen in Het Volk, 31 mei 1927, Avondblad, Derde Blad, met een kritische kanttekening van de redacteur J. W. (= Johan Winkler).
 10. Zie Bram Reijnhoudt, 'Het Eerste Nederlandse Filmlid en de Strijd tegen het Moralisme', in: *Skoop*, 20ste jrg. no. 1/2 (februari/maart 1984), p.52-56.
 11. Het Volk, 25 juni 1927, Avondblad, Derde Blad.
 12. Zie Jan Heijs, 'Inleiding', in: *Filmliga 1927-1931*, Nijmegen 1982, p. 13.
 13. *Filmliga*, 1ste jrg. no. 9 (april 1928), p. 12.
 14. Idem, 2de jrg. no. 4 (januari 1929), bijlage 'Derde Programma'.
 15. Zie Bert Hogenkamp, 'De Russen komen! Poedowkin, Eisenstein en Wertow in Nederland', in: *Skrien* no. 144 (november/december 1985), pp.46-49.
 16. Zie Arij de Boode, Pieter van Oudheusden, *De Hef: biografie van een spoorbrug*, Rotterdam 1985.
 17. A. Boeken, 'Bij een fragment van DE BRUG van Joris Ivens', in: *Filmliga*, 2de jrg. no. 5 (februari 1929), p. 60.
 18. Zie bij voorbeeld Menno ter Braak, 'BRANDING als mislukking en als resultaat', in: *Filmliga*, 2de jrg. no. 6 (maart 1929), pp. 65-68.
 19. Voor de geschiedenis van de moeizame samenwerking tussen Ivens en Franken bij de productie van *REGEN* zie Fons Grasveld, *Mannus Franken: mens en kunstenaar*, Amsterdam 1976, pp. 75-79.
 20. *Filmliga*, 2de jrg. no. 7 (maart 1929). pp. 82-83.
 21. Idem, 3de jrg. no. 2 (december 1929), p. 22.
 22. Joris Ivens, a.w., p. 33.
 23. Ibidem.
 24. Mondelinge mededeling van Willem Bon, interview afgenomen door Bert Hogenkamp, Edith Taekema en Herman de Wit, Loenen aan de Vecht, 6 november 1987.
 25. Eric van 't Groenewout, Bert Hogenkamp, 'De schilder als cineast', in: Evert van Uiter, Jacobien de Boer (red.), *De kunst van Mark Kolthoff: Van realisme tot abstractie, aspecten van het Nederlandse kunstleven in de periode 1930-1980*, Rijswijk 1986, pp. 65-73.
 26. Hugo de Groot die de muzikale begeleiding bij *WIJ BOUWEN* zou verzorgen, werd hier het voornaamste slachtoffer van. Hij wist op het laatst nog niet hoe de eindversie van *WIJ BOUWEN* er uit zou zien. In Het Volk beschuldigde muziekcriticus Paul Sanders hem ervan 'een min of meer toevallige samenvoeging van hele of fragmentarische muziekstukken, liederen, pianostukken, sinfoniese en populaire muziek' bij de film ten gehore gebracht te hebben.

- E. Sinoo verklaarde in een reactie dat noch De Groot noch het VARA-orkest enige blaas droegen. Zie: Het Volk, 6 januari 1930 en 8 januari 1930.
27. Ivens kon deze slotact niet vertonen tijdens de première van WIJ BOUWEN op 4 januari 1930. De versie van de film die op 7 januari aan de CCF werd aangeboden, eindigde met ZUID-LIMBURG. Blijkens een bericht in Het Volk (7 januari 1930, Ochtendblad, Eerste Blad) kwamen als 'spin-off' van WIJ BOUWEN nog 'twee kleine filmpjes over de machinale houtbewerking en de steenhouwerij, door eenige medewerkers van Ivens, doch onder zijn leiding gemaakt' gereed. De laatste film, Jan Hins IMPRESSIES UIT EEN STEENHOUWERIJ, werd door de Filmliga in haar programma opgenomen.
 28. Het Zwitserse tijdschrift Travelling wijdde ter gelegenheid van de 50ste verjaardag van het congres van La Sarraz maar liefst twee themanummers aan 'Le cinéma indépendant et d'avantgarde a la fin du muet': no. 55 (zomer 1979) en no. 56-57 (lente 1980).
 29. Charles Boost, Uitkijken, Amsterdam 1967.
 30. Zie filmografie in Fons Grasveld, a.w.
 31. Nieuw Weekblad voor de Cinematografie, 14 februari 1930.
 32. Idem, 28 maart 1930.
 33. Joris Ivens, Autobiografie van een filmer, Amsterdam/Assen z.j., p. 45.
 34. Zie Emmanuel Papillon, Claude Guiget (red.), Jean Dréville: 40 ans de cinéma, Aulnay-sous-Bois 1984, p. 6.
 35. Mark Kolthoff in een interview in 1979, afgedrukt in Bert Hogenkamp, "Onze eigen fotografen" in: Skrien no.92/93 (winter 1979-1980), pp. 34-37, hier p. 35.
 36. Nieuw Weekblad voor de Cinematografie, 12 juni 1931.
 37. Idem, 2 oktober 1931.
 38. Joris Ivens, a.w., pp. 47-48.
 39. De Tribune, 22 april 1930, p. 1.
 40. Idem, 28 januari 1928, p. 5.
 41. Idem, 28 februari 1929, pp. 4-5; Het Leven Geïllustreerd, 24ste jrg. no. 9, 2 maart 1929, pp. 274-278 (met tekeningen van Henri Pieck).
 42. De Tribune, 29 september 1930, p. 4.
 43. Zie Bert Hogenkamp, 'Joris Ivens en het VVVC-journaal', in: Skrien no. 64 (april 1977), pp. 23-25.
 44. Mark Kolthoff herinnerde zich: 'DE TRIBUNE-FILM is gemaakt uit de restjes die Joris over had. Er blijven altijd korte stukjes over. Tien of twintig meter op een rol van 120 meter. En daar kun je niets mee doen. Die stukjes werden dan in de donkere kamer aan elkaar gelast. Dat was toen nog in het pikkedonker, als het panchromatisch materiaal was. Dat moest je op het gevoel doen. (...) Van dat materiaal hadden we dus de TRIBUNE-FILM gemaakt. Als ik me goed herinner, hadden we maar twee lampen en het was vrij donker, in het Tribune-gebouw op de Amstel. Ik herinner me nog wel dat we de kopij-lift gefilmd hebben. Dat was een klein kastje aan de muur, waarmee de kopij naar beneden ging.' Interview met Mark Kolthoff, zie noot 35.
 45. Jac. Smit, 'De agit-prop treedt op', in: Links Front, no. 4 (1934), p. 15.
 46. Voor de arbeidersfotografie in Nederland zie Flip Bool, Bert Hogenkamp, 'Arbeidersfotografie', in: Flip Bool, Kees Broos (red.), Fotografie in Nederland 1920-1940, 's-Gravenhage 1979, pp. 44-56; Flip Bool, Bert Hogenkamp, 'De Vereeniging van Arbeiders-Fotografen', in: Flip Bool, Jeroen de Vries (red.), De Arbeidersfotografen: camera en crisis in de jaren'30, Amsterdam 1982, pp. 5-17; Jan Coppens, De bewogen camera: protest en propaganda door middel van foto's, Amsterdam 1982, pp. 252-292.
 47. Nieuw Weekblad voor de Cinematografie, 5 december 1930.

48. Van de Studio Joris Ivens maakten twee CAPI-employees, Helene van Dongen en Joop Huisken, deel uit, alsmede Willem Bon, Jan Hin, Mark Kolthoff, Lou Lichtveld, Eli Lotar, Hans Wolf, Frans Dupont, John Fernhout en Jean Dréville.
49. Interview met Mark Kolthoff, zie noot 35.
50. Interview met Willem Bon, zie noot 24.
51. Filmliga, 3de jrg. no. 7 (april 1930), p. 89.
52. Idem, 5de jrg. no. 4 (februari 1932). pp. 57-59.
53. Idem, 3de jrg. no. 9/10 (september 1931). p. 123.
54. Zie Jan Heijs, a.w., pp. 14-16; Mr. J. Huijts, 'Filmliga Rotterdam (1927- 1933)', in: Rotterdams Jaarboekje 1975, Rotterdam 1975, pp. 265-288.
55. Zie het verslag over de vertoning van FRAGMENTEN, THE BUILDINGS OF DE ERVEN WED. J. VAN NELLE en BOUW FLATGEBOUW WILLEMSPARK door de Filmliga Rotterdam, in: NRC, 12 april 1931, Ochtendblad B.
56. Cinema Royal en Corso Cinema in Amsterdam, Capitol Theater en City Theater in Rotterdam en West End Theater in Den Haag. Zie advertentie voor PIEREMENT in Nieuw Weekblad voor de Cinematografie, 30 oktober 1931.
57. Nieuw Weekblad voor de Cinematografie, 3 juni 1932. In een reeks van interviews die dr. R. L. Schuurmsma Jan Teunissen in november 1964 afnam, zegt de maker van PIEREMENT en VRIJDAGAVOND dat hij uiteindelijk op beide films veel geld moest toeleggen (in: Audiovisueel Archief, Utrecht).
58. Filmliga, 5de jrg. no. 6 (april 1932), pp. 90-91.
59. Nieuw Weekblad voor de Cinematografie, 15 januari 1932.
60. Idem, 2 september 1932 en 7 oktober 1932; Filmliga, 5de jrg. no. 10 (1 september 1932), p. 184.
61. Nieuw Weekblad voor de Cinematografie, 13 november 1931 en 4 december 1931.
62. Filmliga, 6de jrg. no. 2 (20 december 1932), p. 54.
63. Eisenstein, Poedowkin, Alexandrow, 'Onze meening over de film met geluid', in: Filmliga, 2de jrg. no. 3 (november 1928), pp. 30-31.
64. Lou Lichtveld, 'Documentaire Verantwoording', in: Filmliga, 5de jrg. no. 3 (januari 1932), pp. 37-38.
65. Nieuw Weekblad voor de Cinematografie, 29 januari 1932; Filmliga 5de jrg. no. 4 (februari 1932), pp. 67-68.
66. CREOSOOT gold jarenlang als een 'verloren' film. Enige jaren geleden hebben medewerkers van het Nederlands Filmmuseum een reconstructie gemaakt. Zie Emmy de Groot, 'Geschiedenis van een Conservering', in: Filmmuseum Cinematheek Journaal no. 70 (oktober 1985). pp. 27-29.
67. Nieuw Weekblad voor de Cinematografie, 16 oktober 1931.
68. Voor een gedetailleerd verslag vande acties tegen MORGENROT zie Projektgroep 'Literatuursociologie' 1, Links Richten tussen partij en arbeidersstrijd, Nijmegen 1975, pp. 397-404.
69. Mr. J. Huijts, a.w., p. 286.
70. Hans Sluizer, 'Parijsche Brief: Joris Ivens, of de afzweering van Philips', in: Filmliga, 6de jrg. no. 5 (20 maart 1933), pp. 130-131, hier p. 130.
71. In eerste instantie vertoonde de IFO KOMSOMOL ongekeurd in besloten vertoningen van de VVSU. In maart 1934 werd de film onder de titel DE JEUGD HEEFT HET WOORD aan de CCF aangeboden (keuringsnummer B 555), die hem voor alle leeftijden toeliet, na een fikse coupure in het voorspan, waarin de crisis in West-Europa getoond werd (in: ministerie van Binnenlandse Zaken, 's-Gravenhage).
72. Voor een beschrijving van dit milieu zie Bert Hogenkamp, "'Hier met de film": Het gebruik van het medium film door de communistische beweging in de jaren twintig en dertig', in: Cahiers over de geschiedenis van de CPN, no. 8 (april 1983), pp. 77-118.

73. De Tribune, 12 maart 1934, p. 6.
74. Nieuw Weekblad voor de Cinematografie, 16 oktober 1931.
75. Ibidem.
76. Joris Ivens, a.w., pp. 65-66.
77. Behalve bij KOMSOMOL en NIEUWE GRONDEN, zou Ivens later nog met Hanns Eisler samenwerken bij THE 400 MILLION (1938). In 1941 componeerde Eisler naar aanleiding van de film REGEN van Mannus Franken en Joris Ivens VIERZEHN ARTEN DEN REGEN ZU BESCHREIBEN (op. 70). Voor Eislers opvattingen over filmmuziek zie Theodor W. Adorno, Hanns Eisler, Komposition für den Film, München 1969 (oorspronkelijk 1944).
78. Zie Bert Hogenkamp, Henri Storck (red.), DE BORINAGE: De mijnwerkersstaking van 1932 en de film van Joris Ivens en Henri Storck, Amsterdam/Leuven 1983.
79. Nieuwe Rotterdamsche Courant, 8 maart 1934; geciteerd in Bert Hogenkamp, Henri Storck (red.), a.w., p. 114.
80. De Groene Amsterdammer, 17 maart 1934, geciteerd in: Bert Hogenkamp, Henri Storck (red.), a.w., p. 115.
81. Zie Bert Hogenkamp, No Pasarán! Film en de Spaanse Burgeroorlog, Amsterdam 1986, p. 45-46.
82. Filmliga, 5de jrg. no. 9 (juli 1932), p. 168.
83. Nieuw Weekblad voor de Cinematografie, 1 juli 1932.
84. Dossier DIEPTE, Centrale Commissie voor de Filmkeuring, B 1748 (in: ministerie van Binnenlandse Zaken, 's-Gravenhage).
85. Opvallend genoeg ontbreekt de naam van Willem Bon. Met zijn antecedenten en de productie van BLOKKADE in het vooruitzicht had Bon zeker niet misstaan. Dat Jan Teunissen niet tot de ondertekenaars behoorde, is logischer. Hij had met zijn film PRINS WILLEM VAN ORANJE (1934) alle (ongeschreven) Liga-voorschriften geschonden.
86. Filmliga, 7de jrg. no. 3 (maart 1934), pp. 72-73.
87. Zo was Jan Koelinga bezig met (een nooit voltooide) speelfilm, JOHNNY 12 PK, en produceerde Willem Bon de film BLOKKADE.
88. Nieuw Weekblad voor de Cinematografie, 23 maart 1934.
89. Filmfront, 2de jrg. no. 3 (1934), p.72.
90. Zie bij voorbeeld Mannus Franken, 'De Vrije Film Verdedigd: Een Levensvoorwaarde', in: Filmfront, 2de jrg. no. 5 (1935), pp. 130-131.
91. Theo Güsten, 'De Nederlandsche Documentaire', 12 augustus 1940, 2 pp. (in: archief Jan Hin, Haarlem). Dit schrijven werd gestuurd aan: Mannus Franken, Jan Hin, Heinz Josephson, Jan Koelinga, Charles Huguenot van der Linden, Otto van Neijenhoff, Chr. Pointl, Gerard Rutten, Kees Strooband, Jan Teunissen en C. Tuyn.
92. Weliswaar hadden Kees Strooband en Andor von Barys aan een film over KUNSTSCHATTEN IN OORLOGSTIJD gewerkt, maar deze film werd niet voltooid. Vgl. correspondentie Hin-Werkgemeenschap (in: archief Jan Hin, Haarlem).

IV Jan Hin, de film en het katholiek Réveil

1. Brief van Joris Ivens aan Jan Hin, 13 maart 1929 (in: archief Jan Hin, Haarlem). Alle in dit hoofdstuk geciteerde correspondentie is afkomstig uit het archief Jan Hin, Haarlem, beheerd door Maarten Hin.
2. Brief van CAPI aan Jan Hin, 29 maart 1929.
3. Brief van de Photokinoabteilung der Handelsvertretung der UdSSR aan J. Hin, 7 maart 1928.
4. Brief van Joris Ivens aan Jan Hin, zonder datum (vóór 6 oktober 1928).

5. Brief van Joris Ivens aan Jan Hin, 5 april 1929.
6. Brief van Joris Ivens aan Jan Hin, 14 september 1929.
7. Geciteerd in: Filmliga, 3de jrg. no 4 (januari 1930), p. 52.
8. Brief van Joris Ivens aan Jan Hin, Odessa, 5 maart 1930. Ivens schrijft hierin onder meer: 'Hoe staat het met je werk? Al meer vastheid. (...) Ik hoop datje nu v.d. zomer aan het werk komt.(...) Begin April ben ik in Holland terug, en zal ik je raden over camera. Ik zag hier eenige Askania's, ook de nieuwste modellen. Maar mijn en aller indruk is: Debie L is beter. - Als je moet koopen, neem dan die – bestel nog niet veel lenzen, daarin wil ik je mondeling raden.'
9. Aantekeningen van Jan Hin voor Berlijn-reis; brieven van Helene van Dongen aan Jan Hin, 26 april 1930 en 6 mei 1930; brief van Joris Ivens aan Jan Hin, 1 mei 1930.
10. Nieuw Weekblad voor de Cinematografie, 28 november 1930.
11. Brief van Jan Engelman aan Jan Hin, 15 december 1929.
12. Th. A.P. Bijvoet, S. A. J. van Faassen, Daniël de Lange, Kees Nieuwenhuijzen, Harry Scholte (red.), De Gemeenschap, 's-Gravenhage 1986, p. 3.
13. Zie Bert Hogenkamp, 'De Roode Bioscoop', in: Skrien no. 136 (zomer 1984), pp. 33-35.
14. Nieuw Weekblad voor de Cinematografie, 25 januari 1929.
15. Brief van Jan Hin aan RK Vereeniging tot Bestrijding der Tuberculose 'HERWONNEN LEVENSKRACHT', 4 september 1930.
16. Brief van A. van Domburg aan Jan Hin, 12 september 1930.
17. Brief van Jan Hin aan RK Vereeniging tot Bestrijding der Tuberculose 'HERWONNEN LEVENSKRACHT', 12 september 1930.
18. Brief van Helene van Dongen aan Jan Hin, 17 december 1930.
19. Titellijst UIT BERG EN BOSCH, januari 1931.
20. Brief van Hinfilm aan mejuffrouw L. van Kersbergen, Centraal-Presidente van De Graal, 31 december
21. Brief van de KFC aan Jan Hin, 12 mei 1931; brief van Jan Hin aan de KFC, 20 mei 1931. In een brief aan Jan Hin, 2 april 1931, insinueerde Van Domburg dat de KFC op alle mogelijkemanieren probeerde de film voor 'De Graal' te saboteren, uit jaloezie dat de grote opdracht van het RK Werkliedenverbond niet naar de Centrale, maar naar Jan Hin gegaan was.
22. Mark Kolthoff situeerde deze opname abusievelijk in Limburg. Mondelinge mededeling van Mark Kolthoff, in: Eric van 't Groenewout, Bert Hogenkamp, 'De schilder als Cineast', in: Evert van Uiten, Jacobien de Boer (red.), De kunst van Mark Kolthoff: Van realisme tot abstractie, aspecten van het Nederlandse kunstleven in de periode 1930-1980, Rijswijk 1986, pp. 65-73, hier p. 71.
23. Brief van Hinfilm aan prof. L. Frenken, 30 december 1931.
24. Brief van Janus van Domburg aan Jan Hin, 13 december 1930. Uit de brief blijkt dat Hins UIT BERG EN BOSCH geen invloed op de beslissing van de commissie uitgeoefend had: Van Domburg raadde Hin aan deze film spoedig aan Nieuwenhuis te vertonen om een bespreking 'van goede kant' in De Maasbode te krijgen.
25. Brief van Louis Kuitenbrouwer (= Albert Kuyle) aan Jan Hin, 17 juli 1931.
26. Brief van Janus van Domburg aan Jan Hin, juli 1931.
27. Deze reportage werd als een korte film van 16mm uitgebracht, DE RKWV- DEMONSTRATIEOP 6 SEPTEMBER 1931 TE UTRECHT.
28. Brief van Heemaf N.V. aan Hinfilm, 31 maart 1932.
29. Brief van Hinfilm aan ir. F. A. Klein, directeur der Ver. Blikfabrieken te Weesp, 14 mei 1932.
30. Brief van Hinfilm aan Kees Strooband, 18 februari 1932.

31. Henrik Scholte, 'Katholiek Réveil', in: Filmliga, 5de jrg. no. 11 (15 september 1932), pp. 189-190, hier p. 190.
32. In eerste instantie wenste Hinfilm een huurprijs van f 600 voor de eerste openbare vertoning van KENTERING gedurende een periode van twee weken. Uiteindelijk ging men akkoord met/ 100 per week! Correspondentie Maatschappij voor Cinegrafie NV en Hinfilm, september 1932-januari 1933.
33. 'Past dit nu in een Katholieke film, terwijl onze geestelijken er als de kippen bij zijn om te vermanen als de japon wat laag is uitgesneden - en dan nog één vraag – hoe kon die moeder uit het volk haar vrouwelijke waardigheid zoo vergeten, toen ze zich aldus weleer lieten kiekeken.' Ingezonden brief, Utrechtsche Courant, 27 januari 1933.
34. Brief van Hinfilm aan C. Norbart, 30 november 1932.
35. Brief van C. Norbart aan Jan Hin, 2 december 1932.
36. Brief van Hinfilm aan pater Ignatius te Treebeek-Heerlen, 9 november 1932. Helaas zijn er geen resultaten bekend van deze privéenquête.
37. Brief van Janus van Domburg aan Jan en Toon Hin, 26 december 1932.
38. Brief van mr. J. H. J. Simons aan Jan Hin, 1 oktober 1932.
39. 'Interview met Jan Hin', in: De Maasbode, 25 september 1932, Ochtendblad, Derde Blad.
40. Circulaire N.V. Internationale Eidophon Maatschappij, juni 1932 (in: archief Jan Hin, Haarlem).
41. Brief van Hinfilm aan H. Nelissen (gedelegeerd commissaris van de NV Eidophon), mei 1932.
42. Redactioneel, Filmfront, 1ste jrg. no. 15 (1934), p. 7.
43. Brief van Hinfilm aan H. Nelissen, mei 1932 (zie noot 41).
44. In een brief van het bestuur van de Stichting 'De Gemeenschap' bij het ontslag van Louis Kuitenbrouwer (= Albert Kuyle) als directeur van de uitgeverij per 1 november 1932, is nog sprake dat 'de heer Kuitenbrouwer zich in den vervolge uitsluitend aan zijn literairen en filmischen arbeid (zal) wijden.' Deze brief is afgedrukt in: Th.A.P. Bijvoet e.a., a.w., p. 54.
45. Th. A.P. Bijvoet e.a., a.w., p. 61.
46. Aantekeningen van Jan Hin voor een lezing (1934) (in: archief Jan Hin, Haarlem).
47. Nieuw Weekblad voor de Cinematografie, 29 september 1933.
48. A. J. D. van Oosten, 'HET LICHT INWENDIG: Nieuwe film van Jan Hin', in: Filmfront, 1ste jrg. no. 3 (1 november 1933). p. 7.
49. Nieuw Weekblad voor de Cinematografie, 30 juni 1933.
50. 'Close-Up', 'Waar blijven de opdrachten?', in: Filmfront, 1ste jrg. no. 9 (15 februari 1934), p. 2.
51. Memorandum 'De cineastengroep "Hinfilm" bestaat twee jaar' (1934) (in: Archief Jan Hin, Haarlem).
52. Jan Hin, 'Een vakman over Filmkunst', in: Filmfront, 1ste jrg. no.12/13 (april 1934), pp. 3-4, hier p. 4.
53. Uit een brief van Hinfilm aan Janus van Domburg, 6 december 1932: 'hierby doe ik je toekomen een doorslag van het scenario voor de film van de volksspaarkas, wil jy zoo goed zijn dit even door te lezen en je op- en aanmerkingen vast te houden tot de eerstvolgende vergadering?'
54. Leo Hanekroot, 'SPAREN van Kees Strooband', in: Filmfront, 1ste jrg. no. 15 (1934). pp. 5-6. hier p. 5.
55. Het scenario voor de openingssequentie van HL '34 is afgedrukt in: Filmfront, 1ste jrg. no.19/20 (september 1934), pp. 10-14.
56. 56. Katholiek Filmfront, 1ste jrg. no. 5 (15 juli 1938), p. 68 en 2de jrg. no. 7 (16 augustus 1939), pp. 97-98.
57. Zie 'Levensbeschrijving van Kees Strooband', februari 1944 (in: archief Foto- en Filmarchief Beeld en Geluid).
58. Filmfront, 3de jrg. no. 23 (1937), p.9.
59. Brief van Hans Richter aan Jan Hin, 22 augustus 1935.
60. Nieuw Weekblad voor de Cinematografie, 26 februari 1937.

61. Idem, 5 januari 1934.
62. C. U., 'Wat is "Rofilon"?', in: Filmfront, 1ste jrg. no. 12/13 (april 1934). p.31.
63. H. J. A. Briels,'De Waarheid over "Rofilon"', in: Filmfront, 1ste jrg. no. 16 (juni 1934), pp. 11-12.
64. Close-Up, 'Naschrift', in: Filmfront, no. 16 (juni 1934), pp. 12-13.
65. Nieuw Weekblad voor de Cinematografie, 5 januari 1934.
66. Alle argumenten zijn opgesomd in de zogenaamde smalfilmdiscussie in het blad Links Front no. 2 (februari 1934). pp. 23-24 en no. 3 (april 1934), pp. 20-22; herdrukt in: Skrien no. 64 (april 1977), pp. 28-30.
67. Het is dan ook niet toevallig dat J. C. Mol van Multifilm (zie hoofdstuk VI) in Filmfront, 3de jrg. nos. 1, 2 en 3 (1936), de gelegenheid kreeg zijn uitvinding op het gebied van de geluidssmalfilm uit de doeken te doen.
68. Zie 'Vigilanti Cura', Encycliek van onze Heilige Vader Paus Pms XI: Over het morele gevaar en de opvoedende waarde van film en bioscoop, en de noodzaak van katholieke filmactie, Amsterdam (1950), p. 18.
69. L. H(anekroot), 'W. Cox filmde het land der Nassau's', in: Katholiek Filmfront, 2de jrg. no. 14 (28 november 1939). pp. 215-216.
70. 'Close-Up', 'De Smalfilm WIJ MAKEN EEN KRANT', in: Filmfront, 2de jrg. no. 10 (1935). pp. 303-304.
71. Close-Up, 'De Smalfilm: VENLOO van W. Cox jr.', in: Filmfront, 3de jrg. no. 4 (1936). pp. 10-11.
72. Zie bij voorbeeld de discussie over Ruttmanns film DÜSSELDORF in Filmfront; 'Theo Hoyer, DÜSSELDORF Geen "Cultuurfilm"?', 3de jrg. no. 7 (1936), pp. 1-3; E. van Moerkerken, 'DÜSSELDORF géén Cultuurfilm!', 3de jrg. no. 10, pp. 4-5; Theo Hoyer, 'DÜSSELDORF Nogmaals Verdedigd', 3de jrg. no. 10, pp. 5-6.
73. Katholiek Filmfront, 1ste jrg. no. 3 (16 juni 1938), p. 36.
74. Idem, 1ste jrg. no. 6 (1 augustus 1938), p. 91.
75. Leo Hanekroot, 'LEVENSGANG: Een Propaganda-film van W. Cox Jr.', in: Katholiek Filmfront, 1ste jrg. no. 8 (1 september 1938), pp. 116-117, hier p. 116.
76. Katholiek Filmfront, 2de jrg. no. 20(1 maart 1940), p. 307.
77. Filmfront, 4de jrg. no. 7 (1938), pp.11-12.
78. L. H(anekroot), 'W. Cox filmde het land der Nassau's', in: Katholiek Filmfront, 2de jrg. no. 14 (28 november 1939). pp. 215-216.
79. Geciteerd in: Filmfront, 3de jrg. no. 22 (1937). p. 10.
80. De films die onder auspiciën van Kafilgro ontstonden, kREGEN dezelfde welwillende receptie als bij voorbeeld de smalfilm die de Brabantse fotograaf Anton Henning, in opdracht van de afdeling Noord-Brabant van het Wit-Gele Kruis, over het kleuterhuis De Krabbeboschen (1936) maakte. Zie Filmfront, 3de jrg. no. 3 (1936), p. 12.
81. Katholiek Filmfront, 2de jrg. no. 20 (1 maart 1940), p. 307.

V Max de Haas en Visie Film: opdracht in vrijheid

1. Krantenknipsel (Nieuwe Rotterdamsche Courant?), gedateerd 14 augustus 1932, in: legger Max de Haas, Nederlands Filmmuseum.
2. De Haas sprak later van een oplage van 55.000 à 60.000. Zie Bram Reijnhoudt, 'Het Eerste Nederlandse Filmbiad en de Strijd tegen het Moralisme', in: Skoop, 20ste jrg. no. 1/2 (februari-maart 1984), pp. 52-56.
3. Nieuw Weekblad voor de Cinematografie, 17 september 1926.
4. Het Volk, 20 september 1927, Avondblad, Derde Blad.
5. Mondelinge mededeling van Max de Haas aan Henk Camping en Bert Hogenkamp, in een reeks van gesprekken te Den Haag 1980-81.

6. Idem.
7. In feite is het 'filmrijm' voor tweeërlei uitleg vatbaar: de Visiemensen wilden duidelijk laten merken dat ze de vechtende zuiplappen in de kroeg maar varkens vinden, of de ruzie brengt een van de betrokkenen ertoe de ander voor een varken uit te maken...
8. E. van Moerkerken, 'Notities bij art. Hogenkamp over Visie-Film en Max de Haas 1932-'40', 25.9.'83.
9. Nieuw Weekblad voor de Cinematografie, 11 november 1932.
10. Het Volk, 19 januari 1933, Avondblad, p. 16.
11. Een folioschrift waarin talloze interne documenten betreffende Visie Film tussen 1932 en 1934 geplakt zijn, bevindt zich in het bezit van mevrouw M. de Haas, Den Haag.
12. Nieuw Weekblad voor de Cinematografie, 16 december 1932.
13. Nieuw Weekblad voor de Cinematografie, 10 maart 1933.
14. Dossier DE MACHTVAN HET KLEINE, Centrale Commissie voor de Filmkeuring, A 2594 (in: ministerie van Binnenlandse Zaken, 's-Gravenhage).
15. Volgens een technisch rapport, gemaakt op 12 mei 1933, in het folioschrift (zie noot 11) waren de problemen: het gebruik van verschillende soorten materiaal (Kodak en Gevaert) voor beeld- en geluidsnegatief, waardoor de perforatiegaatjes al na 30 cm niet meer op elkaar pasten: een fout in de geluidssterkte (wordt zachter, waar het harder had moeten worden); een
16. technische fout in de geluidsband door een loszittende geluidskop; een microfoon in beeld; een reclametekst voor Van Nelle is niet goed zichtbaar door gebruik van orthochromatisch in plaats van panchromatisch filmmateriaal. Dossier IN DEN TIJD VAN... Centrale Commissie voor de Filmkeuring, A 2998 (in: ministerie van Binnenlandse Zaken, 's-Gravenhage).
17. Het Volk, 13 december 1933, Avondblad, Vierde Blad.
18. Zie Bert Hogenkamp, Rik Stallaerts, Pain noir et film nitrate: Le mouvement ouvrier socialiste beige et le cinéma durant l'entre deux guerres, themanummer van de Revue Beige du Cinéma no. 15 (voorjaar 1986).
19. 'Rapport betreff. bespreking in België', 6 juli 1933, in folioschrift (zie noot 11).
20. Vooruit, 5 augustus 1933, p. 1 en p. 5.
21. Idem, 6 augustus 1933, p. 1.
22. Idem, 19 augustus 1933, p. 7.
23. In de Vooruit van 17 september 1933 werd een verslag gepubliceerd van de projectie van een eerste gemonteerde versie van de film.
24. Vooruit, 10 november 1933, p. 6; 19 november 1933, p. 3; 21 november 1933, p. 3; zie ook Programma en Tekstboekje Socialistische Vlaamsche Geluidsfilm VOORUIT, waarvan zich een exemplaar bevindt in het Koninklijk Filmarchief te Brussel.
25. Mondelinge mededeling van Max de Haas (zie noot 5).
26. Leo Hanekroot, 'De Nederlandsche Gebruiksfilm: Opdracht in Vrijheid', in: Filmfront no. 5 (15 december 1933), pp. 13-14.
27. Max de Haas, 'Propagandafilms', in: Filmbiad no. 2 (november 1934), pp. 21-23, hier p. 23.
28. Hanekroot, t.a.p.
29. De Haas, t.a.p.
30. IN HET KIELZOG VAN ONZEN BOND was een opdracht van de Nederlandsche Bond van Christelijke Fabrieks- en Transportarbeiders en OMHOOG van de Nederlandsche Christelijke Bond van Personeel in Publieke Dienst.
31. De Gids, 25ste jrg. no. 14 (12 juli 1934), p. 109.

32. Correspondentie ANVV-CCF, 6 en 7 november 1933, Centrale Commissie voor de Filmkeuring, doos 878, dossier Privé (in: ministerie van Binnenlandse Zaken), 's-Gravenhage.
33. Leo Hanekroot, 'De NEDERLAND-FILM van "Visie": Een Uitnemend Werk', in: Filmfront, 2de jrg. no. 1 (1934), pp. 2-3, hier p. 2.
34. Nieuw Weekblad voor de Cinematografie, 12 oktober 1934.
35. Max de Haas, 'Propagandafilms', in: Filmbiad, no. 2 (november 1934), pp. 21-23, hier p. 22.
36. Met ALS WIJ, LEVENDEN, STERVEN... –een stomme 35 mm film van 1175 m lengte - was een bedrag van ongeveer f 5000 gemoeid.
37. Eric van 't Groenewout, 'AVVL schreef filmgeschiedenis', in: Crematie, 87/1 (maart 1987), pp. 2-5.
38. Dossier ALS WIJ. LEVENDEN, STERVEN... Centrale Commissie voor de Filmkeuring, C 116 (in: ministerie van Binnenlandse Zaken, 's-Gravenhage).
39. Dossier EEN BLADZIJDE UIT DE ARBEID VAN HET DR. ALETTA JACOBSHUIS, Centrale Commissie voor de Filmkeuring, C 1841 (in: ministerie van Binnenlandse Zaken, 's-Gravenhage).
40. Dossier DE GESLACHTSZIEKTEN, Centrale Commissie voor de Filmkeuring, D 573 (in: ministerie van Binnenlandse Zaken, 's-Gravenhage).
41. Dossier DE GESLACHTSZIEKTEN, Centrale Commissie voor de Filmkeuring, D 604 (in: ministerie van Binnenlandse Zaken, 's-Gravenhage).
42. De Tribune 18 mei 1935, p. 3.
43. Mondelinge mededeling van Charles Breyer, interview afgenomen door Eric van 't Groenewout en Bert Hogenkamp, Hilversum, 9 mei 1985.
44. Naar de oorzaak van de breuk tussen Max de Haas en Ab Keyzer kan men slechts gissen. Keyzer emigreerde naar de Verenigde Staten.
45. Mondelinge mededeling van Job Habold, interview afgenomen door Eric van 't Groenewout en Bert Hogenkamp, Leiden, 4 januari 1986.
46. De Nieuwe Dag, 31 oktober 1936.
47. Béla Balázs, Der Geist des Films (1930), in: Schriften zum Film: Band 2 Der Geist des Films Artikel und Aufsätze 1926-1931, Berlin-DDR 1984, p. 111.
48. Siegfried Kracauer, From Caligari to Hitler: A Psychological Study of the German Film, Princeton 1947, p. 181.
49. De Nieuwe Dag, 31 oktober 1936.
50. Een kranteknipseel, gedateerd 23 januari 1937, legger Max de Haas, in de collectie van het Nederlands Filmmuseum.
51. De Centrale Commissie stelde zich met de NBB in verbinding met de mededeling dat Visie Film weliswaar geen lid van de NBB was, maar de theaters waarin de persvoorstelling hadden plaatsgevonden, wel bij de Bond waren aangesloten. De NBB werd dringend verzocht 'zorg te dragen dat deze theaters geen films meer vertoonden die niet door de CC gekeurd zijn'. Brievenboek Index II, p. 206, 7 nov. 1936, no. 2308, Centrale Commissie voor de Filmkeuring (in: ministerie van Binnenlandse Zaken, 's-Gravenhage).
52. Dossier DE BALLADE VAN DEN HOOGEN HOED, Centrale Commissie voor de Filmkeuring, E 20/I 2103 (in ministerie Binnenlandse Zaken, 's-Gravenhage).
53. Nieuw Weekblad voor de Cinematografie, 22 januari 1937.
54. Idem, 5 maart 1937.
55. Zie Kathinka Dittrich, Achter het doek: Duitse emigranten in de Nederlandse speelfilm in de jaren dertig, Houten 1987, pp. 96-97.
56. Nieuw Weekblad voor de Cinematografie, 28 mei 1937.

57. Zie Bert Hogenkamp, 'Terugblik op LAND IN ZICHT', in: Skrien no. 67 (september 1977), pp. 36-38.
58. Nieuw Weekblad voor de Cinematografie, 30 juli 1937.
59. In het Nieuw Weekblad voor de Cinematografie, bracht een journalist verslag uit van een opnamedag op Schiphol: 'En, voorzien van een speciale legitimatie, wandel ik het terrein op, naar een van die mooie, blinkende vogels, die rustig staan af te wachten tot een van de KLM-knopen de motoren zal laten brullen en donderen... Om die vogel is de 'Visie'- staf druk bezig met een prachtige opzichter van de KLM, een boom van een goedmoedigen reus, met een snor van heb-ik-jou-daar en nóg iets grotere voeten. Max de Haas wil dien reus boos laten kijken en de goede man kan het niet. Wéér probeeren... weer niets... Weer probeeren... Eindelijk... ja... angstwekkend is het nog wel niet, maar het gaat, tot Neijenhoff alles bederft door met een troosteloos gezicht naar een knaap van een wolk te wijzen, die zich keurig voor het zonnetje nestelt. (...) En ik hoor, dat ik toch zoo'n boffer ben, want aanstonds is er een groote interieur-opname in een nieuwe DC3. (...) Ik krijg óók een plaats. Netjes gekneld tusschen de camera, den camera-man, den belichter, den weetik-veel... in ieder geval bekneld. De regisseur zit in een van de gemakkelijke fauteuils en overziet zijn schare. "Zoo, juffrouw, nu opereert U een beetje met uw lippenstift en uw zakspiegeltje... Keurig... En u, mevrouw, met dat snoepige kindje, wilt u dien schat nog een tikje hóóger houden? Ja, nóg iets... Dank u... Heb je haar in 't beeld, Otto? Goed, jongen... Mijnheer, hou die krant toch niet op z'n kop, of denkt u, dat we loopings gaan maken? Zoo, ja." Dan luid: "Komt u maar!!" Vooraan in de cabine gaat een deurtje open en de stewardess wandelt naar binnen. En welk een stewardess!" (Nieuw Weekblad voor de Cinematografie, 1 oktober 1937).
60. Idem, 18 februari 1938.
61. Brief van het Bureau van de NBB aan Visie Film, no. 38-1335 Ha/G, 22 maart 1938 (in bezit van mevr. M. de Haas, 's-Gravenhage).
62. Doorslag van brief van Visie Film aan de NBB, 23 maart 1938 (in bezit van mevr. M. de Haas, 's-Gravenhage).
63. Brief van het Hoofdbestuur van de NBB aan Visie Film, no. 38-1632 Ha/G, 5 april 1938 (in het bezit van mevr. M. de Haas, 's-Gravenhage).
64. Brief van het Hoofdbestuur van de NBB aan Visie Film, no. 38-1632 Ha/G, 5 april 1938 (in het bezit van mevr. M. de Haas 's-Gravenhage).
65. Nieuw Weekblad voor de Cinematografie, 13 mei 1938.
66. Idem, 17 februari 1939.
67. Voor een overzicht van de reacties zie Katholiek Filmfront, 1ste jrg. no. 23 (16 april 1939), pp. 415-416 en 1ste jrg. no. 24 (1 mei 1939), pp. 433-434; Officieel Orgaan van den Nederlandschen Bioscoop-Bond, 5de jrg. no. 87 (15 april 1939). pp. 3-5.
68. Katholiek Filmfront, 1ste jrg. no. 20 (1 maart 1939), p. 371.
69. Persoonlijk commentaar E. van Moerkerken inzake Visie-Film t/m 1939, 11 oktober 1983.
70. Zie Joachim Paech, 'Unbewegt bewegt – Das Kino, die Eisenbahn und die Geschichte des filmischen Sehens', in: Ulfilas Meyer (red.), Kino-Express: Die Eisenbahn in der Welt des Films, München/Luzern 1985, pp. 40-49.
71. V. D(omburg), 'STAAL EN STRIJD: Max de Haas filmt voor de Metaalbewerkeren', in: Katholiek Filmfront, 2de jrg. no. 12 (1 november 1939), p. 187.
72. Op verzoek van de Nederlandse regering vertrok het echtpaar De Haas in juni 1940 per schip naar Nederlands Indië. Daar ging De Haas agitatiefilms maken om de bevolking te waarschuwen voor het dreigende Japanse gevaar. Toen de Japanners Nederlands Indië onder de voet liepen, was hij gedwongen de kopieën van deze films persoonlijk te vernietigen, omdat ze anders als belastend materiaal tegen hem gebruikt konden worden. Mondelinge mededeling Max de Haas, zie noot 5.
73. Brief van Hauptabteilung Volksaufklärung und Propaganda aan Centrale Commissie voor de Filmkeuring, 22 juni

1942, in: Dossier DE BALLADE VAN DEN HOOGEN HOED, Centrale Commissie voor de Filmkeuring, E 20/1 2103 (in: ministerie van Binnenlandse Zaken,'s-Gravenhage).

VI J. C. Mol en Multifilm:wetenschap—film—bedrijf

1. Zie Filmliga, 1 ste jrg. no. 11 (mei 1928), p. 11; Kevin Brownlow, Napoleon: Abel Gance's Classic Film, Londen 1983, p. 166.
2. Henrik Scholte, 'Onze Zevende Matinee', in: Filmliga, 1ste jrg. no. 8 (maart 1928), p. 3.
3. De eerste aflevering van deze artikelenreeks verscheen in: Focus, 9de jrg. no. 25 (14 december 1922), pp. 579-580; de laatste in: Focus, 10de jrg. no. 7 (5 april 1923), pp. 144-146.
4. J. C. M(ol), 'Een Filmpraatje', in: Focus, 10de jrg. no. 6 (22 maart 1923), pp. 115-118, hier p. 117.
5. Focus, 10de jrg. no. 18 (16 september 1923), p. 449.
6. Zie Focus, 9de jrg. no. 21 (19 oktober 1922), p. 472; Nieuw Weekblad voor de Cinematografie, 20 oktober 1922.
7. J. C. Mol, 'De Micro-film', in: Het Lichtbeeld, 2de jrg. no. 8 (januari 1925), pp. 3-6.
8. D. v. S(taveren), 'De ANTHONY VAN LEEUWENHOEK-FILM', in: Het Lichtbeeld, 2de jrg. no. 8 (januari 1925), pp. 7-8.
9. Nieuw Weekblad voor de Cinematografie, 9 maart 1928.
10. H. G. Cannegieter, 'De Microfilm van Mol', in: De Socialistische Gids, 19de jrg. no. 3 (maart 1934), pp. 204-208, hier p. 207.
11. Filmliga, 'Tiende Voorstelling: Programma', herdrukt in: Filmliga 1927-1931, Nijmegen 1982, p. 221.
12. Brochure Multifilm 25 jaar, Haarlem 1953, p. 1 (in: archief Willem Gerdes).
13. Nieuw Weekblad voor de Cinematografie, 15 juni 1928.
14. Notulen Huishoudelijke Commissie, Centrale Commissie voor de Filmkeuring, 19de vergadering, 4 juli 1928 (in: ministerie van Binnenlandse Zaken, 's-Gravenhage).
15. Nieuw Weekblad voor de Cinematografie, 30 januari 1931.
16. Ibidem.
17. Dossier INVLOED VAN VERSCHILLENDE PRIKKELS OP HARTSWERKING EN CIRCULATIE, Centrale Commissie voor de Filmkeuring, C 1945 (in: ministerie van Binnenlandse Zaken, 's-Gravenhage).
18. Multifilm 25 Jaar, a.w., pp. 2-3.
19. Nieuw Weekblad voor de Cinematografie, 20 februari 1931 en 27 maart 1931.
20. Idem, 23 oktober 1931 en 25 december 1931: Het Weerwerk, 16de jrg. no. 4 (maart 1949), p. 50.
21. Het Weerwerk werd geredigeerd door Dick Boer en uitgegeven door Uitgeverij Focus te Bloemendaal, waar Mol beginjaren '20 werkzaam was geweest.
22. Zo telde de NSL een opvallend aantal ingenieurs onder haar leden. Een van de weinige NSL-leden die van zijn hobby zijn beroep zou maken, was Rudi Hornecker die bekend werd om zijn filmopnamen van de Hongerwinter.
23. J. C. Mol, 'De Smalfilm: Geluid op Smalfilm Slot', in: Filmfront, 3de jrg. no. 3 (1936). pp. 10-12.
24. Zie correspondentie J. W. Gründlehner-Centrale Commissie voor de Filmkeuring, dossier reizende bioscopen 1928, CCF, doos 864 (in: ministerie van Binnenlandse Zaken, 's-Gravenhage). Naast Gründlehners Irene-Bioscoop waren nog verschillende kleine ondernemingen op dit terrein actief, zoals de Amersfoortsche Christelijke Film Onderneming, de Excelsior Film Onderneming (Rotterdam) en de Projectie Onderwijs Centrale (Nijmegen).
25. Artikel 3 van de Stichtingsacte der NCF, afgedrukt in: Filmblad no. 3 (december 1934), p. 46.
26. Nieuw Weekblad voor de Cinematografie, 8 november 1935.

27. H.G. Cannegieter, t.a.p., pp. 205-206.
28. De Volkskrant, 31 oktober 1953.
29. J. C. Mol geciteerd door 'Close-Up', 'J. C. Mol in Theorie en Praktijk', in: Filmfront, 2de jrg no. 5 (1935), pp. 134-136.1
30. Ibidem; voor Koos van de Griend, zie Wouter Paap, 'Nederlandsche Componisten van Onzen Tijd: VII. Koos van de Griend', in: Mensch en Melodie, 1ste jrg. no. 11 (november 1946), pp. 327-329.
31. 'Close-Up', 'J. C. Mol in Theorie en Praktijk', t.a.p.
32. Het Volk, 2 maart 1935 (knipsel in de collectie van mevr. A. Gerdes-van Zurk).
33. Beschrijving in dossier HET BRANDMERK VAN KAÏN, Centrale Commissie voor de Filmkeuring, C 1944 (in: ministerie van Binnenlandse Zaken, 's-Gravenhage).
34. Brief van de Ned. Bond tot Bestrijding van Vivisectie aan de CCF, 11 november 1935, in dossier HET BRANDMERK VAN KAÏN (zie noot 33).
35. Dossier HET BRANDMERK VAN KAIN (zie noot 33).
36. Nieuw Weekblad voor de Cinematografie, 11 juni 1937.
37. Idem, 26 februari 1937; Geoffrey N. Donaldson, 'Wie is wie in de Nederlandse film tot 1930', in: Skrien no. 159 (april-mei 1988), pp. 64-65.
38. Zie 'Manifest', in: Filmliga, 7de jrg. no. 3 (maart 1934), pp. 72-73.
39. Nieuw Weekblad voor de Cinematografie, 8 december 1933; het scenario van HET GEBED werd gepubliceerd in Filmfront, 1ste jrg. no. 5 (15 december 1933), p. 2.
40. Katholiek Filmfront, 1ste jrg. no. 15 (16 december 1938), p. 262.
41. Zie Arij de Boode, Pieter van Oudheusden, De Hef: biografie van een spoorbrug, Rotterdam 1985, pp. 76-88.
42. Zie Paul Schuitema, 'Welke vragen rijzen als we over de hedendaagsche film spreken?', in: de 8 en Opbouw, no. 6 (1935), p. 229.
43. Nieuw Weekblad voor de Cinematografie, 11 november 1938.
44. Zoals Arij de Boode en Pieter van Oudheusden in De Hef (p. 85) opmerkten: 'Schuitema begint zijn film letterlijk waar Ivens was opgehouden: DE BRUG eindigde met een opname van de in aanbouw zijnde Koninginnebrug, gefilmd vanuit een trein die van noord naar zuid over de hefbrug rijdt. Schuitema begint zijn film met een opname, gemaakt vanaf het brugwachtershuis, waarbij hij de camera van zuid naar noord over de inmiddels in gebruik genomen brug laat gaan.'
45. Nieuw Weekblad voor de Cinematografie, 2 december 1938.
46. Idem, 16 december 1938 en 6 januari 1939.
47. Idem, 13 januari 1939.
48. Idem, 19 mei 1939.
49. Katholiek Filmfront, 2de jrg. no. 9 (16 september 1939), pp. 129-130.
50. Brochure Multifilm 25 jaar, a.w., p. 5.
51. Rapport inzake de werkzaamheden van de Landelijke Film- en Fotoreportagedienst der Binnenlandse Strijdkrachten, opgesteld door J. C. Bouman, 3 juli 1945, archief ministerie OK & W, doos 312 (in: ministerie van WVC, Rijswijk).

VERANTWOORDING

Dit boek had niet geschreven kunnen worden zonder de hulp en medewerking van velen. Mijn dank gaat in de eerste plaats uit naar mijn collega's van het AVA die mij door me te ontlasten van dagelijkse werkzaamheden in staat gesteld hebben dit boek te schrijven, en naar mijn ex-collega's van het Instituut voor Theaterwetenschap der Rijksuniversiteit Utrecht die mij onderzoekstijd ter beschikking stelden. De Nederlandse Filmdagen en het AVA hebben het project 'Docu 20-40', waarvan dit boek deel uitmaakt, van het begin af aan met enthousiasme ondersteund.

Verder dank ik in het bijzonder Maarten Hin (Haarlem) voor de precisie en vakkennis waarmee hij de fotografische reproductie van de filmbeeldjes uit verschillende documentaires verzorgde.

Willem Bon (Loenen aan de Vecht), Charles Breyer (Hilversum), Willem Gerdes (Laren), wijlen Cok de Graaff (Laren), wijlen Max de Haas ('s-Gravenhage), Job Habold (Leiden), wijlen Joop Huiskens (Berlijn-DDR), Joris Ivens (Parijs), Mark Kolthoff (Loosdrecht/Laren), Leo van Lakerveld (Amsterdam), Reinier Meyer (Lelystad), Emiel van Moerkerken (Amsterdam), Co Sieger (Amsterdam), Henri Storck (Brussel) en Hans Wolf (Amstelveen) waren bereid hun herinneringen op te halen en mijn vragen te beantwoorden.

Bram de Leeuw heeft samen met mij de leggers van de Centrale Commissie voor de Filmkeuring, waarin de ter keuring aangeboden films geregistreerd werden, doorgeworsteld. De volgende mensen stelden mij materiaal ter beschikking, dat bij mijn onderzoek uitstekend van pas kwam: Geoffrey Donaldson, Eric van 't Groenewout, Karel Dibbets, Marien van der Heijden, mevr. Gerdesvan Zurk, Elsjoosten, Herman de Wit, Niels Wisman, Bart Grimbergen, Jan Pet, Pim Slot, Herman de Wit en Piet van Wijk waren zo vriendelijk om mijn tekst door te lezen en van kritische kanttekeningen te voorzien.

Dankzij de filmarchieven en hun medewerkers - het Audiovisueel Archief van de Stichting Film en Wetenschap (Jan Pet), het Nederlands Filmmuseum (Henk de Smidt, Herman Greven, Peter Westervoerde), de Rijksvoorlichtingsdienst (Ruud van der Kley, Robert Egeter van Kuyk) en de Nederlandse Omroep Stichting/Nederlandse Omroepproductie Bedrijf (Kerst Bottema, Marijn van der Born) - was ik in staat talloze documentaire films uit de jaren '20 en '30 te viewen. Peter Jonen zorgde ervoor dat het negatiefmateriaal in de juiste volgorde kwam - wat het viewen van die films waarvan géén vertoningskopie voorhanden was, aanzienlijk vergemakkelijkte. Zo kon ik het beeld dat uit het onderzoek van het geschreven bronnenmateriaal ontstaan was, verifiëren en completeren. Dit onderzoek werd onder meer verricht in het Nederlands Filmmuseum, het Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis, het Ministerie van Binnenlandse Zaken, het Algemeen Rijksarchief, de Koninklijke Bibliotheek, de Universiteitsbibliotheken van Amsterdam en Utrecht, de Gemeentearchieven van Amsterdam en ; 's-Gravenhage, het archief van Jan Hin (beheerd door Maarten Hin).

Het illustratie-materiaal in dit boek is afkomstig van het Nederlands Filmmuseum, het Archief

en Museum voor de Socialistische Arbeidersbeweging (Gent), het AVA, de Rijksvoorlichtingsdienst, Polygoon, Multifilm, Gemeen-telijke Archiefdienst Utrecht, de erven Cok de Graaff, mevr. M. de Haas, Maarten Hin, Eric van 't Groenewout.

B.H.

VERANTWOORDING UITGAVE 2016

Sinds de oorspronkelijke uitgave van dit boek in 1988 heeft de archivering van audiovisueel materiaal een grote verandering door gemaakt. De Stichting Film en Wetenschap is een van de fusiepartners van het in 1997 gevormde Nederlands Audiovisueel archief. Het filmarchief van de Rijksvoorlichtingsdienst, het omroeparchief en het omroepmuseum zijn de drie andere partners. In 2002 is het Nederlands Audiovisueel Archief veranderd in Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid. Sinds 2006 is Beeld en Geluid gehuisvest in het markante gebouw bij de entree van het Mediapark. Het ontwerp is van de architecten Neutelings Riedijk, de kleurrijke glasgevel is Jaap Drupsteen. De experience, tentoonstellingen en tal van publieksactiviteiten trekken meer dan 200.000 bezoekers per jaar naar Hilversum.

Veel van de films beschreven in dit boek zijn tussen 2007 en 2014 gedigitaliseerd dankzij het project Beelden voor de Toekomst. In dit project redden vier instellingen (Beeld en Geluid, EYE Filminstituut, Nationaal Archief en Kennisland) een belangrijk deel van het audiovisueel erfgoed van Nederland door conservering en digitalisering. De beschikbaarheid van de films is een aanleiding om het boek *De Nederlandse documentairefilm 1920-1940* in nieuwe vormgeving digitaal te publiceren.

De redactie voor de hernieuwde uitgave is uitgevoerd als stage door Pircilla Patelski onder begeleiding van Bas Agterberg. De tekst van de uitgave is niet aangepast, wel zijn in de filmindex het Nederlands Filmmuseum vervangen door de huidige naam, EYE, en AVA en het Filmarchief RVD door Beeld en Geluid. De hernieuwde uitgave is vormgegeven door Celine Simons.

Bert Hogenkamp was tot 2015 als mediahistoricus verbonden aan het Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid. Hij was tussen 2008 en 2015 houder van de bijzondere Beeld en Geluid leerstoel aan de Vrije Universiteit Amsterdam, waar hij zich bezighield met de studie van audiovisuele communicatie in opdracht. Hij is auteur van onder meer; *De Documentaire Film 1945 - 1965*, *De bloei van een filmgenre in Nederland* (2003) en *Direct Cinema maar soepel en met mate* (2006) en *De Nederlandse Documentaire 1965-1990 de ontwikkeling van een filmgenre in het televisietijdperk* (2015).

Binnen de Nederlandse filmproductie heeft de documentaire altijd een belangrijke plaats ingenomen. Opdrachtgevers waren bereid de relatief lage produktiekosten voor hun rekening te nemen. Het genre bood jonge cineasten gelegenheid visie en creativiteit te ontwikkelen. Bovendien was de documentaire aanvaardbaar voor bevolkingsgroepen die uit religieuze en fatsoensoverwegingen de bioscoop meden. Dit ruim geïllustreerde boek beschrijft de geschiedenis van de Nederlandse documentaire tussen de twee wereldoorlogen. Het is het verhaal van een zich ontwikkelende kunstvorm, maar ook van een roerige periode in onze geschiedenis.

SBN 90-6012-766-8 (1988)

ALFABETISCHE TITELLIJST

DIE ABENTEUER EINES ZEHNMARKSCHEINES

ACHTER DE WOLKEN SCHIJNT DE ZON

ADORE TE

ALLES DREHT SICH, ALLES BEWEGT SICH

ALS DE HALMEN BUIGEN

[ALS WIJ, LEVENDEN, STERVEN...](#)

ALTIJD WELKOM

[Deel 1](#)

[Deel 2](#)

[Deel 3](#)

AMSTERDAMSCHER TONEELVEREENIGING IN VOGELVLUCHT

ANTHONY VAN LEEUWENHOEK

ANWB-ERS SPREKEN

ARBEIDERSDELEGATIEFILM

ARM DRENTE

AUTOUR DE L'ARGENT

[BALLADE VAN DEN HOOGEN HOED](#)

BANDOENG. DE STAD OP DE HOOGTE

BED EN SOFA

[BEGRAFENIS VAN TROELSTRA, DE](#)

BERG EN BOSCH. UIT

BERLIN-DIE SINFONIE DER GROSSSTADT

BEZOEK VAN DE KONINGIN AAN LIMBURG EN ZEELAND

BIG VAN HET REGIMENT, DE

EEN BLADZIJDE UIT DE ARBEID VAN HET DR ALETTA JACOBSHUIS

VAN BLIKSEMSCHICHT TOT TELEVISIEBEELD

BLOKKADE

HET BOEK

[Deel 1](#)

[Deel 2](#)

VAN BOL TOT BLOEM

DE BORINAGE, zie MISÈRE AU BORINAGE

BOUW FLATGEBOUW WILLEMSPARK

[Acte 1](#)

[Acte 2](#)

[Acte 3](#)

[Acte 4](#)

BOUWHOEK VAN HARLINGEN, DE

[BOY](#)

BRANDING

BRANDMERK VAN KAÏN, HET
BREKEN EN BOUWEN
BRUG, DE
BUILDINGS OF DE ERVEN WED. J. VAN NELLE, THE
BIJENWERELD, DE
 Ruw materiaal

CNV JUBILEERT, HET
CONGRES VAN DE DERTIENDUIZEND, HET
COURANT ALBERTS FRÈRES
CREOSOOT

DIEPTE
DOOR DE BRANDING
DROSTE-FILM, zie ALTIJD WELKOM
DÜSSELDORF

EGMOND
ETUDES DE MOUVEMENTS

FAKKELGANG
FANTASIA MUSICA
FLORA-JOURNAAL
FRAGMENTEN

GA GERUST NAAR BUITEN
GELOOF, HOOP EN LIEFDE IN HET BISDOM NELLORE
GESLACHTSZIEKTEN, DE
GEVANGENISLEVEN EN RECLASSEERING
 Acte 1
 Acte 2
 Acte 3

GEVORMD, zie DE SPREKENDE SPIEGEL
GIETHOORN
GLASINDUSTRIE TE LEERDAM
GLORIA TRANSITA
GROEI: DE SCHEPPING VAN EEN WARENHUIS
GIJ, KAMERAAD? EN
HAAG, DEN
HANDELSBLADFILM
HEIEN
HELDENDICHT VAN DE ROOMSCHE DAAD, HET
HELDENLIED (ook KOMSOMOL)
HERWONNEN LEVENSKRACHT
HILDES AND HILLS
HIER IS DE VPRO
HIER LUCHTHAVEN SCHIPHOL

HOE DE GELUIDSFILM TOT STAND KWAM
HOE MEN GELD MAAKT IN NEDERLAND
HOE MEN HET VOLK VOEDT
HOLLAND BEELD EN KLANK REVUE
HOLLAND NEUTRAAL, zie LEGER- EN VLOOTFILM
HOLLANDS NIEUWS
HOOGSTRAAT
HUIZEN DER ELLENDE

ILLUSIA
IMPRESSIES UIT EEN STEENHOUWERIJ
[IN DEN TIJD VAN...](#)
INDISCRÉCTIONS CINEGRAPHIQUES, zie AUTOUR DE L'ARGENT
IN HET KIELZOG VAN ONZEN BOND
INLANDSCHE BEDRIJVEN
INTERCOMMUNALE WATERLEIDING TE LEEUWARDEN, NV
INVLOED VAN VERSCHILLENDE PRIKKELS OP HARTSWERKING EN CIRCULATIE
IS ER OVEREENKOMST TUSSEN KLANK, RYTHME EN KLEURAFWISSELING?

JANTJES, DE
JARDIN DU LUXEMBOURG, LE
JAVA SOEMBA
JAZZ
JOODSCHE INVALIDE, DE
JUIST ZOO IS HET GOED

KAPITAAL EN ARBEID
KENTERING
KENT UW MACHT
KIELPLAAT TOT ZEEKASTEEL, VAN

[9 delen](#)

[KINDERKAMP](#)
KIPHO-FILM
KJV-FILM
KLEUR- EN VORMAFWISSELING OP CHOO-CHOO JAZZ
[KLOKKEN LUIDEN, DE](#)
KLOMPJE VAN MARIETJE, HET
KOMSOMOL, zie HELDENLIED
KOM MEE NAAR DE ITF
KRIBBE TOT KRUIS, VAN
[KRO-FILM, DE](#)
[KRUISVAART ROEPT, DE](#)

LANDBOUW EN VEETEELT IN LIMBURG
LAND IN ZICHT

LEGER- EN VLOOTFILM

[Acte 1](#)

[Acte 2](#)

[Acte 3](#)

[Acte 4](#)

[Acte 5](#)

LENTE

LENTEFILM, zie NEERLANDS VOLKSLEVEN IN DE LENTE

[LEVEN DER BIJEN, HET](#)

LEVEN IN DE DESSA, HET

LEVENSANG

LIBERALE STAATSPARTIJ, DE VRIJHEIDSBOND, DE

LICHTENDE VERTEN

LICHT INWENDIG, HET

LIMBURG IN BEELD

3 delen (geen volgorde):

[Deel 1](#)

[Deel 2](#)

[Deel 3](#)

LUCE

MAASBRUGGEN, DE

MAASTRICHT

[MACHT VAN HET KLEINE, DE](#)

MAHA-CYCLUS

MAHA KOEASA

MAHA MOELIA

MAHA SOETJI

MALARIAFILM

MAN MET DE CAMERA, DE

MARKTHALLEN VAN PARIJS, DE

MEDICUS OVER SPANJE, EEN

MELAWAN GELAP

MERCEL-INDUSTRIE

MERIJNTJE GIJZEN'S JEUGD

METAALKLANKEN

MILLION, THE

MUSÈRE AU BORINAGE

MODERNE NEDERLANDSE ARCHITECTUUR

MOEDER, DE

MOOI HOLLAND

MORGENROT

MOSKOU

MUINCK KEIZER NV, UTRECHT. EEN FILM OVER HET BEDRIJF DER NEDERLANDSCHE STAALFABRIEKEN V.H..

J.M. DE

MIJLEN ONDER ZEIL. 4000

[MIJLEN OVER ZEE. 20.000](#)

NA 100 JAAR
NANOOK OF THE NORTH
NAPOLEON VU PAR ABEL GANCE
NASSAU. LAND VAN ONS VORSTENHUIS
NEDERLAND (VISE FILM)
NEDERLAND (MULLENS)
NEDERLAND IN KLANK EN BEELD
NEDERLANDSCHE NOORDZEEVISSERIJ, DE
 [Deel 1](#)
 [Deel 2](#)
 [Deel 3](#)
NEERLANDS VOLKSLEVEN IN DE LENTE
NEERLANDS VOLKSLEVEN IN DEN OOGSTTIJD
NEERLANDS VOLKSLEVEN IN DEN ZOMER
NIEUWE ARCHITECTUUR
NIEUWE GRONDEN
NIGHTMAIL
NOOD IN DE DRENTSCHE VENEN, DE, zie ARM DRENTE

OMHOOG
ONDERGANG
OOGSTFILM, zie NEERLANDS VOLKSLEVEN IN DEN OOGSTTIJD
OPGANG
OPUS 2-4
ORION-REVUE
 Drie uitzendingen:
 [Deel 1](#)
 [Deel 2](#)
 [Deel 3](#)

[PADEN OP, DE](#)

PANTSERKRUISER POTËMKIM
PAREH, HET LIED VAN DE RIJST
PASSION DE JEANNE D'ARC, LA
PEST OP JAVA EN HARE BESTRIJDING, DE
PETROLEUM-FILM
PHILIPS-RADIO
[PIEREMENT](#)
[PINKSTERFEEST DER AJC TE VIERHOUTEN EN SPORTFEEST DER NASB TE ARNHEM, HET](#)
POWER AND THE LAND
PRIESTER IN EEUWIGHEID
PROFESSOR WENT EN HET BOTANISCHE LABORATORIUM
PUBERTÉ
QUAND LES ÉPIS SE COURBENT, zie ALS DE HALMEN BUIGEN

RADERDIERTJE, HET
REDDINGSFILM

REGEN
RERUM NOVARUM, zie KENTERING
RLEN QUE LES HEURES
ROEPING
ROME
RIJK DER KRISTALLEN, UIT HET
RIJKSMUNT TE UTRECHT, DE
RIJKSMUSEUM, HET
RIJN VAN LOBITH TOT AAN ZEE, DE

[SCHAATSENRIJDEN](#) (niet geheel zeker of dit het juiste fragment is)

SCHIPHOLFILM, zie HIER LUCHTHAVEN SCHIPHOL
SCHIP IN NOOD
SJABBOS, zie VRIJDAGAVOND
SJEKELAA
SKI-LAND
DE SOCIALE VERZEKERING IN NEDERLAND
SPANISH EARTH, THE
SPAREN
SPOORWEGFILM, DE, zie NA 100 JAAR
SPREKENDE SPIEGEL, DE
STAAL EN STRIJD
STAD
STAD DIE NOOIT RUST, DE
STAKING
[STALEN KNUISTEN](#)
[STEEG, DE](#)
STEENKOLENMIJNEN IN LIMBURG
STUTTGART
[STUWING](#)
SÜSS DE JOOD

TABAKSCULTUUR
TABAКСFILM
TOEGEMUURDE VERTEN
[TREKSCHUIT](#)
[TRIOMF](#)
[TROPISCH NEDERLAND, NAAR](#) (mogelijk, niet geheel zeker of het de juiste film is)
TROPISCH TOERISME
TURKSIB

[VACANTIELIED](#)
[VADERLANDSCH HISTORISCH VOLKSFEEST TE ARNHEM IN SEPTEMBER 1919, HET_](#)
VALKENBURG EN OMGEVING
VCJC-LEVEN BUITEN DE AFDELINGEN
[VEERTIG JAREN CINEMATOGRAFIE](#)
VENLO
VICTORIE

VLISSCHERDORP TOT WERELDHAVENSTAD, VAN, ZIE DE STAD DIE NOOIT RUST
VLIEGENDE HOLLANDER, DE
[VOETBAL](#)
VOLENDAM
[VOLKSONDERWIJS MARCHEERT](#)
VOOR ONZE KAMERADEN
VOORUIT
VROUWEN VAN RJAZAN, DE
VRUCHTBARE LAND, HET
VRIJDAGAVOND
[VRIJE UNIVERSITEIT, DE](#)

WAT DOEN WIJ ZELF?
WERK VAN DE VRIJZINNIGE CHRISTELIJKE
JEUGDCENTRALE, HET
WETENSCHAP EN FILM
WIE HET WINNEN ZAL
WILLEM VAN ORANJE
[Akte 2 t/m 6](#)

WIT WINT
WONDER DER BLOEMEN, HET
WIJ BOUWEN
WIJ EN HET VERKEER
WIJ MAKEN EEN KRANT

ZAAD ONTKIEMT OP DE ROTSEN, HET
ZAANSTREEK, DE
ZANTEN-FILM, CORNELIE VAN
ZEE
ZEEAREND, DE
ZEILEN
[ZIE DEN HAAG](#)
ZOMERFILM
ZONNEBLOEMEN
ZUIDERZEE
ZUIDERZEE-FILM, DE
[ZUIDERZEE TOT IJSSELMEER EN WADDENZEE, VAN](#)

ZUIDERZEEWERKEN, (DE)
[Deel 1](#)
[Deel 2](#)
[Deel 3](#)
[Deel 4](#)
[Deel 5](#)
[Deel 6](#)
ZUID-LIMBURG
ZWENIGORA