

CENSUURMODALITEITEN, DISCIPLINERINGSPRAKTIJEN EN FILM

Een comparatieve analyse van de historische receptie van
Sergej Eisensteins PANTSERKRUISER POTEKIN (1925)
in België en Nederland

Modalities of censorship, disciplining practices and film. A comparative analysis of the historical reception of Sergei Eisenstein's BATTLESHIP POTEKIN (1925) in Belgium and the Netherlands

This article deals with the historical reception and censorship of one of the most controversial movies in film history, Sergei M. Eisenstein's Soviet-Russian propaganda film BATTLESHIP POTEKIN (1925). After a short overview of its turbulent censorship in major Western European countries, the manuscript compares the Belgian and the Dutch cases. This comparative approach is useful in order to understand the differential effectiveness of the various forces trying to discipline the movie – from local municipalities to political parties, pressure groups and the industry itself. Besides the observation that the Dutch and Belgian cases strongly differ, also from those in countries with an obligatory national censorship system, the article demonstrates how the POTEKIN event became a site of struggle, the target of intense ideological pressures, debate and different types – modalities – of 'censorship'.

In de internationale literatuur over filmcensuur geldt BRONENOETS POTJOMKIN (PANTSERKRUISER POTEKIN, hierna POTEKIN, 1925/1926) van Sergej M. Eisenstein (1898-1948) als een ultiem voorbeeld van controverse, controle en disciplinerend. Deze ophefmakende Sovjet-Russische propagandafilm over een mislukte muiterie op een slagschip in 1905 zorgde in heel wat landen voor een stroom aan protest, hard overheidsoptreden en regelrechte censuur. Deze laatste term verwijst naar allerlei soorten maatregelen die een reguliere distributie en vertoning van de originele film beperken of aantasten.¹ POTEKIN, die ook op filmtechnisch en artistiek vlak gold als een grensverleggende

1. Het begrip (film)censuur wordt dikwijls vermengd met andere begrippen als filmkeuring (zoals gehanteerd in België en Nederland), -controle (Frankrijk) of -classificatie (Groot-Brittannië). De ruimte ontbreekt om hier diepgaand in te gaan op de institutionele, nationale en historische ontwikkelingen van deze begrippen, maar in deze bijdragen hanteren

film, werd in sommige landen zo gevaarlijk geacht dat hij er decennialang verboden bleef.

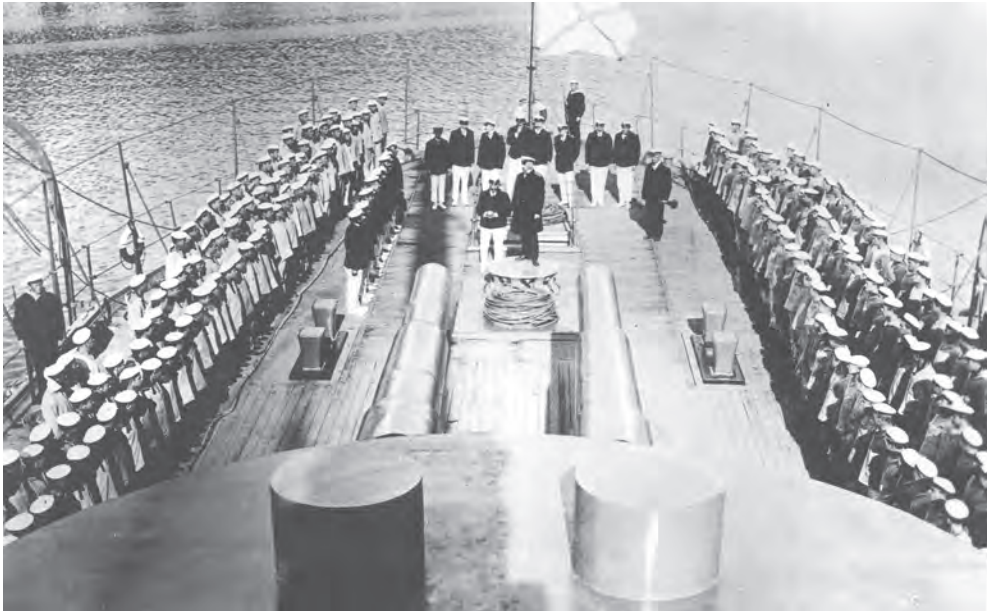
Over de censuur en historische receptie van ПОТЕМКИН is al heel wat gepubliceerd. Naast onderzoek over de productie- en andere moeilijkheden van de film in de Sovjet-Unie zelf,² is heel wat geschreven over de problematische carrière van ПОТЕМКИН in Duitsland, Frankrijk, Groot-Brittannië, de Verenigde Staten en in een handvol andere landen.³ Hoewel de meeste studies zich doorgaans concentreren op de ontvangst in één land geeft deze literatuur scherp aan hoezeer de censuur van ПОТЕМКИН van land tot land kon verschillen. Naast evidente verschillen in de maatschappelijke en politiek-economische context, hadden de uiteenlopende historische receptie en de censuur van de film ook te maken met het beschikbare arsenaal aan censuurmaatregelen en de manieren waarop deze censuurmodaliteiten werden aangewend. Deze modaliteiten verwijzen naar verschillende soorten beslissingen inzake (al dan niet) coupures, leeftijdsbeperingen, verbodsbepalingen inzake de duur en de aard van de vertoning (algemeen of gedeeltelijk verbod voor publieke of private vertoning), alsook verschillen in de aard van de censuurinstanties. Uit de ПОТЕМКИН-literatuur blijkt alvast dat, wat dit laatste betreft, niet enkel officiële overheidsorganen die zich specifiek met filmcensuur inlieten tegen de film optraden. Heel wat andere instanties trachtten immers de import, vrije distributie of vertoning van de film te bemoeilijken of onmogelijk te maken. In sommige landen traden voornamelijk publieke instanties in actie, gaande van lokale overheden met politionele bevoegdheden in het kader van de bescherming van de publieke orde, tot de douane, staatsveiligheidsdiensten of de regering. In nog andere gevallen werd ПОТЕМКИН het doelwit van private organisaties, waaronder religieuze keuringsorganen of koepel- en belangenverenigingen binnen de filmsector zelf.

Gezien dit brede spectrum van censuurmodaliteiten en actoren schenkt historisch onderzoek naar filmcensuur het afgelopen decennium meer aandacht aan de concrete inbreng van dit soort maatschappelijke instituten of groeperingen, die de historische receptie en de censuur van de film in kwestie mee sturen. In dit onderzoek naar de ruimere disciplineringspraktijken wordt dan ook gekeken naar hoe al die diverse actoren naast de traditionele censuur- en overheidsinstanties, gaande van de pers tot en met de producent of de distributeur van de film in kwestie, soms op een subtiele wijze met elkaar in onderhandeling treden om de vrije circulatie van specifieke film-

we een brede definitie van filmcensuur. Het is dan een koepelbegrip voor allerlei institutionele maatregelen die de productie, distributie en vertoning van films bemoeilijken.

2. Richard Taylor, *The Battleship Potemkin* (Londen 2000).

3. Voor een overzicht: Kristin Thompson, 'Eisenstein's early film abroad', in: Ian Christie en Richard Taylor (eds.), *Eisenstein rediscovered* (Londen 1993) 53-63; Myriam Tsikounas, 'Le cuirassé Potemkine', *Cinéaction* 103 (2002) 21-25.



Afb. 1 Scene uit *PANTSERKRUISER POTEMKIN*. Bron: Koninklijk Belgisch Filmafchief.

beelden te belemmeren of, omgekeerd, toch binnen bepaalde perken mogelijk te maken. Een controversiële film als *POTEMKIN* wordt dan een interessante speelbal van machtsrelaties, ideologisch gekleurde debatten, druk, censuur en onderhandeling.⁴

Door de complexiteit van dit soort historisch receptieonderzoek leggen studies naar filmcensuur doorgaans de klemtoon op een nationale of zelfs regionale of stedelijke context. Dit artikel hoopt een bescheiden stimulans te zijn voor meer transnationale vergelijkingen binnen de sociale mediageschiedenis, een veld dat nog altijd sterk gericht is op nationaal gekaderde case studies.⁵ Aan de hand van een vergelijking van de historische receptie en de censuur van *POTEMKIN* in België en Nederland, voortbouwend op eerdere,

4. Deze inzichten vertaalden zich in het gebruik van begrippen zoals (het door het werk van Michel Foucault geïnspireerde) 'disciplineren' of 'policing' van cinema. Dit soort 'new censorship'-onderzoek werd ook sterk beïnvloed door culturalistische stromingen. Zie Annette Kuhn, *Cinema, censorship and sexuality, 1909-1925* (Londen 1988). Lee Grieveson, *Policing cinema* (Berkeley 2004). Beate Müller, 'Censorship and cultural regulation', in: Beate Müller (ed.), *Censorship and cultural regulation in the Modern Age* (Amsterdam 2004) 1-31. Voor een recent overzicht van onderzoek rond filmcensuur: Michael E. Chapman, 'Review article: censorship: a dialectical process for social change and national expression', *Journal of contemporary history* 43 (2008) 353-364.

5. Voor meer aanzetten in deze richting zie de bijdragen in: Daniël Biltereyst, Richard Maltby en Philippe Meers (eds.), *Cinema, audiences and modernity: European perspectives on film cultures and cinema-going* (Londen 2011).

afzonderlijke onderzoeken van beide auteurs, wil deze bijdrage inzoomen op crossnationale verschillen in de censuurmodaliteiten en disciplineringspraktijken.⁶ Net als in de meeste andere westerse landen was het verschijnen van *POTEMKIN* immers ook in de Lage Landen een politieke gebeurtenis van de eerste orde, maar ook hier namen de censuurmodaliteiten en de disciplinerende van de film toch opnieuw andere vormen aan. Na een kort overzicht van de censuurperikelen in enkele andere landen, reconstrueren we hoe *POTEMKIN* in Nederland en België uitgroeide tot een boeiende *site of struggle* tussen diverse politieke en maatschappelijke groeperingen. In de vergelijking tussen beide casussen wordt gelet op de verschillende fasering in het tijdsverloop van de carrière van *POTEMKIN* als media-evenement, waarbij we rekening houden met de wisselwerking tussen lokale en bovenlokale disciplinerende instanties, zowel overheid als particulier, en de dynamiek ten aanzien van zowel het commerciële filmbedrijf als alternatieve vertoningscircuits.

Internationale censuurperikelen

Weinig films werden zo diepgaand geanalyseerd als *POTEMKIN*. Niet alleen de befaamde trappenscène, maar de hele film maakte het voorwerp uit van talloze filmanalyses waarbij de narratieve structuur, de complexe montagevormen en andere cinematografische vernieuwingen onder de loep werden genomen.⁷ Heel wat studies bekritiseerden Eisensteins historisch weinig accurate weergave van de zogenaamde Eerste Russische Revolutie uit 1905, hoewel de regisseur zelf had aangegeven dat een correcte historische representatie niet het primaire doel van zijn film was geweest.⁸ Eisenstein, die eerder als agitator en propagandist voor het nieuwe bewind actief was geweest in het theater, had met *POTEMKIN* hetzelfde doel voor ogen als met zijn vorige, kortere film *STAKING* (*STACHKA*, 1925). Net als *STAKING* was *POTEMKIN* immers een openlijk agitatorische opdrachtfilm, die met heel wat technisch

6. Zie Thunnis van Oort, 'Filmkeuring beneden de rivieren. De ontvangst van Pantserkruiser Potemkin', *Geschiedenis Magazine* (2008) 34-38; Daniel Biltereyst, 'Will we ever see Potemkin?': The historical reception and censorship of Eisenstein's Battleship Potemkin in Belgium (1926-32)', *Studies in Russian and Soviet Cinema* 2 (2008) 5-19.

7. Onder andere David Mayer, *Sergei M. Eisenstein's Potemkin: a shot-by-shot presentation* (New York 1971/1990); Taylor, *The Battleship Potemkin*, 14-64. Zie voor een overzicht: Daniel Kälberer, 'Literatur zu einzelnen Filmen von S. Eisenstein', *Film Bibliography*, <http://www.fachinformation-filmwissenschaft.de/person/e/eisenstein/filme.html> (21-1-2011).

8. Zie o.m. James Goodwin, *Eisenstein, cinema, and history* (Urbana 1993). D.J. Wenden, 'Battleship Potemkin: film and reality', in: K.R.M. Short (ed.), *Feature films as history* (Londen 1981) 37-61; Sergei Eisenstein (& Richard Taylor, samensteller), *Beyond the stars: the memoirs of Sergei Eisenstein* (Londen 1995).

vernunft de toeschouwer emotioneel moest betrekken bij het neerslaan van een proletarische opstand met als doel de wreedheid van het oude regime in beeld te brengen en de legitimiteit van het nieuwe bewind te ondersteunen. De communistische partij, die al vroeg een prominente plaats gaf aan film als propaganda-apparaat, versterkte vanaf 1924 haar filmpolitiek, onder meer met de start van een reeks mythologiserende prenten over de grote fasen van de Russische Revolutie. Eén van de eerste in deze reeks herdenkingsfilms was *POTEMKIN*.⁹

De film, die in een sneltempo werd gedraaid en gemonteerd,¹⁰ ging op 21 december 1925 in het Bolshoi Theater in Moskou in première en liep vanaf 16 januari 1926, overigens met matig succes, in verschillende Russische filmzalen.¹¹ Enkele dagen later volgde al de buitenland release met op 21 januari een besloten vertoning voor linkse arbeiders en intellectuelen in Berlijn, dit naar aanleiding van de tweede verjaardag van het overlijden van Lenin.¹² In Duitsland werd de film uitgebracht door *Prometheus Film*, de filmcel van de communistische *Internationale Arbeiterhilfe*, die nog meer Sovjetfilms in roulatie bracht.¹³ De historische receptie en censuur van *POTEMKIN* in Duitsland zou in de periode 1926-1928 aanleiding geven tot een hoog oplopende controverse en er zelfs zorgen voor een regelrechte politieke confrontatie. Naast de pers, die uitvoerig over de zaak berichtte en scherp stelling nam, kwamen ook politiediensten, gerechtelijke instanties en politieke vertegenwoordigers in het geweer, waarbij in verschillende deelstaten vooral de bevoegde ministers van Binnenlandse Zaken werden geïnterpelleerd met betrekking tot de publieke ordehandhaving en het mogelijke subversieve effect van de film. In enkele deelstaten werd *POTEMKIN* door de plaatselijke censuurcommissie verboden, maar elders kwam de film wel in het commerciële circuit.¹⁴ Uiteindelijk kende *POTEMKIN* op 29 april 1926 zijn Duitse publieke première in het Berlijnse Apollo-theater, weliswaar in een sterk geknipte versie voor volwas-

9. Zie onder meer: Richard Taylor, *The politics of the Soviet cinema 1917-1929* (Cambridge 1979/2008).

10. Voor de productiegeschiedenis, zie Taylor, *The Battleship Potemkin*, 1-13; Bruno Bové, 'Leven en werk van Eisenstein (3)', *Cinemagie* 52 (2004) 63-77.

11. Georges Sadoul, 'Le plus beau film du monde', *L'avant-scène cinéma* (themanummer over *Le Cuirassé Potemkine*) 11 (1962) 7-9.

12. Taylor, *The Battleship Potemkin*, 98.

13. Bruce A. Murray, *Film and the German left in the Weimar Republic* (University of Texas Press 1990).

14. Zie de uitgebreide beschrijvingen en documenten in: Stefan Fisch, *Der Weg des Films 'Panzerkreuzer Potemkin' (1925) in das Kino der zwanziger Jahre. Ein Konflikt von verfassungsmäßiger Reichszensur und landesrechtlicher Polizeigewalt*, (Speyer 1997). Zie ook: Karin Moser, 'Battleship Potemkin', in *Collate: Das virtuelle Forschungszentrum zur europäischen Filmzensur*, http://www.deutsches-filminstitut.de/collate/collate_sp/se/se_04.html (21-1-2011).

senen boven 18 jaar. Ondanks – of precies dankzij – de publieke controverse, de talloze persartikelen en censuurperikelen werd *POTEMKIN* vanaf mei 1926 in Berlijn en elders een regelrechte kaskraker. Onderzoek wees uit dat de revolutionaire prent in Duitsland zelfs uitgroeide tot de commercieel meest succesvolle film van het seizoen 1925-26, wat er meteen toe leidde dat heel wat andere buitenlandse distributeurs contact opnamen met *Prometheus Film* om distributieakkoorden af te sluiten. Volgens de Amerikaanse filmhistorica Kristin Thompson was de film in de herfst van 1927 al in 36 verschillende landen verkocht.¹⁵

Deze buitenlandse releases verliepen echter, net als in Duitsland, verre van rimpelloos. In fascistisch Italië (tot 1960) en Japan (tot 1959) werd *POTEMKIN* prompt verboden en kwam de film decennialang op de zwarte lijst terecht.¹⁶ Ook westerse democratieën boycotten de film. Daarbij speelden nationale of plaatselijke politieke gevoeligheden een grote rol. Zo beschouwde de Britse regering, die in mei 1926 geconfronteerd werd met een grootscheepse algemene staking, de import van sovjetfilms als *POTEMKIN* als een ernstige bedreiging voor de binnenlandse veiligheid en de sociale rust. Na overleg met de minister van Binnenlandse Zaken besliste de British Board of Film Censors (BBFC) op 30 september 1926 de film te verbieden omwille van diens pro-revolutionaire boodschap.¹⁷ Hoewel het vertoningsverbod in Groot-Brittannië pas in 1954 werd opgeheven, slaagden kleinere filmclubs er in *POTEMKIN* in besloten kring te vertonen. Dit gebeurde voor het eerst op 10 november 1929, toen de *Film Society* de film in Londen vertoonde. Ook in Frankrijk vormde het groeiend netwerk van filmclubs een belangrijke factor in het aantrekken en vertonen van sovjetfilms. Begin november 1926 organiseerde Léon Mousinac, een linkse filmcriticus en gangmaker van de *Ciné-Club de France*, in Parijs een eerste vertoning van *POTEMKIN*, maar al gauw trad de staatsveiligheidsdienst op en volgde er een totaal vertoningsverbod van regeringswege.¹⁸ Dit verbod werd pas in oktober 1953 opgeheven. In haar argumentatie hierbij verwees de Franse nationale controlecommissie naar de onweerlegbare artistieke en culturele waarde van de film, alsook naar het feit dat *POTEMKIN* de afgelopen decennia zonder noemenswaardige problemen in linkse filmclubs en in het *art et essai*-circuit te zien was geweest.¹⁹

In andere landen werd *POTEMKIN* wel toegelaten, doch meestal met strenge (leeftijds)bependingen en met soms erg ingrijpende coupures. Dit was het geval in Zweden waar de film met toestemming van de censor vrij

15. Thompson, 'Eisenstein's early films abroad', 56.

16. Bové, 'Leven en werk van Eisenstein', 67.

17. James C. Robertson, *The hidden cinema* (Londen 1989) 27-31.

18. Zie o.m. Paul Légise, *Histoire de la politique du cinéma français* (Parijs 1970) 66-67; Tsikounas, 'Le cuirassé Potemkine'.

19. Sadoul, 'Le plus beau film du monde'.

werd vertoond, evenwel pas na een volledige hermontage waardoor de film aanzienlijk aan revolutionaire kracht inboette.²⁰ In Zwitserland werd de film in sommige kantons verboden, terwijl hij in andere met coupures draaide.²¹ Ook in de Verenigde Staten werd de film in een aantal staten verboden, maar toch was er geen algemeen verbod. ПОТЕМКИН werd eind augustus 1926 in New York voor het eerst vertoond, weliswaar in een besloten vertoning voor mensen uit het filmmilieu. Omdat geen commerciële distributeur de film wilde uitbrengen, stond *Amkino* (een maatschappij die opgericht was voor de distributie van sovjetfilms) vanaf 5 december 1926 zelf in voor de release en de eerste exploitatie van ПОТЕМКИН in het New Yorkse Biltmore Theatre. Met enig succes want na een paar weken vond de film een commerciële distributeur, waarna de film vervolgens heel wat aftrek vond in art cinema's (zoals de *Film Arts Guild*). Ook kwam de film, evenwel met moeite en niet ongcensureerd, in grote steden als Chicago, Detroit en San Francisco uit in het commerciële circuit.²²

Uit dit summiere overzicht blijkt dat ПОТЕМКИН buiten de Sovjet-Unie een bijzonder grillige carrière kende, waarbij een erg breed scala aan censuurmodaliteiten en disciplineringspraktijken aan bod kwam. In de meeste landen werd de vrije distributie en vertoning van de film bemoeilijkt of zelfs verhinderd via een geheel of gedeeltelijk verbod, heel wat coupures en strenge leeftijdsbeperkingen, veelal als gevolg van een samenspel van acties van één of meerdere instanties zoals de centrale filmcensuur, de regering, de politie, de staatsveiligheidsdienst, lokale besturen... In sommige landen werd een streng verbod uitgevaardigd, terwijl ПОТЕМКИН elders een redelijk normale carrière kon uitbouwen, al dan niet in gesloten filmcircuits voor een links of elitair cinefiel publiek.

De internationale controverse rond ПОТЕМКИН had zeker ook een invloed op de ontvangst van de film in België en Nederland, getuige de grote pers-aandacht voor de lotgevallen van de film in het buitenland. De carrière van ПОТЕМКИН in de Lage Landen laat zich, zoals hierna zal blijken, opdelen in drie fasen: de aanloopfase voordat de film uitkwam, en er alleen over gesproken werd; de fase van het commerciële roulement en een derde fase van vertoningen in alternatieve circuits van cinefiele filmhuizen of socialistische bioscopen. In Nederland duurde de eerste fase veel korter dan in België. Enkele maanden nadat de film een fenomeen werd in de internationale pers, ging ПОТЕМКИН in Nederland in première. Ondanks een aantal lokale verboden en conflicten rondom de film in het katholieke Zuiden, liep de commerciële

20. Bové, 'Leven en werk van Eisenstein', 67.

21. Annelies Bolleire, *Eisenstein: een literatuurstudie en een historisch receptie-onderzoek* (Licentiaatsverhandeling Communicatiewetenschappen Universiteit Gent 2005) 98.

22. Thompson, 'Eisenstein's early films abroad', 59-62; Bové, 'Leven en werk van Eisenstein', 68.

distributie van de film met succes vanaf september 1926 door tot in de jaren dertig. De derde fase was in Nederland weinig betekenisvol, in tegenstelling tot bij de zuiderburen. De vraag is dan hoezeer specifiek nationale en lokale omstandigheden in Nederland en België bepaalden welke censuurmodaliteiten werden aangewend om *POTEMKINS* vermeende bedreiging voor de maatschappelijke orde te bezweren.

POTEMKIN in Nederland

POTEMKIN was in Nederland een mediahype ruim voordat de film vertoond werd. In de maanden juli en augustus 1926 begonnen met enige regelmaat berichten te verschijnen in de Nederlandse pers over keuringsperikelen en verboden in Duitsland en in andere landen zoals Roemenië en Engeland. Buitenlandcorrespondenten van zowel de liberale *Nieuwe Rotterdamse Courant* als van het katholieke *Centrum* waren het erover eens na het zien van de film in een Duitse bioscoop: alle ophef in binnen- en buitenland over *POTEMKIN* was overdreven en misplaatst. De film was niet eens revolutionaire propaganda te noemen en, hoewel geen slechte film, werkelijk niet alle beroering waard.²³ De consternatie rondom de film had de verwachtingen zo hoog gesteld, dat later diverse recensenten de film vonden meevallen, of – afhankelijk van het gebezigde perspectief – tegenvallen. De commotie rondom de film was als het ware een eigen leven gaan leiden, los van de film zelf. Protesten tegen de film en oproepen tot een verbod kwamen veelal van mensen die de film – in ieder geval in Nederland – nog niet hadden kunnen zien.

In de communistische *Tribune* verscheen zelfs vanaf 14 juli 1926 een feuilleton ‘Pantserkruiser “Potemkin”. De Matrozen-Opstand van Odessa (1905). Naar authentieke documenten’, vertaald uit het Duitse origineel van F. Slang (pseudoniem voor Fritz Hampel). In feite maakte de *Tribune* hier gebruik van een beproefde techniek uit het commerciële amusementswezen: al in de jaren 1910 verschenen sensationele seriefilms geregeld ook in feuilletonvorm in de krant; in Amerikaans jargon *tie-in* genoemd. De Communistische Partij Holland (CPH) lijkt echter geen rol van betekenis te hebben gespeeld in het promoten van de film buiten de eigen achterban. Door zijn internationale reputatie verkocht *POTEMKIN* zichzelf. Bovendien ontbeerde de CPH de nodige contacten met de wereld van letteren en kunsten die de Duitse communistische partij wel kon inzetten in haar campagnes voor *POTEMKIN*. De CPH organiseerde wel eigen vertoningen voor leden en sympathisanten, maar deze dienden in de eerste plaats als propaganda-avonden in eigen kring

23. *De Nieuwe Rotterdamsche Courant* (hierna *NRC*) 26-8-1926; *Het Centrum* 25-9-1926.

en niet om verbodsbepalingen te omzeilen.²⁴ De relatieve afzijdigheid van de Nederlandse communisten staat in opvallend contrast met de veel grotere betrokkenheid van Belgische linkse politieke organisaties bij conflicten rondom ПОТЕМКИН. Dit verschil kan deels verklaard worden door het feit dat de film, zoals we verderop zullen zien, in België nauwelijks vrij werd vertoond, terwijl de film in Nederland zelfs kon uitgroeien tot een van de grote commerciële successen van het seizoen – dat gaf minder aanleiding en noodzaak tot bemoeienis vanuit communistische of socialistische hoek.

Amsterdamse en Rotterdamse autoriteiten besloten niet tot een verbod op de openbare vertoning van de film. De première in Amsterdam werd wel enkele weken uitgesteld. De Britse regering wilde voorkomen dat de matrozen van een in de Amsterdamse haven aangemeerd vlooteskader de in Engeland verboden film zouden zien en de burgemeester gaf gehoor aan een verzoek van de overzijde van het Kanaal. Zodoende vond de Nederlandse première van ПОТЕМКИН plaats in Rotterdam. Volgens geruchten hadden enkele ‘exploitanten van groote theaters’ in Amsterdam en Rotterdam de film geweigerd ‘vanwege haar communistische strekking’; volgens de *Tribune* ging het onder andere om Tuschinski.²⁵ Inderdaad was het Tuschinski’s concurrent het WB-theater dat op 2 september 1926 de eerste vertoning van ПОТЕМКИН verzorgde. In de grote Nederlandse steden, en ook in vele middelgrote en kleinere steden, werd ПОТЕМКИН zonder noemenswaardige problemen vertoond. De film was een hit bij het grote publiek, en bleef dus beslist niet voorbehouden aan een kunstminnende elite. ПОТЕМКИН zou nog jarenlang geprogrammeerd worden in de reguliere bioscoop.²⁶

Toch was de film lang niet overal in Nederland te zien. In Nederland bestond nog geen landelijke filmkeuring. Het parlement nam in 1926 wel een Bioscoopwet aan, maar die trad pas in 1928 in werking. Tot die tijd was het voorbehouden aan lokale autoriteiten om films te laten keuren door een bioscoopcommissie. Los daarvan kon de burgemeester een film verbieden wegens verstoring van de openbare orde (artikel 188 van de Gemeentewet).

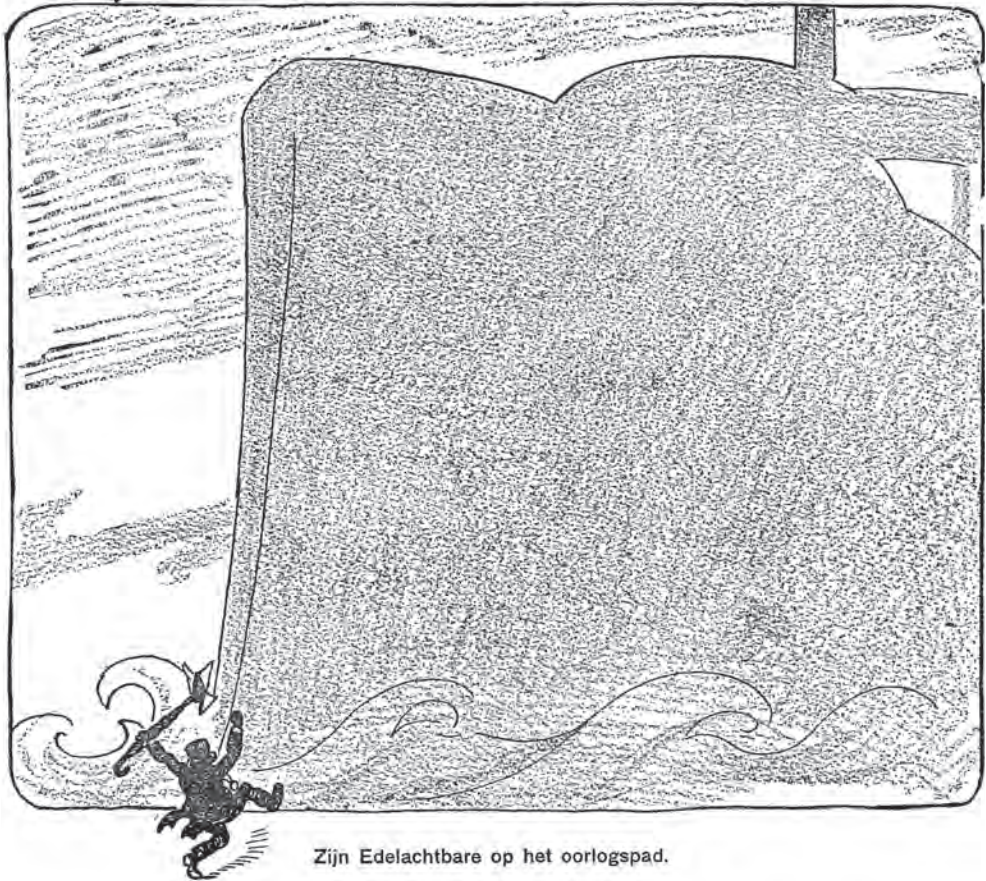
24. Bert Hogenkamp. “‘Hier met de film’”. Het gebruik van het medium film door de communistische beweging in de jaren twintig en dertig’, in: Idem en Peter Mol (eds.), *Van beeld tot beeld. De films en televisieuitzendingen van de CPN, 1928-1986* (Amsterdam 1993) 12-64, aldaar 18-19.

25. *NRC* 10-8-26; *Tribune* 16-8-26. Of Tuschinski inderdaad weigerde de film te vertonen vanwege antirevolutionaire beginselen is natuurlijk maar de vraag; het is ook denkbaar dat de concurrentie hem gewoon te slim af was geweest deze zomerhit te boeken.

26. Ansjé van Beusekom, *Kunst en amusement. Reacties op de film als een nieuw medium in Nederland, 1895-1940* (Haarlem 2001), 207-209. Zie *Cinema Context. Film in Nederland vanaf 1896. Een encyclopedie van de filmcultuur*, www.cinemacontext.nl (21-1-2011) voor de vele voorstellingen van de film tot in de jaren dertig. Deze met nwo-subsidie opgezette database bevat een zeer ruime steekproef van Nederlandse filmvoorstellingen gedurende het interbellum, in zowel grote als middelgrote en kleine steden.

De hetze tegen de „Potemkin”-film.

Teekening van
L. Jordaan.



Afb. 2 Spotprent door Leo Jordaan, een tekenaar die tevens bekendheid genoot als filmcriticus en in 1927 één van de oprichters zou zijn van de Nederlandse Filmliga. Bron: De Notenkraaker 11-12-1926. Collectie IISG.

Diverse maatschappelijke organisaties riepen op tot een dergelijk verbod. In Rotterdam was het de 'Nederlandsche Oranje-vereeniging Rotterdam-Zuid' die de burgemeester verzocht de film te verbieden.²⁷ Op landelijke schaal werd tegen de film gelobbyd door de reactionaire Nationale bond tegen revolutie, die in augustus gemeentebesturen door het hele land bestookte met een circulaire die waarschuwde tegen de film en opriep tot een verbod. Naar eigen zeggen gaven 'ruim 30' burgemeesters gehoor aan deze oproep; de gemeenten waarvan bekend is dat de film daar in de loop van het jaar werd verboden, zijn Amersfoort, Bergen op Zoom, Breda, Culemborg, Dordrecht,

27. *De Tribune* 16-8-1926.

Goes, Gorinchem, Harlingen, Heerlen, Leiden, Meppel, Nijmegen, Venlo, Vlissingen, Zeist en Zutphen.²⁸ De meeste van de genoemde steden waren garnizoensplaatsen, het is goed denkbaar dat de burgemeesterlijke verboden ingegeven waren door een vrees voor de opruiende werking van de film onder de gelegeerde militairen. In sommige andere steden werden geen verboden opgelegd maar wel coupures geëist, of andere voorwaarden gesteld aan de vertoning zoals een verbod op de uitvoering van de speciaal gecomponeerde muziek van Edmund Meisel tijdens de voorstelling (ПОТЕМКИН was een zwijgende film, de geluidsfilm zou enkele jaren later pas definitief doorbreken). Nadat in maart 1928 de nationale filmkeuring in het leven was geroepen, werd ПОТЕМКИН toegelaten voor vertoning in heel Nederland (voor personen van 18 jaar en ouder). Dat betekende dus dat in sommige gemeenten waar de film destijds door een lokale commissie of door de burgemeester was afgekeurd, deze na enkele jaren alsnog kon worden vertoond.²⁹

Soms probeerden lokale actoren een verbod te omzeilen door het organiseren van een besloten voorstelling, zoals in Vlissingen. Hier was na het burgemeesterlijke vertoningsverbod een speciale vereniging opgericht met als doel de film in besloten kring alsnog te vertonen. Deze vereniging werd echter ook verboden en de oprichters werden door de Middelburgse rechtbank zelfs veroordeeld tot boetes van f40,-.³⁰ Dergelijke besloten voorstellingen zijn vooral saillant omdat ze een precedent vormden voor de oprichting van de Filmliga enkele maanden later in mei 1927. De impact van ПОТЕМКИН als commercieel succes, als artistieke vernieuwing en als ideologisch omstreden media-evenement, was een belangrijke prikkel voor de oprichting van de Nederlandsche Filmliga. De ophef over ПОТЕМКИН, die in Nederland had plaatsgevonden in de kleinere gemeenten, had autoriteiten voorzichtig gemaakt. De volgende Russische film die zich met veel publiciteit aandiende, MOEDER (Poedovkin, 1926), werd ditmaal wél verboden door de burgemeesters van de grote steden. Opmerkelijk, omdat deze film in tegenstelling tot ПОТЕМКИН nu juist gewoon werd vertoond in andere Europese landen. Geïnspireerd op de speciaal vanwege een lokaal verbod op ПОТЕМКИН opgerichte verenigingen in Vlissingen en Amersfoort besloot een groep intellectuelen en kunstenaars om binnen besloten kring de verboden film te vertonen in de later beroemd geworden 'Nacht van de Moeder' (13/14 mei 1927).³¹ Die avond gaf de onmiddellijke

28. A. van Batenburg, *De revolutie-film. Wat zij is – wat zij wil*. Rotterdam: de nationale bond tegen revolutie [1929] 15; Van Beusekom, *Kunst en amusement*, 209; NRC 26-8-1926, 21-10-1926, 25-11-1926; *Nieuw weekblad voor cinematografie* (hierna NWC) 1-10-1926.

29. Van Batenburg, *De revolutie-film*, 20. Ook de geluidsversie werd in 1930 toegelaten door de centrale filmkeuring.

30. NWC 10-12-1926, 17-12-1926, 7-1-1927, 28-1-1927, 25-2-1927. De Hoge Raad draaide de veroordeling terug; *Leeuwarder courant* 13-1-1928.

31. Van Beusekom, *Kunst en amusement*, 209-210.

aanleiding tot de oprichting van de Nederlandsche Filmliga. Deze club ging zich structureel bezig houden met het vertonen en promoten van de artistieke film. Maar toen in 1928 de landelijke filmkeuring in werking trad, bleek dat nog zelden films werden verboden. Verreweg de meeste sovjetfilms kregen een reguliere, commerciële circulatie in de bioscopen en konden pas veel later in Liga-kring worden vertoond.³² Ook latere films van Eisenstein werden probleemloos vertoond in het gewone bioscoopcircuit, al evenaarden ze niet het commerciële succes van ПОТЕМКИН.³³ Kortom, anders dan elders, zoals in België, speelde een alternatief netwerk van vertoningsplaatsen geen belangrijke rol bij de vertoning van ПОТЕМКИН in Nederland, omdat de film een uitputtend roulement had in de reguliere bioscoop; andersom was de ophef rondom de film wel een stimulans voor de ontwikkeling van een dergelijk circuit.

De regio waar ПОТЕМКИН zich ontwikkelde tot de meest gemarkeerde *site of struggle*, was het katholieke Zuiden. Alleen hier werden maatregelen genomen tegen de film die de gemeentegrenzen te buiten gingen. De carrière van ПОТЕМКИН in Noord-Brabant en Limburg is dan ook opmerkelijk te noemen en zal daarom nader onder de loep genomen worden in het resterende gedeelte van deze paragraaf.

Terwijl een landelijke filmkeuring in Nederland nog ontbrak, hadden de katholieken zich al sinds 1923 georganiseerd in de ‘Vereeniging van Noord-Brabantsche en Limburgsche gemeenten voor gemeenschappelijke filmkeuring’ (hierna keuringsvereniging genoemd). Deze vereniging werd opgericht en bestuurd door enkele burgemeesters van katholieke steden. Gemeenten uit Brabant en Limburg konden afzonderlijk lid worden. In 1926 waren 24 gemeenten aangesloten. Hun ingezetenen waren afhankelijk van het keuringsoordeel van de enige filmcensor die de vereniging in dienst had, Bernard de Wolf.³⁴ Het was op zijn zachtst gezegd nogal verbazingwekkend, gezien de strenge katholieke normen die de keuringsvereniging hanteerde, dat Bernard de Wolf ПОТЕМКИН goedkeurde voor het katholieke Zuiden. Hoe kon deze strenge keuringsinstantie, waarvoor ‘ondeugend voetenspel’ al aanleiding kon zijn voor censuur, een revolutionaire film uit de Sovjetunie toelaten, die geduchte vijand van het katholicisme? Vermoedelijk handelde De Wolf onder zware druk van de distributeur van de film, Cinema Palace, waar De Wolf van oudsher zakelijke banden mee had. Voor deze distributeur hing natuurlijk

32. Ansjé van Beusekom en Eleanore Doppenberg, ‘How the Dutch went Russian. The reception of the Soviet film in the Netherlands, 1926-1933’. Te verschijnen in *Griffithiana*. Films werden veel vaker afgekeurd vanwege overschrijding van seksuele normen dan vanwege politieke inhoud.

33. Van Beusekom, *Kunst en amusement*, 211.

34. Zie voor nadere toelichting over de zuidelijke filmkeuring en meer details over de ontvangst van ПОТЕМКИН door Nederlandse katholieken: Thunnis van Oort, *Film en het moderne leven in Limburg. Het bioscoopwezen tussen commercie en cultuurpolitiek* (1909-1929) (Hilversum 2007) 137-166.

CINEMA PALACE

KALVERSTRAAT 224 AMSTERDAM TELEFOON 42009 en 42823

Van de film

PANTSERKRUISER POTESKIN

vertellen wij niets!

Een ieder weet wel dat dit

DE Schlager van dit jaar is.

Wij deelen even mede, dat de film in
AMSTERDAM, ROTTERDAM en DEN HAAG
alsmede door den heer B. Th. DE WOLF voor het Zuiden in haar geheel,
zonder een enkele coupure, is GOEDGEKEURD.

De minister van Oorlog, zijn Excellentie Lamboog, is met de hoogste autoriteiten van den Generalen Staf de film in Den Haag gaan zien, ten einde z'n meening te kunnen vormen voor toelaatbaarheid van vertooning voor militairen. Hoewel de film reeds wordt vertoond in Rotterdam, is nog geen enkele maatregel door den minister genomen ten opzichte van verbod voor soldaten.

Dit teekent den breedten kijk, dien men in Nederland heeft voor dit kunstproduct.

DEZE FEITEN GEVEN HET ANTWOORD OP DE VAN
 ZEKERE ZIJDE GEVOERDE CAMPAGNE TEGEN


„PANTSERKRUISER POTESKIN”

Afb. 3 Advertentie van distributeur Cinema Palace uit het vakblad Nieuw Weekblad voor de Cinematografie (10-9-1926) vermeldt de goedkeuring door de katholieke keuringsvereniging. Met de 'van zekere zijde gevoerde campagne' tegen de film doelt de filmverhuurder vermoedelijk op de Nationale bond tegen revolutie. Bron: Nieuw Weekblad voor de Cinematografie 10-9-1926.

nogal wat af van De Wolfs oordeel. *POTEMKIN* beloofde één van de kassuccessen van het seizoen te worden, en als de film zou worden afgekeurd, zou dat flink in de omzet kunnen schelen. De Wolf leek vatbaar voor dergelijke commerciële logica.³⁵

De burgemeesters uit het Zuiden waren woest over de toelating van de film. De Eindhovense burgemeester Verdijk was eind september speciaal naar Amsterdam afgereisd om de film te gaan zien in de Cinema Palace. Hij was diep onder de indruk, met name ook vanwege Meisels meeslepende muziek. Juist omdat de film zo indrukwekkend was, was hij gevaarlijk volgens Verdijk. Het keuringsoordeel van De Wolf kon echter niet meer zomaar ongedaan worden gemaakt, omdat De Wolf filmverhuurder Cinema Palace al in kennis had gesteld van zijn besluit. Die had daarop al contracten afgesloten met bioscoophouders in het Zuiden en dit tevens in de vakpers gepubliceerd (zie afb. 3). Geen van de betrokken burgemeesters wilde de film graag vertoond zien in zijn stad, maar de vereniging kon censor De Wolf evenmin publiekelijk afvallen zonder flinke imagoschade te lijden. De zuidelijke keuringsvereniging belegde een crisisberaad en besloot op 28 oktober 1926 een speciale vertoning van de film in Eindhoven te organiseren, een uitzonderlijke stap. Op die dag zagen de belangrijkste katholieke burgervaders van het Zuiden *POTEMKIN* tijdens een speciale besloten voorstelling in het Eindhovense Chicago theater, inclusief voltallige orkestbegeleiding die de beruchte opzweepende muziek speelde.

De vereniging besloot De Wolfs besluit te handhaven, hoewel onder uitzonderlijke voorwaarden. Een aantal scènes moest verwijderd worden. Dit was een vrij gangbare maatregel, zij het tegen het officiële beleid van de vereniging. Het nauwkeurig door Eisenstein uitgekiende ritme van de montage van onder meer de later zo beroemd geworden trappenscène werd danig verstoord door de schaar van de censor. Uitzonderlijker was de eis dat de bioscopen in het Zuiden geen explicatie bij de film mochten bieden, al was deze praktijk al jaren in onbruik geraakt. De autoriteiten wilden echter voorkomen dat de film zou worden begeleid met opruiend commentaar. Ook mochten alleen volwassenen toegang krijgen, een restrictie die de keuringsvereniging normaliter niet kon opleggen. De film moest bovendien expliciet aangekondigd worden als 'de gecoupeerde *POTEMKIN*'. Bij katholieke toeschouwers mocht geen misverstand bestaan dat zij de gecoupeerde versie zagen, anders konden ze gaan denken dat alle deining over deze film om niets was geweest, terwijl de gecoupeerde versie gezuiverd was van de meest aanstootgevende inhoud.

De meest uitzonderlijke maatregel was het *toevoegen* van materiaal aan de film, een unicum in de geschiedenis van Nederlandse filmcensuur en een

35. Pas jaren later bleek dat De Wolf clandestien betalingen aannam van film distributeurs. Voor meer over De Wolf en zijn belangenverstrengeling met het filmbedrijf, zie Van Oort, *Film en het moderne leven*, 137-166.

merkwaardige uitschieter binnen de variatie aan censuurmodaliteiten waarmee getracht is *POTEMKIN* als het ware onschadelijk te maken. Aan het begin van de film werd een nieuwe openingstitel toegevoegd, die de leden van het publiek moest inpeperen dat de boodschap van deze film niet van toepassing was op hun leefwereld:

In Rusland in die dagen mogelijk, in Nederland niet denkbaar.

Op de plaats in de film waar tijdens de beroemde trappenscene een moeder door de kozakken wordt doodgeschoten, diende opnieuw een titel tussengevoegd, waarin niet alleen werd gerefereerd aan God, maar ook aan de verstandige overheid:

De ellende der revolutie, de schuldigen vrijuit ... de onschuldigen het slachtoffer. Wij kunnen God niet dankbaar genoeg zijn dat wij door een wijs beleid van onze Regeeringen van dergelijke bloedige tooneelen gespaard zijn gebleven.

In totaal werden vijf extra titelkaarten in de film geplaatst, waarbij de vaderlandlievende en oranjegezinde sentimenten in het slotakkoord werden opgestuwd tot grote hoogten. Al was deze *POTEMKIN*-versie alleen bestemd voor een katholiek publiek, toch ging het in de toegevoegde eindtitel opvallend genoeg niet over 'wij katholieken', maar over 'ons Nederlanders':

Een roemloos einde voorwaar, maar toch een les, n.l. die der dankbaarheid; Bewaard voor den oorlog, niet geteisterd door een revolutie, gezegend door een verstandige regeering onder H.M. Koningin Wilhelmina, zijn toestanden als in deze film weergegeven worden, ons Nederlanders vreemd.

Het is niet bekend hoe het bioscooppubliek op deze vaderlijke geruststellingen reageerde. Maar in de pers kwam veel kritiek los. Het liberale *Vaderland* schreef smalend over de keuringsvereniging, 'die *POTEMKIN* wist om te goochelen in een pro-tsaristische demonstratie'.³⁶ Zelfs in eigen katholieke kring werd de handelswijze van de keurdersvereniging veroordeeld: de gewoonlijk nogal gezagsgetrouwe *Meierijsche Courant* kaptitelde:

Alleen heeft men de onhandigheid begaan, hier en daar tusschen de tekst fraaie zinnen te plaatsen ten behoeve van recht en orde. Blijkbaar bedoeld als tegengif (want gif kan er zeker uit [deze film] gepuurd worden!) bereiken ze door de ongelukkige stijl en plaatsing het tegengestelde van het overigens zoo goede doel waarvoor ze werden aangebracht. – We weten ons goed patriot en

36. *Het Vaderland* 25-6-1928. Met het ironische etiket 'pro-tsaristisch' bedoelde auteur Wilink waarschijnlijk vooral: anticommunistisch.

monarchist maar hier wordt de anti-revolutionaire idee onbedoeld geridiculiseerd.³⁷

De katholieke pogingen tot ‘disciplinering’ van *POTEMKIN* riepen reacties op van lokale socialistische organisaties, waar voorheen landelijke bemoeienis van linkse politieke bewegingen goeddeels achterwege bleef. Zo klaagde in Maastricht het socialistische gemeenteraadslid Paris over de ‘verminking’ van de film. Volgens hem was geprobeerd van de vertoning van de aangepaste *POTEMKIN* een ‘Oranjefeestje’ te maken door tijdens de voorstelling nota bene het Wilhelmus te spelen.³⁸ In Heerlen kwam het tot een hardere aanvaring. Ondanks alle extra maatregelen van de keuringsvereniging werd de film alsnog verboden in sommige zuidelijke steden, zoals Heerlen en Venlo, op persoonlijk ingrijpen van de burgemeester.³⁹ Deze burgemeesters achtten de schadelijkheid van de film ernstiger dan de negatieve publiciteit die het openlijk in twijfel trekken van het oordeel van de keuringsvereniging zou kunnen genereren. In mijnwerkersstad Heerlen zat de angst voor de revolutionaire besmettelijkheid van *POTEMKIN* zo diep, dat de burgemeester de onorthodoxe beslissing nam om zelfs een besloten voorstelling te verbieden die de socialistische Algemene Nederlandse Mijnwerkersbond (ANMB) wilde organiseren. De minister van Binnenlandse Zaken en Landbouw vond dat de burgemeester daarmee zijn bevoegdheden te buiten ging, maar een berisping uit Den Haag kon burgemeester Waszink niet van mening doen veranderen.⁴⁰ Deze affaire haalde de landelijke kranten, en ook de communistische pers in België maakte melding van deze ‘sabotage’ (zie volgende paragraaf).

Al met al vertoont de receptie van *POTEMKIN* een sterke lokale versnippering. Zelfs in het katholieke Zuiden, waar een gecentraliseerde filmkeuring bestond, bleven verschillen bestaan, zoals de afwijkende verboden in Heerlen en Venlo illustreren. In vergelijking met landen waar *POTEMKIN* werd getroffen door een nationaal verbod, valt op dat de discussies in Nederland extra werden gevoed door lokale kwesties die zich maandenlang bleven voordoen – dit rekte het ‘leven’ van de film in de publiciteit aanzienlijk. Men dient hierbij te beseffen dat Nederlandse film distributeurs in deze periode meestal werkten met één enkele filmkopie. Voor succesvolle films werd een tweede kopie aangemaakt, maar meer dan twee kopieën was uitzonderlijk.

37. Ongedateerd knipsel met een recensie van *POTEMKIN*, *De Meierijse Courant*. Archief keuringsvereniging, doos 1.

38. Notulen raadsvergadering Maastricht, 18-2-1927, 27-2-1928.

39. In Venlo werd de film in 1930 alsnog vertoond in het Grand Theater; Advertentie, *De Nieuwe Venlosche Courant* 7-2-1930.

40. Gemeentearchief Heerlen 1919-1970. Inv. nr. 775 Verbod van de burgemeester van Heerlen tot het vertonen van de film ‘Der Panzerkreuzer Potemkin’, 1926-27. Brief 6-12-1926 van de ANMB aan de minister; antwoord burgemeester 15-12-1926; brief aan de minister 4-1-1927; *Het Vaderland* 5-11-1926, 12-1-1927; *NWC* 7-1-1927.

Dat er van *POTEMKIN* maar liefst zes kopieën in omloop waren, geeft nog eens aan om wat voor een succesnummer het ging.⁴¹ Desalniettemin zorgde een beperkt aantal kopieën ervoor dat het een tijd duurde voordat een film overal vertoond was, zeker omdat de film op veel plaatsen werd geprolongeed, daarmee de circulatie vertragend. Zo kon de film maandenlang lokaal nieuws blijven genereren, dat veelal ook doordrong tot de landelijke pers. De combinatie van een lang aanhoudende mediahype en de afwezigheid van een centraal gestuurd nationaal filmbeleid pakte goed uit voor *POTEMKIN* in Nederland. De film kende in België een geheel andere carrière: de druk van politieke en andere krachten zouden het commerciële succes van de film in de kiem smoren.

POTEMKIN in België

België voerde tijdens het interbellum een liberale filmpolitiek en in tegenstelling tot heel wat andere westerse landen kende het geen verplichte filmcensuur.⁴² Er gold enkel een vrijwillige keuring indien film distributeurs of -exploitanten het officiële label 'Kinderen Toegelaten', of de leeftijdsgrens van 16 jaar, wilden verkrijgen. *POTEMKIN* werd overigens nooit voorgelegd aan de Belgische Filmkeuringscommissie. Toch is het opvallend hoe lang het duurde vooraleer *POTEMKIN* te zien was in België. Zo vond de première van de film er pas eind mei 1928 plaats, goed twee jaar na de Duitse release en ook een stuk later dan die in Nederland in september 1926. Bovendien leidden de problemen die zich na de première voordeden ertoe dat de film in België nauwelijks een commerciële carrière kende, door heel wat plaatselijke overheden werd geboycot en uiteindelijk voornamelijk in het filmclubcircuit terecht kwam. De vraag waarom het zo lang duurde en vooral welke disciplinerende krachten er aan het werk waren om een reguliere vertoning van de film te bemoeilijken, is niet eenvoudig te beantwoorden. Een gedetailleerde reconstructie van de historische receptie van *POTEMKIN* in België geeft aan dat de film er het voorwerp uitmaakte van heel wat lobbywerk en aanleiding gaf tot een politiek geladen controversie waarvan de wortels veel verder reikten dan de film zelf.

De Belgische receptie van Eisensteins propagandafilm verliep tijdens het interbellum in drie fasen: de lange aanloop naar de eerste vertoning, de première van de film en de daarop volgende commerciële vertoningen, gevolgd door confrontaties en verbodsbepalingen, en ten slotte besloten ver-

41. Advertentie, *NWC* 1-10-1926. Volgens advertentie was de film op dat moment al vijf weken in Rotterdam en vier weken in Den Haag geprolongeed: zeer uitzonderlijk.

42. Daniel Biltreyst en Liesbet Depauw, 'Overheidscontrole op gefilmd nieuws tijdens het Interbellum', *Belgisch tijdschrift voor nieuwste geschiedenis* (verder *BTNG*) 39 (2009) 139-176.

toningen in alternatieve circuits. De eerste fase, grofweg van 1926 tot begin 1928, bestond uit een lange periode waarin de linkse, vooral communistische pers het vuur rond *POTEMKIN* brandend trachtte te houden. Daarin werd het voortouw genomen door *Le Drapeau Rouge*, de officiële spreekbuis van de in 1921 opgerichte Kommunistische Partij van België. Naast berichten over het belang, de buitenlandse successen en problemen van *POTEMKIN* wierp de krant veelvuldig de kwestie van de Belgische release op. Zo werd al in juli 1926, in één van de eerste artikelen over de film, de haast profetische vraag gesteld of ‘we in België ooit wel *POTEMKIN* te zien zouden krijgen’.⁴³ In de daarop volgende maanden volgde *Le Drapeau Rouge* de buitenlandse carrière van *POTEMKIN* op de voet, onder meer die in het Verenigd Koninkrijk, de Verenigde Staten en Nederland waar de film, aldus het communistische dagblad, het ‘slachtoffer van sabotage’ werd, in de eerder genoemde Heerlense affaire.⁴⁴ Dat daarbij vooral de Franse censuurperikelen uitvoerig aan bod kwamen,⁴⁵ is niet verwonderlijk. Een Franse distributeur had immers de Belgische rechten op *POTEMKIN* verworven, wat gezien het hoger beschreven Franse verbod een hypotheek dreigde te leggen op een snelle Belgische release.⁴⁶ In deze lange eerste fase berichtte *Le Drapeau Rouge* geregeld over de vruchteloze pogingen van Brusselse distributeurs om de film via een omweg langs Parijs naar België te krijgen.⁴⁷

Hoewel de rol van de Belgische autoriteiten onduidelijk blijft, geeft onderzoek van de diplomatieke correspondentie van die tijd aan dat de Belgische regering eind 1926 zeker op de hoogte was van de buitenlandse problemen rond *POTEMKIN*.⁴⁸ Maar van enig overleg met de Franse overheid, vonden we geen spoor. Wel gaf *Le Drapeau Rouge* in verschillende artikelen aan dat de Belgische regering niet gebaat was met opruiende sovjetfilms, waarbij de krant voornamelijk zijn pijlen richtte op de socialistische ministers in de unionistische regering Jaspar I (met liberalen, katholieken en socialisten, 20 mei 1926-21 november 1927). Dat de communistische krant de ministers van de Belgische Werkliedenpartij (BWP) op de korrel nam, was niet verrassend gezien de politieke strijd ter linkerzijde. Maar dat *Le Drapeau Rouge* zich openlijk

43. ‘Verrons-nous Potemkin en Belgique?’, gepubliceerd in *Le Drapeau Rouge* 17-7-1926.

44. In januari 1927 wijdde de krant een artikel over de hierboven besproken moeilijkheden bij de vertoning van de film in Heerlen. ‘Le sabotage en Hollande’, *Le Drapeau Rouge* 7-1-1927. Elders verwees de krant naar ‘reactionaire’ steden als Amersfoort waar de film werd verboden, *Le Drapeau Rouge* 1-12-1926.

45. ‘L’acueil de Potemkine en France’, *Le Drapeau Rouge* 26-11-1926.

46. ‘Le Potemkine vu par un Belge’, *Le Drapeau Rouge* 21-1-1927.

47. *Le Drapeau Rouge* 1-12-1926, 17-12-1926.

48. Zo onderhield de socialistische minister van Buitenlandse Zaken Emile Vandervelde al in november 1926 correspondentie over de problemen van *POTEMKIN* in Duitsland. Zie: Archief van het Ministerie van Buitenlandse Zaken, brief van de ambassadeur in Berlijn, R. Everts, aan Vandervelde, 16.11.1926, dossier PI N° 8544/2431.

de vraag stelde of 'de socialistische ministers zich zouden laten meeslepen in (letterlijk: medeplichtig zouden zijn aan) een verbod' op *POTEMKIN*, lijkt te suggereren dat de regering druk uitoefende met medeweten van de linkse bewindslieden.⁴⁹ De communistische spreekbuis sprak over pogingen van de regering 'om de vele exploitanten, die sovjetfilms willen vertonen, te ontmoedigen', waarbij werd geïnsinueerd dat deze inspanningen uitgingen van het kabinet onder leiding van een vooraanstaand socialistisch minister.⁵⁰ Hoewel we hier geen sporen van terugvonden, is uit onderzoek naar andere controversiële films bekend dat de Belgische regering tijdens het interbellum liefst uit de schijnwerpers bleef, maar wel achter de schermen druk uitoefende.⁵¹

Het Franse verbod, de mogelijke druk van de regering en ingewikkelde rechtenkwesties zorgden er voor dat het tot begin 1928 zou duren vooraleer de kwestie *POTEMKIN* opnieuw prominent in de pers opdook. Wel verschenen er sporadisch berichten over de vertoning van de film in Parijse filmclubs, evenals over hun contacten met het groeiend netwerk van Belgische *ciné-clubs*. Zo maakte de Brusselse *Club du Cinéma* in november 1927 haar jaarprogramma bekend, met daarin een prominente vermelding van *POTEMKIN* als onderdeel van de reeks 'Ecole russe'.⁵² Vanaf het einde van 1927 ging ook de socialistische pers geleidelijk aan meer aandacht schenken aan *POTEMKIN* en andere revolutionaire sovjetfilms. Opnieuw is het niet eenvoudig om de politieke betekenis hiervan te achterhalen, maar de koerswijziging is vanaf januari 1928 opvallend.⁵³ Een mogelijke verklaring voor de veranderde houding van de socialistische pers is de nieuwe positie van de BWP. Die was in november 1927 omwille van een meningsverschil over het militaire beleid van het kabinet Jaspar I uit de regering gestapt, wat meteen de ruimte bood om zich opnieuw ter linkerzijde te profileren.

Hiermee was de tweede fase aangebroken in de receptie van *POTEMKIN*, met name de aanzwellende aandacht, de aankondiging en uiteindelijk de première van de film eind mei 1928. Pas een maand daarvoor maakte een kleine commerciële distributeur, *Frank Films*, bekend dat hij erin geslaagd

49. 'Les ministres socialistes se feraient-ils les complices de l'interdiction d'un film dont la qualité essentielle est d'être artistique', in: 'Le Potemkine vu par un Belge', *Le Drapeau Rouge* 21-1-1927.

50. 'Mais s'il faut croire ce qu'on raconte, les efforts de démoralisation des nombreux exploitants désireux de projeter des films soviétiques, partiraient insidieusement de certain ministère'. Hier werd verwezen naar de rol van de Antwerpse socialist Camille Huysmans, minister van Kunsten en Wetenschappen in de regering Jaspar I. Zie: 'Messieurs, il faut choisir', *Le Drapeau Rouge* 1-4-1927.

51. Daniel Biltereyst en Liesbet Depauw, 'Internationale diplomatie, film en de zaak *Dawn*', *BTNG* 36 (2006) 127-155.

52. *La Cinématographie Française* 9-11-1927.

53. Zo beschreef de Gentse socialistische krant *Vooruit* Eisensteins propagandafilm als 'een groot, geniaal meesterwerk'. Zie: 'De Russische kinema-productie', *Vooruit* 22-1-1928.

was de rechten op de film te bemachtigen. Daarbij wees de distributeur erop dat de slepende onderhandelingen het gevolg waren van zijn eis om een ongeknipte versie te verkrijgen.⁵⁴ Of het uiteindelijk inderdaad om een ongecensureerde versie ging, is bij gebrek aan de originele kopie van de film onmogelijk te achterhalen, maar vanaf april 1928 ontplooidde de Belgische distributeur alvast een uitgekende promotiecampagne rond *POTEMKIN*. Zo kondigde *Frank Films* in verschillende advertenties in de vakpers aan dat hij de film op 30 mei 1928 in de prestigieuze *Cinéma de la Monnaie* in Brussel zou vertonen.⁵⁵ Op basis van deze advertenties en de weerklank in de pers is het duidelijk dat *Frank Films* alles in het werk stelde om van deze première een uniek evenement te maken, waarbij hij er weliswaar over waakte om de revolutionaire boodschap van de film te temperen. Zo was die eerste vertoning niet alleen een voorzichtig geplande *private screening* met groot orkest voor bioscoopuitbaters, filmcritici en andere genodigden, maar het geheel werd ook verpakt als een patriottische liefdadigheidsvoorstelling waarvan de opbrengst integraal naar een kas voor oorlogsinvaliden moest gaan (de gasten moesten twee frank betalen). Uit de linkse pers leren we ook dat het ging om een ‘speciale adaptatie’: de vertoning van de film werd immers voorafgegaan door de verklaring dat ‘het geen revolutionaire propagandafilm is daar hij (*Frank Films*) ze anders niet zou laten afrollen’ en dat de film ‘niets anders is dan de herinnering aan een geschiedkundig feit’.⁵⁶ Deze promotiestrategie loonde want de première haalde de nationale media en, afgaande op nieuwe advertenties, was de vraag naar de film groot.⁵⁷

Na de première volgde tot aan de laatste maanden van 1928 een reeks commerciële vertoningen, die al snel uitliepen op openlijke confrontaties, boycotts en plaatselijke verbodsbepalingen. De controverse rond *POTEMKIN* werd aangestuurd vanuit zeer diverse hoeken, inclusief vanuit de filmsector zelf. Zo kondigde de beroepsvereniging van de Antwerpse bioscoop eigenaars op de dag van de Brusselse première aan dat haar leden een overeenkomst hadden gesloten ‘waarbij werd bepaald dat geen der ondertekenaars de communistische film “Cuirassé Potemkine” in zijn zaal zou vertonen’.⁵⁸ Het is onduidelijk of het ‘syndicaat’ van bioscoopexploitanten onder druk stond van conservatieve politieke krachten, zoals vanuit linkse hoek werd beweerd. Maar het initiatief van het syndicaat betekende de start van een intense politieke strijd op plaatselijke bestuursniveaus. Toen werd aangekondigd dat

54. ‘Panzerkreuzer Potemkin in Brüssel’, *Film-Kurier* 31-5-1928; *L’Indépendance Belge* 18-5-1928; *Vooruit* 19-5-1928.

55. Advertenties in *Revue Belge du Cinéma* 29-4-1928, 6-5-1928, 13-5-1928, 20-5-1928.

56. ‘Een Russische film. Eindelijk de Potemkin in België’, *De Volksgazet* 1-6-1928.

57. Zie advertentie van *Frank Films* in *Revue Belge du Cinéma* 3-6-1928, evenals het artikel ‘Le cinéma en Belgique’, *Revue Belge du Cinéma* 3-6-1928.

58. Clement Wildiers, *De kinema veroverd de Scheldestad* (Antwerpen 1956) 24.

‘een paar ongesyndikeerde voorstadzaaltjes’ in Antwerpen *POTEMKIN* toch op het programma gingen plaatsen, traden plaatselijke politieke mandatarissen in actie.⁵⁹ Met uiteenlopende resultaten. Zo vaardigde het overwegend katholieke gemeentebestuur van Borgerhout in juni 1928 een politieverbod uit tegen *POTEMKIN*, terwijl de socialistische meerderheid in Hoboken wel groen licht gaf. Het verbod in Borgerhout deed de discussie in de pers hoog oplopen. De liberale krant *Het Laatste Nieuws*, die *POTEMKIN* beschreef als ‘een vloek en schoon als een gebed’, oordeelde dat het ging om een ‘merkwaardig en tevens gevaarlijk werk’.⁶⁰ De socialistische krant *De Volksgazet* daarentegen haalde scherp uit naar elke vorm van ‘politieke censuur’, waarna de redacteur er op wees dat de film intussen in Hoboken ‘bomvolle zalen lokt en geen aanleiding heeft gegeven tot een incident’.⁶¹

Op het einde van de zomer van 1928 volgden nieuwe aankondigingen van vertoningen in andere steden. In de rode Luikse voorstad Seraing was *POTEMKIN* in september 1928 wekenlang een groot succes in de *Cinéma Ouvrier*,⁶² maar in dezelfde maand kondigde het Oostendse stadsbestuur een verbod af omwille van het subversieve karakter van de film.⁶³ Het grootste conflict vond echter plaats in Brussel, waar een grote bioscoop in de centrale winkelstraat (*Cinéma Eden* in de Nieuwstraat) *POTEMKIN* had aangekondigd voor oktober. Hoewel het Brusselse stadsbestuur, met aan het hoofd de vroegere oorlogsheld en populaire burgemeester Adolphe Max, de reputatie genoot een erg liberale koers te varen, ook wat bioscopen en ander publiek spektakel aanging, werd in de hoofdstad begin oktober het verrassende besluit genomen dat *POTEMKIN* niet mocht worden vertoond. In zijn proces-verbaal van 3 oktober 1928 gaf het college van burgemeester en schepenen aan dat de vertoning van de film de openbare orde zou kunnen verstoren.⁶⁴

Achter dit onverwacht en ophefmakend verbod school een complex verhaal van intensief lobbywerk, dat toen echter niet onmiddellijk bekend raakte bij het ruimere publiek. Uit archiefonderzoek blijkt dat burgemeester Max voorafgaand aan het verbod door verschillende personen was benaderd met de vraag om *POTEMKIN* te verbieden. Daarbij behoorden, eigenaardig genoeg, de eigenaars van *Cinéma Eden* zelf. De bioscoopexploitanten meldden de burgemeester in een brief van 1 oktober 1928 dat zij vreesden voor ernstige problemen met extreemrechtse groeperingen, die eerder al in de Brusselse deel-

59. Ibidem; ‘Der Streit um Potemkin in Belgien’, *Film-Kurier* 18-6-1928.

60. *Het Laatste Nieuws* 7-6-1928.

61. *De Volksgazet* 18-6-1928.

62. *Le Drapeau Rouge* 7-9-1928.

63. Stadsarchief Brussel (verder SAB), ‘Fonds de Police’, dossier ‘Potemkine’, brief nr. 2356 van het hoofd van het Politiecommissariaat van Oostende aan het Politiecommissariaat van Brussel, 24 september 1928.

64. ‘... la projection du film cinématographique “Le cuirassé Potemkine” serait de nature à provoquer des scènes de désordre’. SAB ‘Procès-verbal du 3 octobre 1928’.

gemeente Elsene een tentoonstelling over sovjetkunst kort en klein hadden geslagen. De exploitanten beweerden dat zij uit goede bron hadden vernomen dat leden van de *Jeunesses Nationalistes*, een ultra-Belgicistische, anti-socialistische groepering, de normale vertoning van ПОТЕМКИН onmogelijk zouden willen maken. De uitbaters vreesden voor een regelrecht slagveld want:

de leden van de *Jeunesses Nationalistes* zouden zich klaarmaken om onze zaak te komen verwoesten ... indien we de film aanstaande vrijdag zouden vertonen. Bovendien is het te voorzien dat aan de andere kant leden van de communistische partij de film zullen komen verdedigen tegen deze eventuele geweldplegers en dat onze zaak op die manier zou omgevormd worden tot een slagveld.⁶⁵

De bioscoopuitbaters benaderden Max met de expliciete vraag om de vertoning te verbieden, wat hen overigens meteen in staat zou stellen om hun contract met *Frank Films* nietig te laten verklaren! Of de dreiging tot een gewelddadig politiek treffen reëel was, is vandaag moeilijk in te schatten. Toch zijn er ernstige aanwijzingen dat dit tot de mogelijkheden behoorde. Zo treffen we in het Brusselse stadsarchief brieven aan waaruit blijkt dat Max inderdaad benaderd werd door extreemrechtse organisaties, die nu beschouwd worden als voorlopers van Léon Degrelles latere fascistoïde *Rex*-beweging.⁶⁶ Zo vonden we een briefwisseling tussen burgemeester Max en de conservatieve rechtskatholieke politicus en activist Pierre Nothomb, leider van de *Jeunesses Nationalistes*. In een brief van 4 oktober 1928 verwees Nothomb naar eerdere gesprekken met de burgemeester en waarschuwde hij Max voor ernstige publieke onrust en geweld. Zo stelde Nothomb dat 'de groeperingen van de *jeunes nationalistes* de intentie hebben om te betogen tegen de bolsjewistische propaganda naar aanleiding van de vertoning van die film', waarbij hij er fijntjes aan toevoegde dat hij 'niet in de mogelijkheid zal zijn om dat te verhinderen'.⁶⁷ In zijn antwoord schreef Max dat de film in Brussel intussen

65. '... les membres des "Jeunesses Nationalistes" se préparent à venir saccager notre établissement ... si nous représentons le film Vendredi prochain. Il y a lieu d'envisager d'autre part que les membres du parti communiste viennent défendre le film contre ces agresseurs éventuels et que notre établissement soit ainsi transformé en un champ de bataille'. SAB, brief van de beheerders van de *Société d'Exploitations Cinématographiques* aan Adolphe Max, 1 oktober 1928.

66. Guy Vanthemsche, 'De val van de regering Poulet-Vandervelde', *BTNG* 9 (1978), 165-214, aldaar 185; Emmanuel Gerard, 'De Democratie gedroomd, begrensd en ondermijnd', in: Michel Dumon e.a. (eds.), *Nieuwe geschiedenis van België*, 2 (Tielt 2006), 867-1118, aldaar 982.

67. 'les groupements de jeunes nationalistes ont l'intention de manifester contre la propagande bolcheviste à l'occasion de la projection de ce film. (...) il me serait impossible de les en empêcher'. SAB, brief van P. Nothomb aan A. Max, 4 oktober 1928.

Afb. 4 Spotprent van de Brusselse liberale burgemeester Adolphe Max, die zwicht voor de fascistische provocatie. Bron: Le Drapeau Rouge 27-10-1928.

verboden was omdat hij 'inlichtingen had ontvangen dat er publieke onrust zou kunnen ontstaan'.⁶⁸

Of het verbod op de publieke vertoning van POTEMKIN uiteindelijk Max' meest bevolgen beslissing was, laten we hier in het midden, maar het zorgde voor een flinke deuk in zijn imago als liberaal politicus. Terwijl het extreemrechtse blad *Action Directe* euforisch sprak van 'een nieuwe overwinning van de *Jeunesses Nationalistes*',⁶⁹ schilderde *Le Drapeau Rouge* Max af als iemand die naar de pijpen van de fascisten danste (zie afb. 4). Niet enkel de communistische pers, maar ook socialistische en zelfs liberale kranten verweten de Brusselse burgemeester een gebrek aan moed.⁷⁰ In november 1928 kwam de zaak opnieuw ter sprake op de gemeenteraad, waarbij de burgemeester er opnieuw op wees dat hij geen censuurmaatregel had uitgesproken, maar enkel handelde op basis van politieverlagen en op aanwijzingen van een dreiging van 'ernstige onlusten'.⁷¹

De hetze, die wekenlang aanhield en een stortvloed aan artikelen opleverde, vergrootte evenwel de publieke

68. '... en présence de renseignements qu'où il résultait que des désordres étaient à prévoir'. SAB, brief van A. Max aan P. Nothomb, 5 oktober 1928.

69. 'Une nouvelle victoire des JN', *Action Belge* 14-10-1928.

70. Zie het liberale blad *La Dernière Heure* 25-10-1928.

71. *Het Laatste Nieuws* 13-11-1928.



aandacht voor *POTEMKIN* en andere sovjetfilms zoals Poedovkins *MOEDER*. Dit luidde meteen een volgende, derde fase in, waarbij filmclubs *POTEMKIN* in private screenings wilden vertonen. Eén van de allereerste was de *Club du Cinéma d'Ostende* van de jonge cinefiel en latere gangmaker van de Belgische documentaire, Henri Storck. Hij slaagde er in de film ondanks het eerdere verbod van het Oostendse stadsbestuur, al op 10 oktober in een besloten zitting te vertonen. Ook de Brusselse *Club du Cinéma*, die een zaal uitbaatte in het nieuwe Paleis voor Schone Kunsten, diende een aanvraag in bij het stadsbestuur. De woordvoerder van de filmclub wees erop dat de filmvereniging zich enkel inliet met 'films met een artistiek karakter zonder enig oordeel over de oorsprong of de (politieke) tendens', waarbij hij ook onderstreepte dat 'de vertoningen voornamelijk bijgewoond worden door een intellectuele elite'.⁷² Onder deze voorwaarden stemde Max in en de film werd kort daarop ook in de hoofdstad zonder enig probleem *privatim* vertoond. In de maanden daarop werd *POTEMKIN* ook elders gedraaid, voornamelijk in socialistische volkshuizen. Zo kwam de film in november met groot succes op het programma in het Gentse volkshuis *Vooruit*, in december gevolgd door het *Volkshuis* in Vilvoorde. Net als in Frankrijk, Nederland en andere westerse landen groeide *POTEMKIN* in de daarop volgende jaren bij cinefielen en in linkse kringen uit tot een ware hype. De moeilijkheden bij de distributie van *POTEMKIN* en andere sovjetfilms lagen overigens in België mede aan de basis van de groei van het netwerk van filmclubs, net zoals de 'Nacht van de Moeder' dat in Nederland deed.⁷³

In februari 1929, toen de hetze rond *POTEMKIN* grotendeels achter de rug was, en zich nieuwe sovjetfilms aanboden, kwam de zaak tevens uitdrukkelijk op de agenda van de katholiek-liberale regering Jaspar II (22 november 1927–21 mei 1931). Uit de notulen van de vergadering van het kernkabinet van 11 februari 1929 blijkt immers dat de regering zich zorgen maakte over 'bepaalde communistische of revolutionaire films', waarbij ze opriep om de 'centrale filmkeuring te versterken'.⁷⁴ Meer sporen over het optreden van de regering hebben we niet gevonden, maar in de daarop volgende jaren werden heel wat sovjetfilms door de filmkeuringscommissie verboden of zwaar gecoupeerd (zoals Eisensteins *DE GENERALE LIJN*, 1929). In het licht van deze

72. '... des oeuvres cinématographiques ayant essentiellement un caractère artistique sans aucune distinction d'origine ni de tendance', 'les scéances sont suivies uniquement par une élite intellectuelle'. SAB, brief van C. Putzeys aan Mr Fonck, secretaris van burgemeester Max, 18 oktober 1928.

73. Daniel Biltereyst, 'Filmclubs en de explosie van Potemkin. Over Storck, Eisenstein en actieve cinefilie', in: Johan Swinnen en Luc Deneulin (eds.), *Storck Memoreren* (Brussel 2007) 96-110.

74. Algemeen Rijksarchief, online site 'Verslagen van de ministerraad', document 'Conseil du Cabinet 11/2/1929, P.V. nr. 64, point 16, p. 11: 'Contrôle des Films Cinématographiques'. Verslag te consulteren op: <http://arch.arch.be/ddd/21296.pdf>.

moelijkheden werden heel wat revolutionaire en linkse films niet langer voorgelegd aan de filmkeuring, doch belandden ze buiten de commerciële circuits en werden ze uitsluitend in besloten kringen getoond. In 1930 werd hiertoe in communistische milieus een distributiehuis in het leven geroepen, ADAC (*Amis de l'Art Cinématographique*), die vervolgens de distributie van POTEKIN en andere sovjetfilms in handen nam.

Uit een kritisch rapport uit 1932 van de *Société d'Etudes Politiques, Economiques et Sociales* (een anticommunistisch onderzoekscentrum), blijkt dat de carrière van POTEKIN na de tumultueuze jaren 1926-1928 geenszins voorbij was. In vier jaar tijd werd de film in meer dan veertig locaties vertoond, waarbij POTEKIN nog steeds tot de populairste ADAC-films behoorde. De auteurs van het rapport beklagden zich erover dat ADAC niets minder was dan een communistische mantelorganisatie, die onder het mom van cinefilie en educatie er zelfs in slaagde om hun films in katholieke zalen te krijgen.⁷⁵

Conclusie en epiloog

Net als in andere westerse democratieën groeide Eisensteins POTEKIN ook in de Lage Landen uit tot een erg controversiële film, die zeer uiteenlopende disciplinerende krachten in werking zette. Terwijl de literatuur over de receptie van POTEKIN in andere landen vooral spreekt over nationale maatregelen tegen de film, is opvallend dat de film in Nederland en België minder op een landelijk dan wel op een plaatselijk niveau op verzet stuitte. Toch pakte dat in beide landen wezenlijk anders uit. Terwijl de film in Nederland een van de grote hits van het jaar 1926 was, kwam de film in België haast twee jaar later dan in Nederland uit, en stuitte er op dermate veel verzet dat de film nauwelijks een commerciële loopbaan kende. Anders dan in Nederland, was de film in België vooral te zien in besloten voorstellingen, ondanks het feit dat België een liberale filmpolitiek voerde, geen verplichte filmcensuur kende en de film er in theorie vrij kon worden vertoond. In Nederland was er überhaupt nog geen sprake van landelijk georganiseerde filmcensuur. Behalve dat er verschillen waren in wetgeving en tevens in de handelsvrijheid van de filmdistributeur die in België gebonden was aan het grillige lot van POTEKIN in Frankrijk, speelden in beide landen diverse politieke gevoeligheden een hoofdrol. In Nederland waren het niet zozeer de socialisten en communisten, maar vooral de katholieken die zich sterk met de film bemoeiden en zich daarmee in de kijker speelden. Slechts in enkele gevallen roerden linkse politici zich, zoals in het verbod in Heerlen, maar het betrof hier toch

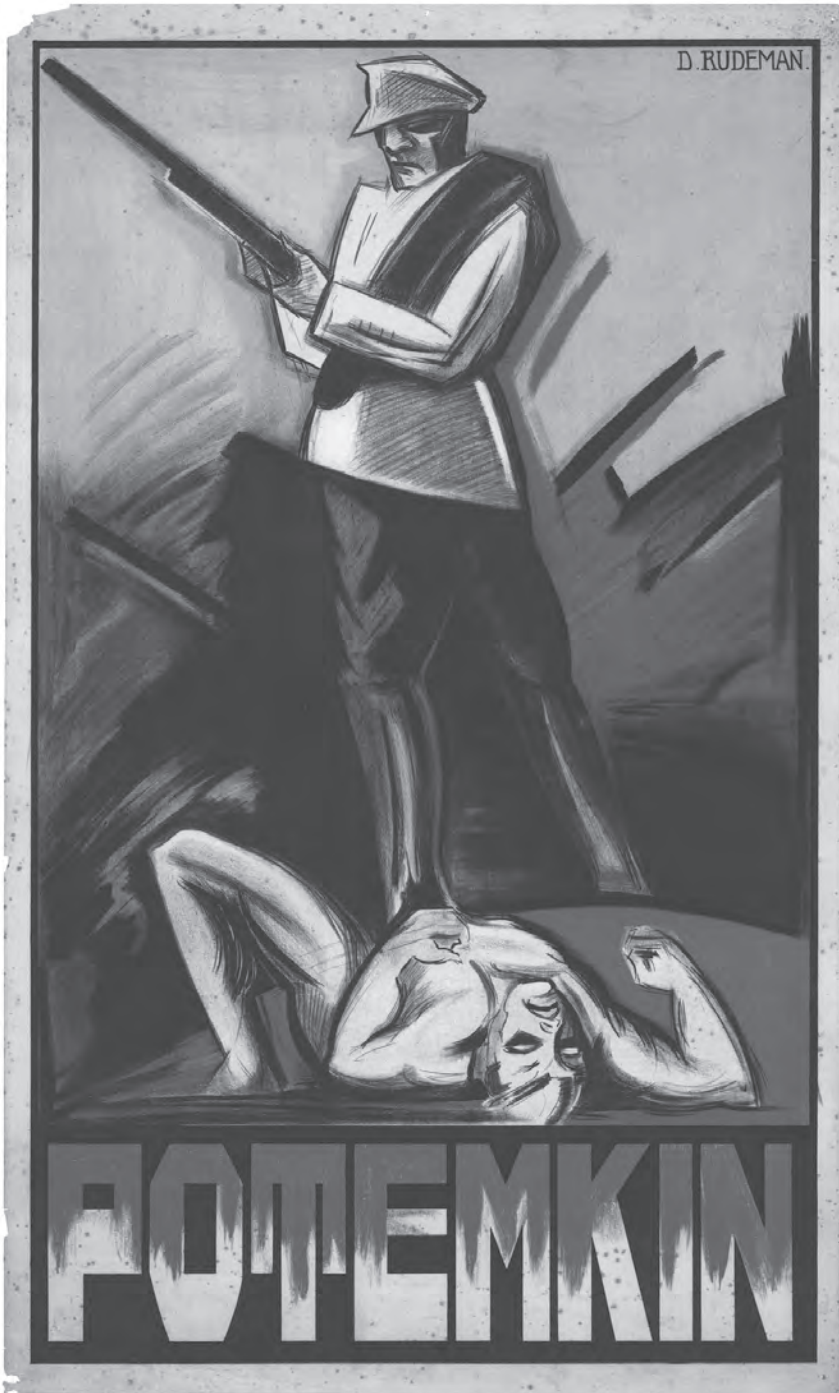
75. SEPES, 'Le Théâtre et le film au service de la Révolution', *Bulletin de la SEPES* 8:3 (15 mei 1932) 24-27.

vooral geïsoleerde lokale gevallen. In België was de rol van de linkse politieke bewegingen veel prominenter, zowel in de veel langere aanloopfase tot aan de daadwerkelijke Belgische première van de film, als in de conflicten die nadien uitbraken. Typerend was de Brusselse casus waar *POTEMKIN* bijna in letterlijke zin een *site of struggle* werd tussen (extreem)linkse krachten enerzijds en patriottische en profascistische groepen anderzijds.

In de gesignaleerde obstructie- of disciplineringsstrategieën gericht tegen *POTEMKIN* waren heel wat instanties actief. In België bleef de nationale filmkeuringscommissie op de achtergrond, maar die plaats werd ruimschoots ingenomen door initiatieven van lokale besturen, burgemeesters en politie, de staatsveiligheidsdienst, een plaatselijke bioscoopbond, de regering, extreemrechtse groeperingen, alsook de conservatieve pers. Ook in Nederland mobiliseerde de film diverse krachten, gaande van plaatselijke en regionale autoriteiten (vooral burgemeesters) tot diverse pressiegroepen, die al dan niet weerklank kregen in de ideologisch gekleurde pers van communistische tot sociaaldemocratische, liberale en katholieke strekking. Daar bovenop speelde de katholieke keuringsvereniging een belangrijke rol, evenals organisaties zoals de Bond tegen de Revolutie en de Oranjeverenigingen – meer van dergelijke organisaties waren ongetwijfeld actief in de diverse lokale conflicten over de film. Maar in contrast met de relatief geslaagde obstructie in België konden Nederlandse actoren niet verhinderen dat *POTEMKIN* een groot succes werd dat in verreweg de meeste plaatsen gewoon te zien was, zij het soms in aangepaste vorm.

Verder stimuleerde in beide landen de ophef rondom *POTEMKIN* de ontwikkeling van de cinefiele netwerken waar artistieke films werden vertoond in besloten kring. Ook hier zijn verschillen tussen beide landen op te merken, want in België was het circuit van cinefiele bioscopen een belangrijk primair kanaal voor de vertoning van *POTEMKIN*, terwijl de film in Nederland eerst een lange commerciële carrière had vooraleer hij terecht kwam in het secundaire circuit van clubhuizen en filmliga-afdelingen. De film *MOEDER* mag dan al in de geschiedenisboeken terechtgekomen zijn als de film die leidde tot de oprichting van de Nederlandse Filmliga, *POTEMKIN* was indirect een belangrijke wegbereider, mede door de besloten voorstellingen die her en der werden georganiseerd als reactie op censuurmaatregelen.

POTEMKIN is niet alleen interessant omdat de film in verschillende landen in staat was om maatschappelijke en politieke krachten in actie te brengen. De case illustreert ook het belang van moderne massamedia in de mobilisatie van die krachten. In de Nederlandse case werd de film maanden voor de release al in de vorm van een feuilleton in de *Tribune* voorbereid. Ook werd in het censuurdiscours voortdurend verwezen naar de opzweepende score bij de film. Zo werd de muzikale begeleiding bij de Amsterdamse première door de AVRO op de radio uitgezonden. De media-aandacht voor de censuurproblemen droeg in aanzienlijke mate bij tot het succes van *POTEMKIN*, die op



Afb. 5 Nederlands affiche voor de film, ontworpen door Dolly Rudeman. Het virtueel museum van het Reclame Arsenal citeert de Haagse krant Het Vaderland van 31 augustus 1926, die goedkeurend schreef over deze sprekende poster: 'De figuren zijn sterk opgezet en uit alles zien wij, dat hier een artiest aan het werk is, bijna gelijkwaardig aan hen, die de film zelve in elkaar zetten' (www.reclamearsenaal.nl). Collectie IISG.

deze manier uitgroeide tot, wat men zou kunnen noemen, een moderne hype of een cross- of multimediale *media event*. Deze hype werd alleen nog maar versterkt door de elkaar opvolgende lokale affaires die het gevolg waren van het uitblijven van een nationaal verbod op de film.

Beide casussen tonen een breed spectrum aan censuurmodaliteiten, lopende van een relatief ongecompliceerde vrije vertoning, tot aan allerlei verboden en aanpassingen. Anders dan in veel omliggende landen werden er geen totale verboden opgelegd door nationale autoriteiten, wel door lokale stadsbesturen. Ook kwamen diverse deelverboden voor: gericht op jeugdig publiek, beperkingen wat betreft de muzikale begeleiding, en tijdelijk uitstel zoals dat in Amsterdam werd opgelegd. Verder werden allerlei aanpassingen aan de film of aan de vertoningsomstandigheden afgedwongen, zoals coupures, of de uitzonderlijke door de zuidelijke keuringsvereniging toegevoegde tussentitels. Ook op subtieler wijze werd de lading van de film als het ware gecamoufleerd, in Brussel door het presenteren van *POTEMKIN* in het kader van een patriottische liefdadigheidsvoorstelling.

Het verhaal rond *POTEMKIN* illustreert hoe politieke gevoeligheden ook na de oorlog bleven nazinderen, vooral in die landen waar de film was getroffen door een nationaal verbod. In Groot-Brittannië, bijvoorbeeld, waar in de jaren 1930 de besloten vertoningen in linkse mijnwerkerskringen nog steeds door de autoriteiten werden tegengewerkt, zou de film pas met de 'dooi' van de Koude Oorlog na de dood van Stalin worden toegelaten.⁷⁶ In Frankrijk schreef staatssecretaris Pierre Dournes in juli 1952 nog in een interne nota aan de censuurcommissie dat *POTEMKIN* eventueel zou kunnen worden toegelaten op voorwaarde dat de film enkel in art-cinema's werd getoond en 21 coupures zouden worden aangebracht.⁷⁷ Enkele maanden later kantelde het oordeel en werd de film dan toch toegelaten omwille van de 'reputatie van de film'.⁷⁸

Tegen die tijd had de film een canonieke status verkregen.⁷⁹ Dit laat zich mooi illustreren aan de hand van de rerelease van de film in Nederland na de oorlog. Op 13 oktober 1950 beleefde *POTEMKIN* een nieuwe première, in het Haagse *De Uitkijk*, een theater dat met een anachronisme als *arthouse*-bioscoop valt te karakteriseren. Deze versie was aangepast aan de beeldsnelheid van de geluidsfilm (die met 24 beelden per seconde verschilt van de zwijgende film die vaak in minder beelden per seconde werd vertoond) en

76. Ian Christie, 'Censorship, culture, and codpieces. Eisenstein's influence in Britain during the 1930s and 1940s', in: Al LaValley en Barry P. Scherr (eds.), *Eisenstein at 100* (New Brunswick 2001) 109-120.

77. Archive du CNC, Parijs, Brief van P. Dournes aan de directeur van het CNC, dossier 'Potemkine' (5 juli 1952).

78. Archive du CNC, Parijs, interne nota, dossier 'Potemkine' (7 oktober 1953).

79. David Bordwell, *The cinema of Eisenstein* (Cambridge 1993) 1257-159.

voorzien van een geluidsspoor. Er is een keuringsdossier bewaard van wat we nu een 'trailer' zouden noemen. Dit voorfilmpje bestond vermoedelijk alleen uit tekst (zonder geluid) en toont duidelijk de gecanoniseerde status van POTESKIN als 'onsterfelijke' kunst, waarmee de politiek controversiële lading naar de achtergrond verdween.

De directie van dit theater rekent het zich tot een voorrecht U de aanstaande vertoning aan te kunnen kondigen van 's werelds beroemdste filmwerk PANTSERKRUISER POTESKIN. "Pantserkruiser Potemkin" veroorzaakte een revolutie in de filmkunst en maakte de namen van zijn regisseur SERGE M. EISENSTEIN en diens cameraman EDOUARD TISSE tot legendarische begrippen in de annalen van de film. PANTSERKRUISER POTESKIN – in 1925 vervaardigd – is thans met behulp van de modernste technische middelen van geluid voorzien en van 16 op 24 beelden per seconden gebracht, waardoor deze film zich niet alleen opnieuw kan meten met het beste, dat thans op het gebied van de film wordt gebracht, doch dit wederom in vele opzichten zal overtreffen om zodoende te bewijzen, dat werkelijke kunst onsterfelijk is. PANTSERKRUISER POTESKIN. BINNENKORT IN DIT THEATER. Alleenvertoningsrechten voor Nederland N.V. ACTUEELFILM.⁸⁰

Bij de herkeuring van de film in 1950 bleef de minimum leeftijd staan op 18 jaar, maar dit vanwege de gewelddadige scènes: 'Het onmenselijke optreden van de militairen tegen de opstandelingen, waarbij vrouwen en kleine kinderen worden neergeschoten laat de Commissie geen andere keus'.⁸¹ De formulering lijkt zelfs enigszins een rechtvaardiging van het feit dat zo'n kunstzinnige film toch in de strengste leeftijdscategorie moest worden geclassificeerd. Discussie over de ideologische lading van de film leek toen niet meer aan de orde, afgaande op de verzamelde perscommentaren in de advertentie van de distributeur, die vooral ingingen op de *artistieke* revolutie die de film zou hebben veroorzaakt.⁸² In 1958, ten slotte, werd POTESKIN tijdens de Wereldtentoonstelling in Brussel definitief gecanoniseerd toen hij door een internationale jury vooraanstaande filmcritici werd uitgeroepen tot beste film aller tijden.⁸³

80. Archief Centrale Commissie voor de Filmkeuring (Ministerie Binnenlandse Zaken). Inv. nr. 915, dossiernr. S1583.

81. Ibidem.

82. Advertentie, *NWC* (25.2) 13-10-1950. Zie ook bijvoorbeeld de aankondiging in de *Leeuwarder courant* op 23-1-1957.

83. Bordwell, *The cinema of Eisenstein*, 258.

Over de auteurs

Daniël Biltereyst (1962) is gewoon hoogleraar aan de vakgroep Communicatiewetenschappen van de Universiteit Gent, waar hij film- en mediastudies doceert en het Centre for Cinema and Media Studies (CIMS) leidt. Zijn werk bevindt zich op het snijvlak van beeldcultuur, controverser en publieke sfeer. Voor meer informatie over onderzoek en publicaties, zie www.cims.ugent.be.

E-mail: daniel.biltereyst@ugent.be.

Thunnis van Oort (1976) voltooide in 1999 zijn studie Geschiedenis aan de Rijksuniversiteit Groningen. In 2007 verdedigde hij in Utrecht zijn proefschrift *Film en het moderne leven in Limburg. Het bioscoopwezen tussen commercie en katholieke cultuurpolitiek (1909-1929)* (Hilversum 2007). Sindsdien is hij als docent verbonden aan het Departement Media- en Cultuurwetenschappen van de Universiteit Utrecht. Hij is redacteur van het *Tijdschrift voor Mediageschiedenis*.

E-mail: T.vanOort@uu.nl.