



UvA-DARE (Digital Academic Repository)

Canon van de Nederlandse film

van Nieuwenhoven, J.; Albers, R.; Dibbets, K.; Ekker, J.P.; Hogenkamp, B.; de Leeuw, S.; de Ronde, A.; de Wit, H.

Publication date

2007

Document Version

Final published version

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

van Nieuwenhoven, J., Albers, R., Dibbets, K., Ekker, J. P., Hogenkamp, B., de Leeuw, S., de Ronde, A., & de Wit, H. (2007). *Canon van de Nederlandse film*. Stichting Nederlands Film Festival. <http://www.filmfestival.nl/Assets/Uploads/Documents/canon.pdf>

General rights

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

Disclaimer/Complaints regulations

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <https://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, Singel 425, 1012 WP Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.



Canon van de Nederlandse Film

Canon van de Nederlandse Film

Inhoud

4	Inleiding
8	Canon van de Nederlandse Film
42	Momenten en gebeurtenissen

Inleiding

In de slijpstream van de Canon van Nederland presenteert het Nederlands Film Festival 2007 de Canon van de Nederlandse Film. De Canon bestaat uit belangrijke, gezichtsbepalende films die de veelzijdigheid van de Nederlandse filmgeschiedenis weerspiegelen. Het is dus niet een lijst geworden van de beste Nederlandse films aller tijden.

De commissie heeft daarnaast een lijst opgesteld van belangrijke momenten en gebeurtenissen in de Nederlandse filmgeschiedenis, die een leidraad biedt voor film liefhebbers en voor het onderwijs.

De Canon van de Nederlandse Film bestaat uit zestien films: de oudste uit het begin van de 20ste eeuw, de jongste op de rand van de 21ste. Het zijn speelfilms en documentaires; korte en lange films; zwart-wit en kleur; live-action en animatie; publieksfilms en experimentele producties.

Bij haar keuzes heeft de commissie zich laten leiden door uiteenlopende criteria, zoals historische spreiding, de verdeling over de verschillende disciplines, genres en stromingen, de kwaliteiten van de individuele film en het belang van het totale oeuvre van een maker.

De commissie begon met een lijst met meer dan duizend titels. Het distilleren van een eerste groslijst was niet al te ingewikkeld. Het verder inperken – de commissie heeft gemeend de lijst zo kort mogelijk te moeten houden – vormde een grotere uitdaging. Zoals de regisseur in de montagekamer, die zijn favoriete scène in de prullenbak ziet verdwijnen, hebben ook alle commissieleden veren moeten laten gedurende de bijeenkomsten in de periode maart – augustus 2007. De lijst van zestien bevat geen film van Theo Frenkel, geen Max de Haas, geen Gerard Rutten, geen Pim & Wim, geen Heddy Honigmann, geen Jos Stelling, geen Mike van Diem, geen Frans Weisz, geen Marleen Gorris, geen Theo van Gogh, geen Eddy Terstall en ook geen Louis van Gasteren. En ook: geen wetenschapsfilm, geen vrouwenfilm en geen politieke film. Geen kroningsfeesten te Amsterdam uit 1898 en ook geen Polygoon-journaal.

Frits van Oostrom, onder wiens leiding de Canon van Nederland tot stand kwam, riep de cultuursector vorig jaar tijdens het Boekmandebat op om duidelijke keuzes te maken, niet bang te zijn autoritair te zijn en de buitenwereld antwoord te geven op de vraag: wat is nu het belangrijkste om te leren?

De commissie meent dat haar lijst met zestien titels het antwoord op die oproep is. En dat een canon in de eerste plaats een uitgangspunt voor debat is.

Samenstelling van de commissie

De Canon van de Nederlandse Film is in opdracht van het Nederlands Film Festival samengesteld door een commissie onder leiding van Jeltje van Nieuwenhoven. De commissie bestaat uit Rommy Albers (onderzoeker Filmmuseum), Karel Dibbets (mediahistoricus Universiteit van Amsterdam), Jan Pieter Ekker (filmjournalist *de Volkskrant*), Bert Hogenkamp (bijzonder hoogleraar Universiteit Utrecht, mediahistoricus Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid), Sonja de Leeuw (hoogleraar Film- en Televisiewetenschap Universiteit Utrecht), Alex de Ronde (directeur Het Ketelhuis) en Herman de Wit (hoofd programma Nederlands Film Festival).

Utrecht, 15 augustus 2007

Canon van de Nederlandse Film

- 10 **De mésaventure van een Fransch heertje zonder pantalon aan het strand te Zandvoort**
Albert en Willy Mullens, 1905
- 12 **Een Carmen van het noorden**
Maurits H. Binger, Hans Nesna, 1919
- 14 **Regen**
Joris Ivens, Mannus Franken, 1929
- 16 **De Jantjes**
Jaap Speyer, 1934
- 18 **Houen zo!**
Herman van der Horst, 1952
- 20 **Fanfare**
Bert Haanstra, 1958
- 22 **Als twee druppels water**
Fons Rademakers, 1963
- 24 **Blind kind**
Johan van der Keuken, 1964
- 26 **Ik kom wat later naar Madra**
Adriaan Ditvoorst, 1965
- 28 **Living**
Frans Zwartjes, 1971
- 30 **Turks fruit**
Paul Verhoeven, 1973
- 32 **Flodder**
Dick Maas, 1986
- 34 **De Noorderlingen**
Alex van Warmerdam, 1992
- 36 **Het zakmes**
Ben Sombogaart, 1992
- 38 **Het is een schone dag geweest**
Jos de Putter, 1993
- 40 **Father & Daughter**
Michael Dudok de Wit, 2000



De mésaventure van een Fransch heertje zonder pantalon aan het strand te Zandvoort

Albert en Willy Mullens

[1905 | 6' | 35mm | zwart-wit]

De mésaventure van een Fransch heertje zonder pantalon aan het strand te Zandvoort is een van de oudste bewaard gebleven Nederlandse fictiefilms. De makers, de broers Albert (1879-1941) en Willy (1880-1952) Mullens, oftewel het productiebedrijf Alberts Frères, waren de belangrijkste filmvertoners van hun tijd. Willy fungeerde tevens als de explicateur die de films van commentaar voorzag. Later werd hij een bekend documentairemaker, met als doorbraak zijn officiële *Legger en Vlootfilm* (1917), die een koninklijke première kreeg. Ook stond hij aan de wieg van het Nederlandsch Centraal Filmarchief, het eerste audiovisuele archief van Nederland, dat werd opgericht in 1919.

Nadat ze met hun reisbioscoop waren neergestreken in Zandvoort, maakten de gebroeders Mullens op 22 juli 1905 op locatie de opnamen voor deze korte film. Een man in een strandstoel laat zich verrassen door de vloed en ontdoet zich van zijn broek om die droog te houden. Daarop ontstaat een achtervolging door een politieagent en een aanzwellende menigte – een zuiver geval van onderbroekenlol. Hij rent over het strand, langs het destijds bekende café Germania, over de weg (waar een vroege auto de agent ophoudt) en probeert zich zelfs in vrouwenkleren te vermommen voordat hij, begeleid door een muziekband, door dienders wordt opgebracht. Het publiek komt ruimschoots in beeld, opdat het naar de bioscoop zou komen om zichzelf te zien. Extra reclame ontstond, toen vanaf 24 juli een verslag van het voorval als echt gebeurd nieuwsfeit in verscheidene kranten verscheen – onbekend is of de *frères* hier zelf de hand in hebben gehad. De film staat in elk geval te boek als een groot succes.



Een Carmen van het noorden

Maurits H. Binger, Hans Nesna

[1919 | 61' (onvolledige versie) | 35mm | getint]

productie: Maurits H. Binger, Filmfabriek Hollandia

met: Annie Bos, Adelqui Migliar, Jan van Dommelen, Paula de Waart, Joanne van der Pers

Een Carmen van het noorden is een zwijgende bewerking van het beroemde verhaal *Carmen* (1845) van Prosper Mérimée. Het is een hoogtepunt van de productie van Filmfabriek Hollandia, de eerste grote vaderlandse filmstudio, die in 1912 werd opgericht door regisseur en producent Maurits H. Binger (1868-1923). De enige bekende kopie van de film is teruggevonden in de Verenigde Staten: de film was dus geëxporteerd. Deze exportversie heeft voor het Amerikaanse publiek een *happy end*: in tegenstelling tot het Hollandse origineel blijft Carmen aan het einde in leven.

De titelrol in *Een Carmen van het noorden* is voor Annie Bos (1886-1975), de eerste filmster van Nederland, die hier een van haar beste rollen speelt. Haar speelstijl is gemaniëreerd zoals die van de toenmalige Italiaanse filmdiva's, maar relatief losser en meer naturel. Zij is de wulpse, flirterige Hollandse Carmen, gevangengezet na een gevecht, die zich bevallig drapeert over soldaat Jozef en hem verleidt haar te laten ontsnappen. Nadat hij daarvoor oneerlijk is ontslagen, verlaat Jozef zijn moeder en verloofde (aan wie hij nog wel eens in splitscreen terugdenkt) om Carmen te volgen in de criminele onderwereld, waar wordt gedanst en gedronken in bruine kroegen. Zij valt vervolgens voor Dalboni, een beroemde en rijke bariton (die nota bene in het theater Bizets *Carmen* zingt), wat Jozef tot jaloezische waanzin drijft. Zijn steeds donkerder omrande ogen steken sterk af tegen Carmens blanke nek en schouders. Tussentitels beschrijven de dialogen van de zwart-witfilm, die getint bewaard is gebleven en tijdens voorstellingen muzikaal werd begeleid met fragmenten uit Bizets opera. Het camerawerk is statisch; buitenopnamen tonen de Amsterdamse grachten en een besneeuwd grensgebied met duistere smokkelaars.



Regen

Joris Ivens, Mannus Franken

[1929 | 16' | 35mm | zwart-wit]

scenario: Joris Ivens, Mannus Franken

camera: Joris Ivens

montage: Joris Ivens

productie: Capi

Regen is, een jaar na *De brug* (1928), een van de vroegste films uit het oeuvre van Joris Ivens (1898-1989), internationaal de bekendste – en door zijn politieke stellingnamen meest controversiële – Nederlandse documentairemaker van de twintigste eeuw. De film, die hij maakte samen met Mannus Franken (1899-1953), geeft een beeld van Amsterdam eind jaren twintig. De avant-gardeklassieker beleefde zijn première bij de Filmliga, waarbij Ivens vanaf het begin betrokken was. De Filmliga was een invloedrijke groep intellectuelen, die al vroeg de artistieke potentie van het medium film inzag en vertoningen van internationale filmkunst organiseerde.

Twee jaar lang werkten Ivens en Franken aan dit filmische gedicht over een voorbijtrekkende regenbui in Amsterdam. In het begin is het droog. Dan betreft de lucht en bollen luifels op in de opstekende wind. De eerste druppels vallen in de grachten; een man trekt zijn kraag op. Een raam gaat dicht, een paraplu wordt opgestoken en het noodweer breekt los. Het is een zwijgende reeks zwart-witbeelden vanuit wisselende perspectieven, een lied van vormen, licht en schaduw. Schepen die, van boven gefilmd, het beeld doorsnijden; het zonlicht dat door een raam valt; schaduwen van passanten; kringen in het water. Veel close-ups, uitsneden van voorwerpen en mensen, weerspiegelingen in plassen en natte straten, soms geschoten vanaf rijdende voertuigen. Maar ook overzichtsbeelden vanaf een hoger punt, met auto's, mensen en paraplu's. De film past in de traditie van 'stadssymfonieën' uit de jaren twintig, zoals Dziga Vertovs *De man met de camera* (1929) en Walter Ruttmanns *Berlin – Die Sinfonie der Großstadt* (1927).



De Jantjes

Jaap Speyer

[1934 | 90' | 35mm | zwart-wit]

scenario: Alex Benno, Jaap Speyer

camera: Akos Farkas

montage: Hanna Kuljt

geluid: Hermann Dankert, E. Weiss

productie: Loet C. Barnstijn Hollandia Productie

met: Willy Castello, Johan Kaart, Jan van Ees, Fien de la Mar, Susie Klein

De Jantjes maakt aanspraak op de titel 'eerste geluidsspeelfilm van Nederland'. Hij was eerder klaar dan Jan Teunissens *Willem van Oranje* (1934), maar moest met uitbreng wachten op het prestigeproject, dat zowel kritisch als commercieel een enorme flop bleek. *De Jantjes* was echter bij publiek en pers een groot succes. Het gelijknamige theaterstuk van Herman Bouber uit 1921 was in 1922 al eens zwiingend verfilmd (door Maurits H. Binger en B. E. Doxat-Pratt), maar nu klonken populaire meezingers als *Draaien, altijd maar draaien* en *Omdat ik zoveel van je hou* met de stemmen van revuesterren Heintje Davids en Sylvain Poons. De liedjes zijn mede geschreven door Louis Davids, die zelf een kort optreden heeft als conferencier in een nachtclub. Die slijke omgeving contrasteert sterk met het volkse café waarin de mariniers ('de Jantjes') belanden nadat ze zijn afgezwaaid. Deze eerste Jordaanfilm – een subgenre waartoe ook de Bouber-verfilmingen *Bleeke Bet* (1934) van Richard Oswald en *Oranje Hein* (1936) van Max Nosseck behoren – kent een eenvoudige plot rond liefde, eerbaarheid, jaloezie en werkloosheid, en voor zijn tijd opvallend dynamisch camerawerk en relatief ontspannen acteren – met name door Fien de la Mar. Het is de eerste film die werd opgenomen in de Cinetone Studio's in Duivendrecht, die bekend zouden worden als 'Hollands Hollywood' en waar voor *De Jantjes* zelfs een Nederlands-Indische set werd gebouwd. Regisseur en coscenarist Jaap Speyer (1891-1952) had ervaring opgedaan bij de Duitse UFA-studio's, destijds de grootste van Europa; daarnaast werkten, zoals in deze periode gebruikelijk was, meerdere Duitse immigranten mee aan de productie.



Houen zo!

Herman van der Horst

[1952 | 20' | 35mm | zwart-wit]

camera: Herman van der Horst
montage: Herman van der Horst
geluid: Herman van der Horst

Houen zo! is een vroeg voorbeeld van de Hollandse Documentaire School, waarvan Herman van der Horst (1910-1976) en Bert Haanstra de belangrijkste vertegenwoordigers zijn. De term slaat vooral op de vorm: het zijn films met veel nadruk op montage, zorgvuldig gecomponeerd beeld en geluid, dramatische opnamehoeken en een lyrisch ritme. Geportretteerde mensen zijn geen individuen, maar verbeelden archetypen: de arbeider, de zeeman et cetera. Deze korte documentaires draaiden destijds in de bioscoop en hun regisseurs vielen in de jaren vijftig en zestig internationaal in de prijzen, in een tijd dat de speelfilmproductie op een laag pitje stond. *Houen zo!* is een hoogtepunt uit het oeuvre van de autodidact Van der Horst en won in 1953 de prijs voor 'beste realistische korte film' op het filmfestival van Cannes, waar zijn *'t Schot is te boord* (1952) een jaar eerder al de Grand Prix voor beste korte film had gewonnen.

De film, die werd gemaakt met steun van de Marshall-hulp, laat zonder voice-over of interviews de wederopbouw zien van het stadscentrum van Rotterdam, dat in 1940 door een Duits bombardement was verwoest. Het openingsbeeld toont de zwaar beschadigde Laurenskerk, die het symbool van de wederopbouw zou worden. Een oude man met één been en een opgespelde medaille loopt op krukken door de ruïne. Op de achtergrond klinken spelende kinderen. De oude man en twee spelende kinderen komen steeds in de film terug, duidelijk geënceneerd, als vertegenwoordigers van de vooroorlogse en naoorlogse generaties. Ondertussen wordt gebouwd in het nog grotendeels lege centrum. In een dynamische montage zien we werkende mannen met gereedschap en machines, met close-ups en dramatische opnamehoeken, afgewisseld met het stadse leven: fietsen, politie te paard, auto's, een drumband en schepen in de haven, met hoge boegen die voorlangs glijden. Loodsen gebaren met hun handen en spreken vele talen, waaronder Nederlands: 'Houen zo!' In de bekendste shots uit de documentaire schieten op het geluid van heien, dankzij een zwiep van de camera, gebouwen in één keer uit de grond omhoog.



Fanfare

Bert Haanstra

[1958 | 96' | 35mm | zwart-wit]

scenario: Jan Blokker, Bert Haanstra

camera: Eduard van der Enden

montage: Bert Haanstra, Ralph Sheldon

geluid: Wim Huender, Peter Vink

muziek: Jan Mul

productie: Rudolf Meyer, Sapphire Film

met: Ton Lutz, Riek Schagen, Bernhard Droog, Albert Mol, Andrea Domburg,

Hans Kaart, Ineke Brinkman, Herbert Joeks

Samen met Fons Rademakers' debuut *Dorp aan de rivier* (1958) luidde het kluchtige speelfilmdebuut van Bert Haanstra (1916-1997) *Fanfare* een opleving in van de Nederlandse cinema, waarvan de productie zich op een dieptepunt bevond. Beide behoorden tot de eerste films die werden ondersteund door het in 1956 opgerichte Productiefonds voor Nederlandse Films.

Haanstra, die in 1959 als eerste Nederlander een Oscar zou winnen met zijn korte documentaire *Glas* (1958), portretteert in *Fanfare* een typisch burgerlijk Nederlands dorpje. De opnamen vonden plaats in Giethoorn, met zijn vele kanalen, magere bruggetjes, traditionele huizen en smalle paden, waarop slechts ruimte is voor fiets of benenwagen. Het toerisme is in opkomst, zoals in meerdere scènes blijkt, maar het belangrijkste dorpsvermaak is nog altijd het fanfareconcours. Ruzie tussen twee fanfareleden – concurrerende caféhouders – leidt tot een splitsing in twee muziekkorpsen, die beide willen deelnemen aan het concours.

Albert Mol speelt een uit Amsterdam gehaalde dirigent. Ineke Brinkman is de dochter van een der kemphanen en verliefd op een jonge agent; met hem samen probeert ze de koppige oudere generatie te vermurwen. Het gezag – de burgemeester en deze enkele agent – loopt van hot naar her om de gemoederen te sussen. Dieren spelen een belangrijke rol. Een kip belandt in de tuba; een koe slaat op hol; andere koeien glijden schijnbaar door het weiland op aan het oog onttrokken platbodems; als tussenshots toont Haanstra eenden, die het menselijk gedrag weerspiegelen.

De volkse komedie, waarvan Haanstra het script schreef samen met Jan Blokker, werd een enorm publiekssucces en is met ruim tweeënhalf miljoen bezoekers nog altijd de op een na best bezochte Nederlandse speelfilm aller tijden.



Als twee druppels water

Fons Rademakers

[1963 | 121' | 35mm | zwart-wit]

scenario: Fons Rademakers

camera: Raoul Coutard

production design: Friso Wiegersma

geluid: Peter Vink

montage: Olga Servaas

muziek: Jurriaan Andriessen

productie: Fons Rademakers' Productie voor Cineurope

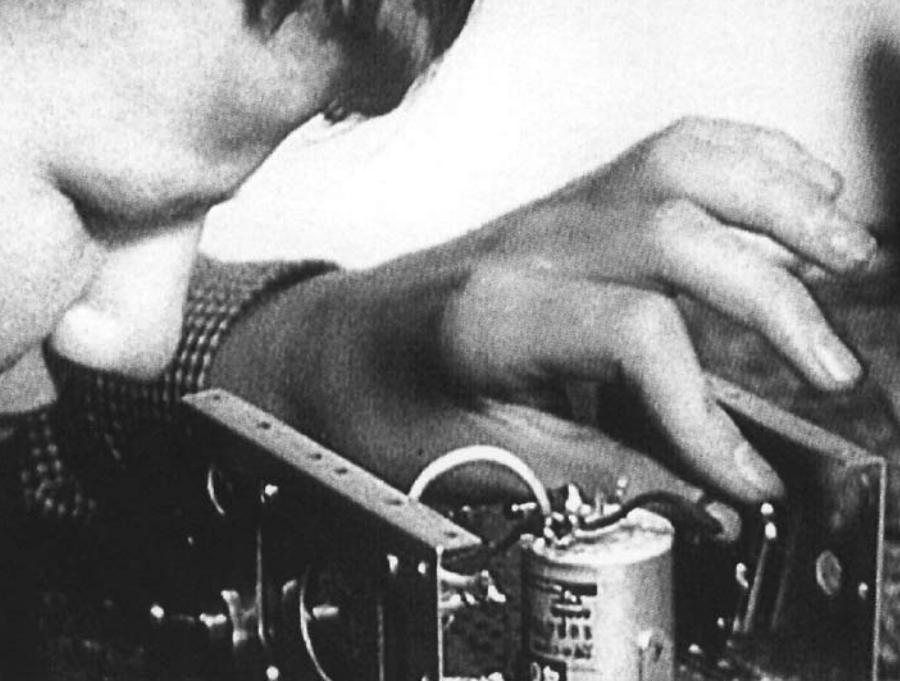
met: Lex Schoorel, Mia Goossen, Elise Hoomans, Jos Gevers,

Nan Los, Ko Arntoldi, Jules Royaards, Hans Polman, Ina van der Molen,

Guus Verstraete, Van Doude, Siem Vroom

In 1987 won regisseur Fons Rademakers (1920-2007) de eerste Nederlandse speelfilm-Oscar met *De aanslag* (1986), naar het boek van Harry Mulisch. Vierentwintig jaar eerder maakte hij een andere boekverfilming over de Tweede Wereldoorlog, *Als twee druppels water*. Dit hoogtepunt in Rademakers' omvangrijke oeuvre is een verfilming van *De donkere kamer van Damocles* van W. F. Hermans, die zelf betrokken was bij de eerste versie van het scenario maar zich van het resultaat distanteerde. Zonder ruzie: voor een pasfoto van een SS'er, die kort in de film te zien is, poseerde hij zelfs in nazikostuum. Een andere cameo is voor biermagnaat Freddy Heineken, in de legerdoka, die het geld voor de film verschaftte maar na een eerste roulatie verdere vertoning verbood. Naar verluidt omdat hij was gebroken met Nan Los, zijn toenmalige maitresse die in de film een verzetsvrouw speelde. Pas in 2003, na de dood van Heineken, kreeg de film opnieuw een bioscooproulement.

Debutant Lex Schoorel speelt een gefrustreerde sigarenverkoper, die tijdens de oorlog zijn evenbeeld aan een parachute uit de lucht ziet vallen – een verzetsstrijder wiens opdrachten hij vervolgens blindelings opvolgt. Na de oorlog gelooft niemand echter in het bestaan van deze dubbelganger. Net als *De aanslag* zet de film vraagtekens bij de naoorlogse indeling in goed en fout. Nouvelle Vague-cameraman Raoul Coutard (Jean-Luc Godards *À bout de souffle*, 1960; François Truffauts *Jules et Jim*, 1962) schoot de krachtige zwart-witbeelden in breed CinemaScope ('Franscope'), met afgewogen composities, vaak vanuit bijzondere opnamehoeken. Opnamen vonden plaats in meerdere Nederlandse steden, waaronder Amsterdam, Haarlem en Bergen op Zoom. Componist Jurriaan Andriessen creëerde een opvallende soundtrack, die met schelle klanken dramatische momenten versterkt.



Blind kind

Johan van der Keuken

[1964 | 25' | 16mm | zwart-wit]

montage: Johan van der Keuken

geluid: Johan van der Keuken

Blind kind is een vroeg hoogtepunt uit het oeuvre van documentaire-filmer Johan van der Keuken (1938-2001) en een Nederlands voorbeeld van *cinéma vérité*: een directe, spontane vorm van vastleggen met een handzame camera en natuurlijk licht. Het gemonteerde resultaat is echter niet alleen een registratie van feiten, maar ook een dichtelijke verbeelding van ervaringen. Met zijn beweeglijke camera en vrije montage vormt de film een grote stilistische breuk met zijn voorgangers. Van der Keuken plaatst de kijker regelmatig in de positie van de blinde kinderen uit het Koninklijk Blindeninstituut in Huizen, waar hij twee maanden lang verbleef. In het begin is het beeld zwart en zijn de stemmen van verschillende kinderen te horen. Losse beelden, zonder geluid, tonen ondertussen plekken waar zij zich niet thuis voelen omdat ze er niet goed kunnen horen: grote mensenmassa's, druk verkeer, een racewedstrijd. Van der Keuken filmt, met een camera in de hand, tastende voeten en de blindenstok over opgebroke stoepen. Hij toont de buitenreclames en verkeersborden die de blinden niet kunnen zien. Hij filmt met aandacht hun gezichten en hij toont de indrukwekkende lessen op het instituut: handarbeid voor de oudere kinderen met gevaarlijk gereedschap en het hardlopen, op gehoor, tijdens een gymles buiten op het veld. De geluidsband maakt effectief gebruik van stilte, losse geluiden en een melancholische, beschouwelijke melodie.



Ik kom wat later naar Madra

Adriaan Ditvoorst

[1963 | 25' | 16mm | zwart-wit]

scenario: Adriaan Ditvoorst

camera: Jan de Bont, Jaap de Jonge

montage: Roelof Roosterman, Jef Nassenstein

geluid: Mat van Hensbergen, Jef Nassenstein

productie: Gijs Versluys, Parnasse Producties

met: Hans Oosterhuis, Rudi Falkenhagen, Yvonne Grosfeld, Chris Baay, Maxim Hamel

Adriaan Ditvoorst (1940-1987) maakte grote indruk met *Ik kom wat later naar Madra*, zijn afstudeerfilm aan de Nederlandse Filmacademie, die was opgericht in 1958. Met zijn verrassende en vernieuwende vorm – met een discontinue en onlogische verhaalstructuur, ongebruikelijke camerabewegingen en plotselinge overgangen in beeld en geluid – vond de jonge filmmaker aansluiting bij de Franse Nouvelle Vague die eind jaren vijftig was opgekomen. Een van de cameramannen was Jan de Bont, die later als cameraman en regisseur in Hollywood succes zou boeken.

De zwart-witfilm leverde Ditvoorst internationale bewondering op van regisseurs als Jean-Luc Godard, Bernardo Bertolucci en Joris Ivens. In *Ik kom wat later naar Madra*, met als ondertitel 'Momenten in een studentenleven', krijgt een soldaat een telefonisch verzoek om naar Madra te komen: het gaat niet goed met zijn vrouw. Hij krijgt verlof, mist zijn trein en wordt gearresteerd door de militaire politie als hij staat te liften. Hij vecht zich los – hoewel later lijkt van niet – en slaat op de vlucht, waarbij hij op merkwaardige plekken belandt. In een voice-over komen ondertussen, min of meer los van de handeling, flarden van filosoferende gesprekken voorbij. In flashbacks ziet de soldaat zijn ouders, die niet weten wat ze met hem aan moeten en op het strand met een geestelijke staan te bidden. De korte film wordt gaandeweg steeds fragmentarischer, waarbij de soldaat tegen het einde zelfs de filmset afloopt. De eigenzinnige Ditvoorst regisseerde nog enkele films, die vaak door de kritiek werden gewaardeerd maar weinig publiek trokken, en maakte op 47-jarige leeftijd een einde aan zijn leven.



Living

Frans Zwartjes

[1971 | 15' | 16mm | kleur]

met: Frans Zwartjes, Trix Zwartjes

De korte experimentele film *Living* geldt als de beste van Frans Zwartjes (1927), de meest vooraanstaande experimentele filmmaker van Nederland, die als docent school zou maken en door de Amerikaanse essayist Susan Sontag werd bestempeld tot 'belangrijkste experimentele filmer van zijn tijd'.

De film is onderdeel van het vijfde 'Home Sweet Home' met opnamen in zijn nieuwe huis in Den Haag. In het woordloze *Living* lopen een man en vrouw (Zwartjes zelf, samen met zijn echtgenote Trix) een leeg huis binnen. Hij in streepjespak, zij in een blouse met een knoopje open. De gezichten zijn bleek gepoederd, hun uitdrukkingen serieus. Ze lopen de trap op en gaan de woonkamer binnen. De vrouw legt een kleine plattegrond van de woonkamer op de grond. De man inspecteert de ruimte, een zakdoek in de hand; de vrouw ontbloot voor een moment haar borsten en gaat verder alsof er niets is gebeurd.

De camera, die door Zwartjes zelf wordt bediend, draait om hen heen, omhoog en omlaag, vloeiend draaiend en glijdend, soms zelfs op zijn kop. Het beeld is opgenomen met een groothoeklens, waardoor het perspectief vervormt. Het veroorzaakt een verwarrend, beklemmend gebrek aan oriëntatie in de eenvoudige, vooral witte ruimte, versterkt door een onwerkelijke, dreinende soundscape zonder direct geluid. Na een paar korte fragmenten tegen het einde die opeens het monogametempo hebben van een mitrailleur, lopen beiden weer in hetzelfde tempo de kamer uit.



Turks fruit

Paul Verhoeven

[1973 | 112' | 35mm | kleur]

scenario: Gerard Soeteman

camera: Jan de Bont

montage: Jan Bosdriesz

production design: Ralf van de Elst

geluid: Ad Roest

muziek: Rogier van Otterloo

productie: Rob Houwer, Verenigde Nederlandsche Filmcompagnie

met: Rutger Hauer, Monique van de Ven, Tonny Huurdeman,

Wim van den Brink, Dolf de Vries, Hans Boskamp

Turks fruit is de best bezochte bioscoopfilm uit de Nederlandse geschiedenis, met bijna drieënhalve miljoen bezoekers, en won in 1999 na een publieksenquête tijdens het Nederlands Film Festival een speciaal Gouden Kalf voor 'Beste Nederlandse film van de twintigste eeuw'. De film werd gemaakt door het team van de eveneens zeer succesvolle films *Wat zien ik!?* (1971) en *Soldaat van Oranje* (1977): producent Rob Houwer, regisseur Paul Verhoeven en scenarist Gerard Soeteman. De voor een Oscar genomineerde productie betekende het debuut van de twintigjarige Monique van de Ven (als Olga) en het speelfilmdebuut van Rutger Hauer (als Eric), die eerder de hoofdrol had gespeeld in Verhoevens populaire televisieserie *Floris* (1969).

Verhoevens vrijmoedige verfilming van het autobiografische boek van Jan Wolkers bevat veel bloot van beide seksen, zoals in veel Nederlandse films sinds het enorme schandaalsucces van *Blue Movie* (Wim Verstappen, 1971), shockerende beelden (van poep, kots en een hond die vruchtwater oplikt) en expliciet taalgebruik. 'Ik naai beter dan God', pocht Eric tegen een van zijn onenightstands. Cameraman Jan de Bont legde het tragische liefdesverhaal vast met beweeglijk camerawerk en creëerde beelden die tot de bekendste uit de Nederlandse filmgeschiedenis zijn gaan behoren: Eric en Olga pasgetrouwd op de fiets door Amsterdam, Olga op een rode beddensprei onder een opgehangen spiegel of beiden samen in de stromende regen op de stoep. Ook beroemd werd de muziek: Olga's vader die 'tietenkont' zingt op de melodie van Johan Strauss' *Radetzky* en de filmmuziek van debuterend filmcomponist Rogier van Otterloo met solomondharmonica van Toots Thielemans.



Flodder

Dick Maas

[1986 | 107' | 35mm | kleur]

scenario: Dick Maas

camera: Marc Felperlaan

montage: Hans van Dongen

production design: Hubert Pouille

geluid: Georges Bossaers

muziek: Dick Maas

productie: Dick Maas, Laurens Geels, First Floor Features

met: Nelly Frijda, Tatjana Simic, Huub Stapel, René van 't Hof, Lou Landré,

Herbert Flack, Horace Cohen, Nani Lehnhausen, Jan Willem Hees,

Apollonia van Ravenstein, Letty Oosthoek

Na het onverwacht grote succes van zijn debuutfilm, de horrorachtige thriller *De lift* (1983), richtte regisseur Dick Maas (1951) in 1984 samen met producent Laurens Geels productiemaatschappij First Floor Features op. In 1986 gingen ze voortvarend van start, met Alex van Warmerdams opvallende debuut *Abel* en het door Dick Maas zelf geschreven *Flodder*, die door FFF werd gepromoot met een voor Nederland ongekend omvangrijke reclamecampagne met als slogan 'Nederland heeft nieuwe burenl!'.
De film, over een asociale familie die als experiment in een villawijk wordt geplaatst, werd een groot succes en staat met ruim 2,3 miljoen bezoekers nog altijd zesde op de lijst van best bezochte Nederlandse films aller tijden. Maas regisseerde twee vervolgen (*Flodder in Amerika*, 1992; *Flodder 3*, 1995), waarna een gelijknamige televisieserie het vijf seizoenen uithield.

In de film wordt de centrale rol gespeeld door Nelly Frijda, als de vuilbekkende, sigaar rokende Ma Flodder. Tot haar filmkinderen behoren seksbom Tatjana Simic, Huub Stapel en René van 't Hof. In een bijrolletje is Simon van Collem te zien, jarenlang de enige filmcriticus op de Nederlandse televisie. Lou Landré speelt de naïeve, maar aardige maatschappelijk werker, die bemiddelt tussen de familie en de snobistische bewoners van de villawijk. Die blijken, in een soort *happy end*, uiteindelijk niet anders dan de familie Flodder: geobsedeerd door seks en genegen tot geweld. *Flodder* heeft kluchtige, vaak politiek incorrecte humor waarin de verzorgingsstaat op de hak wordt genomen, een paar handenvol bloot, enkele autoachtervolgingen en de inzet van een heuse tank voor de apotheose. De keyboardmuziek, onmiskenbaar *eighties*, is van de hand van Dick Maas zelf.



De Noorderlingen

Alex van Warmerdam

[1992 | 108' | 35mm | kleur]

scenario: Alex van Warmerdam

camera: Marc Felperlaan

montage: René Wiegman

production design: Rikke Jeller, Alfred Schaaf

geluid: Bert Flantua

muziek: Vincent van Warmerdam

productie: Dick Maas, Laurens Geels, First Floor Features

met: Rudolf Lucieer, Annette Malherbe, Alex van Warmerdam, Leonard Lucieer

De Noorderlingen, na *Abel* (1986) de tweede film van Alex van Warmerdam (1952), won net als zijn voorganger twee Gouden Kalveren en kreeg bovendien drie European Film Awards. Regisseur Van Warmerdam zelf speelt de postbode, die alles in de gaten houdt en ieders brieven leest in een minimale nieuwbouwwijk in 1960, met één straat en een bushalte. Het is een absurdistische wereld *in the middle of nowhere*. Onder de bewoners bevinden zich een seksueel gefrustreerde slager (Jack Wouterse); zijn als heilige vereerde, vastende vrouw (Annet Malherbe); en een onvruchtbare jager die na een aanvaring met een neger, die is ontsnapt uit een reizende tentoonstelling van twee missionarissen, blind maar nog altijd gewapend door de straat wandelt. In een opvallende bijrol maakt filmmaker Theo van Gogh als de zwijgzame Dikke Willie op een rood brommertje de buurt onveilig.

Aan de ene kant is Van Warmerdam een eenling in de Nederlandse cinema met een herkenbare eigen stijl en toon; aan de andere kant is *De Noorderlingen* zeer Hollands. Zowel in beeld, met de typisch Nederlandse nieuwbouwwijk waar de mensen vanuit de ramen en deuropeningen hun burens in de gaten houden, als in thematiek: dorpsruzies over regels en religie, gevoed door onderdrukte seks en agressie. Naast de bekrompenheid van het burgerlijke leven, gevangen in strakke kaders en composities, laat Van Warmerdam ruimte voor lyrische fantasie en verlangens. Zo komen in het naast de wijk gelegen, kaarsrecht aangelegde naaldbos de meest duistere emoties naar boven en identificeert de jonge slagerszoon zich met de Congolese leider Loemoemba.



Het zakmes

Ben Sombogaart

[1992 | 90' | 35mm | kleur]

scenario: Sjoerd Kuyper

camera: Reinier van Brummelen

montage: Herman P. Koerts

production design: Michel de Graaf

geluid: Bert Flantua

muziek: Karel Kleist

productie: Burny Bos, BosBros, Film & TV Productions BV

met: Olivier Tuinier, Adelheid Roosen, Genio de Groot

Het zakmes van Ben Sombogaart (1947) is gebaseerd op het gelijknamige jeugdboek van Sjoerd Kuyper en won op het Nederlands Film Festival het Gouden Kalf voor Beste Regie. De gelijknamige, ook door Sombogaart geregisseerde televisieserie won in 1993 een International Emmy Award. De film is een hoogtepunt in een lange reeks goede en serieuze kinderfilms, die begon met *Mijn vader woont in Rio* (1989) – ook van regisseur Sombogaart en producent Burny Bos. Sombogaart is de belangrijkste regisseur van deze stroming gebleken (en verwerfde een Oscar-nominatie met zijn volwassen oorlogsdrama *De tweeling*, 2002) en BosBros, de belangrijkste productiemaatschappij.

Het zakmes wordt verteld vanuit het perspectief van de zesjarige Mees, een glansrol van de debuterende Olivier Tuinier, die per ongeluk in het bezit is gekomen van het zakmes van zijn zojuist verhuisde beste vriend. Mees probeert hem op allerlei manieren het zakmes terug te bezorgen, hoewel hij het nieuwe adres niet heeft. Zijn ouders zijn aardig maar luisteren slecht: vader (Genio de Groot) is druk met het afhandelen van telefoontjes voor moeder (Adelheid Roosen), een succesvol operazangeres die vaak van huis is. Ook zijn strenge lerares luistert niet als Mees de situatie wil uitleggen. Af en toe praat hij daarom maar tegen videobeelden van zijn zingende moeder. Aan de andere kant wordt hij regelmatig geholpen door onbekenden, die hij tijdens zijn omzwervingen tegenkomt.



Het is een schone dag geweest

Jos de Putter

[1993 | 70' | 16mm | kleur]

camera: Melle van Essen, Stef Tijdink

geluid: Paul Veld, Martijn van Haalen

montage: Nathalie Alonso Casale, Riekje Ziengs

productie: Riekje Ziengs, Dieptescherpte B.V.

Regisseur Jos de Putter (1959) legde in 1992 het laatste jaar vast van het boerenbedrijf van zijn ouders in Zeeland. Het liefdevolle en weemoedige portret kreeg als ondertitel 'Kleine vertelling over een laatste oogstjaar'. Met veel lange, fraai belichte en zorgvuldig gekadreeerde shots legt De Putter in zijn debuutfilm op schilderachtige wijze de manier van leven van vooral zijn vader vast. Die staat elke dag vroeg op in de eenvoudig ingerichte boerderij om zich vervolgens te bekommeren om zijn land en zijn koeien. In interviews betreurt de vader dat het werk door de mechanisatie ongezelliger is geworden. Wel wordt hij nog geassisteerd door zijn vaste seizoenshulp, die al dertig jaar langskomt.

De beelden van koeien in de sneeuw, handmatig zaaien en de rechte einder zijn oer-Hollands, maar het melken gaat machinaal en De Putters ouders worstelen met de nieuwe gele merktekens, die in de oren van de koeien moeten worden gestanst. De koeien worden verkocht en afgevoerd, een traditionele levensstijl loopt ten einde, maar het bescheiden boerenechtpaar betoont zich tevreden met het leven.

De Putter creëerde een document van een veranderend Nederland. Een verdwijnende manier van leven dat plaatsvindt in een typisch Nederlands landschap, dat hij met veel totaalshots heeft vastgelegd en zo heeft bewaard voor latere generaties.



Father & Daughter

Michael Dudok de Wit

[2000 | 9' | 35mm | kleur]

scenario: Michael Dudok de Wit

camera: Michael Dudok de Wit

geluid: Jean Baptiste Roger

muziek: Normand Roger, Denis Chartrand

productie: Willem Thijssen, CineTé Filmproductie bv, Claire Jennings, Cloudrunner Ltd

Nadat hij in 1994 al was genomineerd voor *The Monk and the Fish* (1994) won Michael Dudok de Wit (1953) in 2001 voor zijn tweede autonome productie *Father & Daughter* de Oscar voor Beste Korte Animatiefilm. De vooraanstaande animatieproducent en –regisseur Nico Crama noemde *Father & Daughter* in 2004 ‘de mooiste en toegankelijkste animatiefilm die Nederland tot nu toe heeft voortgebracht’.

Dudok de Wits films hebben Engelse titels, omdat hij al zijn hele carrière in Londen woont. De beelden van *Father & Daughter* zijn echter archetypisch Nederlands.

Een vader en een dochter fietsen door het vlakke polderland, over een dijk met populieren, getekend in eenvoudige lijnen en sepia tinten. De vader neemt afscheid en verdwijnt in een roeiboot naar de einder; de dochter blijft in alle seizoenen van het jaar en van haar leven terugkeren op deze plek op de dijk. Ze fietst – met wind mee, met wind tegen, in de regen, in de zon, tegen de dijk op. Dudok de Wit wisselt totaalbeelden, met zware wolkenluchten boven de rechte horizon, af met close-ups van details als buigend gras, opvliegende vogels, vallende bladeren. De zwijgende beelden worden begeleid door een weemoedige wals en af en toe een fietsbel.

Momenten en gebeurtenissen

44	Wilhelmina, de eerste Nederlandse filmster
46	Zelfmoord, ontucht en overspel
48	Hollywood aan het Spaarne
50	Regisseur van de vrije concurrentie
52	Tempel voor de massakunst
54	Neêrlands Nieuws in klank en beeld
56	Kunst versus commercie
58	Ondertitels
60	Beelden voor de toekomst
62	Jan Luykenstraat 2
64	Onze Audrey
66	De nieuwe golf
68	Crisis in het bioscoopbedrijf
70	Filmhuizen en filmfestivals
72	De gouden jaren
74	Beren, Leeuwen, Palmen & Oscars



Wilhelmina, de eerste Nederlandse filmster

Op 6 september 1898 werd prinses Wilhelmina in Amsterdam tot koningin gekroond. Van de inauguratieplechtigheden werden opnamen gemaakt door zowel de Filmfabriek F. A. Nöggerath als de British Mutoscope & Biograph Company. Beide maatschappijen lieten cameramannen uit Londen overkomen om de tocht naar de kerk, de gang naar het Paleis op de Dam en de balkonscène te filmen. In de daaropvolgende maanden waren de beelden in heel Nederland te zien, zodat de bevolking kon meeleven met deze nationale gebeurtenis. Hoewel film al tweeënhalf jaar eerder, op 12 maart 1896, in Nederland was geïntroduceerd, betekende *De kroningsfeesten* de nationale doorbraak van het medium.

Film was nu niet alleen meer noviteit of kermisvermaak, maar kon voortaan ook andere functies vervullen. Die van presentatie, voorlichting of propaganda. In het kielzog van de populariteit van de jonge koningin vond de film zijn legitimatie. Zoals dat ook gebeurde in omliggende landen, waar de Duitse keizer en leden van het Engelse vorstenhuis uitgroeiden tot de eerste filmsterren.

Met deze verandering kwam er continuïteit in de Nederlandse filmwereld. De eerste productiemaatschappijen werden opgericht en in de grote steden waren vanaf nu in de variététheaters bijna dagelijks films te zien. De mobiele filmexploitatie, begonnen door pioniers als Christiaan Sliker, nam in de eerste jaren van de twintigste eeuw een hoge vlucht met als hoogtepunt de filmshows van Alberts Frères. Zij vertoonden hun films in een luxueuze tent voorzien van muzikale begeleiding en beeldende explicatie. Ook vervaardigden zij films, met als meest sprekende voorbeeld *De mésaventure van een Fransch beertje zonder pantalon aan het strand te Zandvoort* uit 1905.



Zelfmoord, ontucht en overspel

De bioscoop had begin jaren tien nog maar net haar intrede gedaan in de Nederlandse samenleving of de eerste kritiek was al te horen. De getoonde films schaadden de tere kinderzieltjes, de bioscoopgang zette aan tot spijbelen en kinderen zaten soms tot 's avonds laat in de bioscoop. De discussies rondom de 'bioscoopquaestie' liepen hoog op. Een enkeling pleitte voor een algeheel verbod, anderen zagen juist een educatieve taak voor de film weggelegd. Beide opvattingen zouden hun weerslag vinden.

In 1912 werd als een direct gevolg van de discussies de Maatschappij voor Wetenschappelijke Cinematografie (waaruit later de Filmfabriek Hollandia zou voortkomen) opgericht en de eerste educatieve documentaire gemaakt. Het was het begin van een lange traditie op het gebied van onderwijsfilms en schoolbioscopen.

De tegenstanders zagen zich gesterkt door de komst van de eerste lokale bioscoopcommissies die moesten toezien op het morele gehalte van de vertoonde films. Later volgde een katholieke filmkeuring. In 1926 werd de wet op de nationale filmkeuring aangenomen, die op 1 maart 1928 in werking trad. Vanaf dat moment moest iedere openbaar vertoonde film voldoen aan de criteria van de Centrale Commissie voor de Filmkeuring. Deze commissie waakte niet alleen over geweld en zedenbederf, maar was tevens een instrument om openbare discussies tussen de zuilen te vermijden.

Democratisering, ontzuiling en de seksuele revolutie betekenden in de jaren zeventig het einde van de filmkeuring oude stijl. In 1977 werd de wet aangepast tot een wet op de vrijwillige (jeugd)keuring, om enkele jaren later plaats te maken voor de Kijkwijzer.



Hollywood aan het Spaarne

Tot 1914 draaiden in de Nederlandse bioscopen vrijwel uitsluitend films van buitenlandse makelij. Nederlandse films waren vooral incidenten. Tijdens de Eerste Wereldoorlog kwam daarin verandering. Nederland bleef neutraal, maar het vrije verkeer van films was beperkt. In de luwte van het wereldgebeuren kreeg Nederland hierdoor de kans een eigen filmproductie te ontwikkelen.

Zo groeide de Filmfabriek Hollandia van Maurits H. Binger uit van een kleine maatschappij die korte speelfilms en documentaires vervaardigde tot een groot productiehuis. In een eigen studio in Haarlem en met een eigen stal van acteurs, actrices en regisseurs maakte Binger een groot aantal korte films en maar liefst zestig lange speelfilms. Actrice Annie Bos, die in veel van de films de hoofdrol speelde, bereikte een sterstatus. Nog steeds maken films als *Het geheim van Delft* (1917) en *Een Carmen van het noorden* (1919) indruk. Naast Hollandia bleek er ruimte te zijn voor meer maatschappijen, met als belangrijkste Haghe Film, de maatschappij van Willy Mullens die zich vooral richtte op documentaires en opdrachtfilms. In een groot aantal korte en lange films zou Mullens een beeld schetsen van Nederland in de eerste decennia van de twintigste eeuw. Zoals in de *Leger en vlootfilm* (1917), waarin Mullens in opdracht van de Nederlandse overheid toonde hoe Nederland zich voorbereidde op een eventuele oorlog.

Na de Eerste Wereldoorlog was het afgelopen met de bloei van de Nederlandse speelfilm. Hollywood had zich tijdens de Eerste Wereldoorlog ontwikkeld tot een enorm conglomeraat en overrompelde na de oorlog de Europese markt. De Nederlandse film vond zijn bestaansrecht in niches waarin het buitenland niet voorzag: journaals, stedenfilms en documentaires over handel en industrie.



Regisseur van de vrije concurrentie

De Nederlandse Bioscoop Bond was in de twintigste eeuw de spil van het film- en bioscoopbedrijf. Wie geen lid was van deze club, kon in Nederland geen films in bioscopen vertonen of ze aan bioscopen verhuren. De Bond ontstond in 1918 en waakte bijna de hele eeuw over de belangen van de bedrijfstak. Hij maakte regels voor eerlijke concurrentie tussen de leden. Hij zorgde voor een arbitragecommissie, die conflicten kon oplossen voordat de rechter eraan te pas kwam. Hij organiseerde de wekelijkse Filmbeurs in hotel Krasnapolsky in Amsterdam, waar bioscoopexploitanten en filmdistributeurs zaken konden doen. Deze regels en contacten werden ook gebruikt om de concurrentiestrijd af te zwakken en een rem te zetten op de bouw van nieuwe bioscopen.

Het succes kende ook een keerzijde. Het aantal leden nam sterk af door economische concentratie: steeds meer bioscopen kwamen na de oorlog in handen van steeds minder exploitanten. De Bond had zich vooral sterk gemaakt in de strijd tegen de vermakelijkheidsbelasting en de filmkeuring. Toen beide doelen rond 1985 waren bereikt, hield weinig de resterende bioscoophouders en filmverhuurders nog bijeen. De Europese Unie verbood bovendien kartelvorming en marktregulering. Onder verschillende namen vervulde de organisatie daarna nog een beperkte functie; de Nederlandse Federatie voor de Cinematografie is de meest recente opvolger.

Intussen had de Bond een kleine tegenspeler gekregen door de opkomst van de filmhuizen, die vanaf 1970 buiten de Bond om een niet-commercieel filmcircuit ontwikkelden.

Foto: Leden van de Nederlandse Bioscoopbond in vergadering bijeen.



Tempel voor de massakunst

Het Tuschinski Theater in Amsterdam is sinds 1921 de tempel van de nationale filmcultuur. Nog steeds maakt het extravagante gebouw indruk op de bezoeker. Dat was ook de bedoeling van de opdrachtgever, Abraham Tuschinski, de grondlegger van het gelijknamige bioscoopconcern. Hij had een luxueus premièretheater nodig, dat alle andere in de schaduw zou stellen.

Het orkest en het voorprogramma waren bij Tuschinski even belangrijk als de hoofdfilm. De voorstellingen maakten in dit soort bioscopen deel uit van een uitgebreid programma met podiumoptredens van artiesten, muziek, versnaperingen, voorfilms en de hoofdfilms met de sterren van het witte doek.

Tot ver in de vorige eeuw was een filmvoorstelling ook een avond uit – geënt op bestaande amusementstradities. Dit is langzamerhand verdwenen: de hoofdfilm kwam centraal te staan en de bioscoopervaring verdween. Het Tuschinski Theater heeft intussen veel verbouwingen doorstaan. Vroeger hadden bioscopen slechts één grote zaal, net als een schouwburg. Vanaf 1970 kwamen er in bioscopen steeds meer 'doeken' bij. We spreken nu van multiplexen en megaplexen, die vaak zijn ontworpen als ultramoderne bioscooppaleizen. Ook bij Tuschinski zijn veel kantoorruimten, garderobes en gangen omgebouwd tot extra zalen. Maar de centrale hal en de grote zaal zijn gebleven om van te genieten.



Neêrlands Nieuws in klank en beeld

Het Haarlemse filmbedrijf Polygoon, in 1919 begonnen als bedrijf voor het vervaardigen van tussentitels voor zwijgende films, maakte vanaf 1921 indruk door de hoge kwaliteit van zijn documentaires en opdrachtfilms. In 1924 startte het bedrijf een filmjournaal, Hollands Nieuws, dat eerst tweewekelijks en vanaf de jaren dertig iedere week verscheen. Door de snelheid waarmee gewerkt werd – vaak was een gefilmde gebeurtenis dezelfde avond al in enkele grote bioscopen te zien – overvleugelde het Polygoon-journaal de andere firma's die bioscoopjournaals maakten, zoals Profilti en Haghefilm.

Na de Tweede Wereldoorlog maakt het Polygoon-journaal met zijn Neêrlands Nieuws en Wereldnieuws een vast onderdeel uit van het voorprogramma in de Nederlandse bioscopen. Met het stemgeluid van vaste commentator Philip Bloemendal behoort het Polygoon-journaal tot het Nederlandse audiovisuele geheugen. Doordat het Polygoon-journaal vaak officiële gebeurtenissen op film vastlegde, werden vooral die beelden van Nederland in het collectief geheugen gegrift.

De opkomst van televisie, met een dagelijks journaal en verschillende actualiteitenprogramma's, maakte het Polygoonjournaal overbodig, zodat in 1986 de laatste aflevering werd gemaakt.



Kunst versus commercie

Het ging op de avond van 13 mei 1927 om *De moeder*. De burgemeesters van de vier grote steden hadden de vertoning van Vsevolod Poedovkins meesterwerk verboden wegens ontoelaatbare 'bolsjewistische propaganda', maar uiteindelijk kreeg de film een besloten voorstelling in de Amsterdamse kunstenaarsociëteit De Kring. De geruchtmakende voorstelling betekende het begin van de Filmliga, die als doel had 'allerhande verboden films of sterke avant-garde producten voor een select publiek te vertoonen'.

Er werden in vele Nederlandse steden Filmliga-afdelingen opgericht, er werd een eigen vertoningcircuit opgezet, er kwam een eigen film-distributie en er werd een filmblad uitgegeven. Rond de Filmliga groepeerde zich de Nederlandse avant-garde van schrijvers, architecten en beeldend kunstenaars. De Filmliga wierp zich op als hoeder van de filmkunst en probeerde deze – bij monde van medeoprichter en schrijver Menno ter Braak – te legitimeren. Hierbij werd aansluiting gezocht bij de beeldende kunsten en muziek. Tijdens de Filmliga-voorstellingen presenteerden filmers als Joris Ivens en Mannus Franken hun eerste films, zoals hun gezamenlijke productie *Regen* (1929).

Door de strenge opvattingen van Filmliga-prominenten over wat een goede film was en hun heftige oppositie tegen film als amusementsmedium ontstonden er al snel verschillende stromingen binnen de Filmliga, die in 1933 ophield te bestaan.

Het Centraal Bureau voor Ligafilms zorgde ervoor dat de films nog jarenlang in Nederland vertoond werden en dat nieuwe generaties steeds weer geconfronteerd werden met de internationale avant-garde uit de jaren twintig en dertig. De ideeën van de Filmliga zouden mede hierdoor nog decennia lang het Nederlandse filmdebat beïnvloeden, waarbij het kunstzinnige karakter van film door velen boven het amusementskarakter verheven werd geacht.

Foto: Vsevolod Poedovkin temidden van Filmliga-bestuursleden en andere bewonderaars.



Ondertitels

Aan de komst van de geluidsfilm in 1929 danken we de ondertitels, want niemand kon de vreemde talen in de bioscoop verstaan. Andere landen kozen voor nasynchronisatie, maar Nederlanders wilden liever de oorspronkelijke taal horen en ondertitels lezen. Ook op televisie. Alle pogingen om deze gewoonte te veranderen, zijn mislukt.

De invoering van de geluidsfilm is om meer redenen een belangrijke mijlpaal. Was de zwijgende film vooral 'internationaal' geweest, met de sprekende film kwam na 1929 het accent te liggen op het 'nationale'. Door de eigen taal werd de film meer onderdeel van de nationale cultuur. Het begrip 'Nederlandse film' deed zijn intrede. Het publiek hield van films met Nederlandse verhalen, Nederlandse sterren en het Nederlandse lied. Geholpen door uit Nazi-Duitsland gevluchte vakmensen, die in Nederland een goed heenkomen zochten, bloeide de filmproductie vanaf 1934 weer op. Het grootste succes van deze golf was *De Jantjes* (1934).

Nederlandse banken speelden aanvankelijk een grote rol als financier van het omschakelingsproces naar geluidsfilm in Europa. Op de Amsterdamse effectenbeurs werd in 1929 met miljoenen guldens gespeculeerd in aandelen van geluidsfilmpatenten. Philips zag eveneens toekomst in de nieuwe techniek en opende in 1932 een eigen afdeling voor filmprojectoren in Eindhoven, die tot 1970 in bedrijf is geweest.

Er ontstonden twee nieuwe studio's voor geluidsfilms, Cinetone in Amsterdam en Filmstad in Wassenaar. De Haagse filmdistributeur Loet Barnstijn was een van de drijvende krachten achter deze ontwikkeling, totdat de Tweede Wereldoorlog een abrupt einde maakte aan de bloei.



De komst van de geluidsfilm betekende het einde van de stille film. Tegelijkertijd brak echter het besef door dat deze filmische erfenis moest worden bewaard. In Frankrijk, Groot-Brittannië en Duitsland zagen vervolgens de eerste grote Europese filmarchieven het licht.

Nederland volgde na de Tweede Wereldoorlog. Het Nederlands Filmmuseum werd opgericht en sloot zich aan bij de FIAF (de Internationale Federatie van Filmarchieven). Door deze verbintenis was het museum verplicht zich in te zetten voor het behoud en beheer van in Nederland geproduceerde films als nationaal erfgoed. Een teken van volwassenwording van het medium: film wordt nu officieel gezien als onderdeel van onze culturele erfenis en identiteit.

Tegenwoordig kwijten het Filmmuseum en het Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid (een samengaan van het omroeparchief met de archieven van de RVD en de Stichting Film en Wetenschap) zich van deze taak. Naast behoud en beheer is het vertonen van de films van wezenlijk belang: het houdt het culturele erfgoed levend. In 2006 opende het Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid daartoe zijn *Media Experience* en in 2009 betreft het Filmmuseum een nieuw gebouw aan het Amsterdamse IJ.

Beelden voor de toekomst



Jan Luykenstraat 2

Op het adres Jan Luykenstraat 2 in Amsterdam wordt sinds 1945 het filmbeleid bedacht en uitgevoerd. De Nederlandse Bioscoop Bond en zijn opvolgers zetelen hier al sinds de bevrijding. Zij hebben namens de ondernemers steeds gelobbyd bij politieke partijen en ministeries om film en bioscoop in een gunstiger daglicht te stellen. De overheid had tot 1940 film alleen willen zien als een moreel gevaar en als een bron voor belastingheffing. Een meer positieve benadering ontstond pas na 1945, toen er ook beleid voor de andere kunsten van de grond kwam.

Eerst ging het om een sporadische ondersteuning van 'korte, culturele en kunstzinnige films', waarmee vooral documentaires zoals *Houen zo!* (Herman van der Horst, 1952) werden bedoeld. De subsidiëring van lange speelfilms begon met de oprichting van het Productiefonds in 1956, eveneens gevestigd op genoemd adres. Daarbij werd ook gekeken naar de economische levensvatbaarheid van de filmindustrie. Jarenlang hebben commissies hier het laatste oordeel uitgesproken over een subsidieaanvraag.

Waren de eerste films nog grote commerciële en artistieke flops, in 1958 komt een van de meest succesvolle films uit: Bert Haanstra's *Fanfare*. Voor de artistieke film werd ook een fonds opgericht: het Fonds voor de Nederlandse Film. In 1993 zijn de verschillende fondsen samengegaan in het Nederlands Fonds voor de Film, kortweg Filmfonds. Het adres bleef hetzelfde, maar het beleid veranderde. Vanaf 1999 kwamen er voor aanvullende filmfinanciering belastingconstructies, maar sinds kort moeten producenten ook voor aanvullende financiering toch weer naar de Jan Luykenstraat.

Foto: De Vliegende Hollander van Gerard Rutten, de eerste door het Productiefonds ondersteunde film.



Onze Audrey

Al vanaf de eerste vertoningen was film een internationaal fenomeen. Filmcultuur is een globale cultuur. We zijn vertrouwd met beelden van exotische landen, buitenlandse actualiteiten en internationale sterren. Het meest nadrukkelijk zien we het internationale aspect terug in de speelfilm. Die wordt al vanaf de jaren twintig gedomineerd door Hollywood. Tot de jaren vijftig moest Hollywood de Duitse en Franse film nog naast zich dulden, maar sindsdien is de Amerikaanse speelfilm overheersend. En daarmee ook zijn sterren: de regisseurs en acteurs. In talloze fanbladen straalden Asta Nielsen, Greta Garbo, Marilyn Monroe en Brigitte Bardot ons vanaf de covers tegemoet. En tussen al die sterren was er één van Nederlandse afkomst: Audrey Hepburn. Als jong meisje kwam ze na de oorlog in contact met Hein Josephson en Charles Huguenot van der Linden. Ze kreeg een rol in hun *Nederlands in zeven lessen* (1948) – en de rest is *history*. Grote rollen, beroemde tegenspelers, massa's dwepende tieners en eeuwige faam. Vanaf de jaren zeventig is Hollywood ook het Mekka voor een aantal Nederlandse regisseurs en acteurs. Sommigen hebben de overstap met succes gemaakt: Jan de Bont, Paul Verhoeven en Rutger Hauer zijn er gerespecteerde krachten.



De nieuwe golf

De start van de Nederlandse Filmacademie in 1958 was nog bescheiden. Maar dat zou snel veranderen. De eerste generatie filmmakers die de academie afleverde, zette de Nederlandse filmwereld op zijn kop. Geïnspireerd op buitenlandse filmstromingen als de Nouvelle Vague wilde men breken met de bestaande filmcultuur en nieuwe, persoonlijke films maken. Geen films meer als *Rijft in Amsterdam* (John Korpelaar, 1962) of *De zaak M. P.* (Bert Haanstra, 1960), die mikten op het grote publiek en niet boven de grauwe middelmaat uitstaken, maar films die de tijdgeest uitdrukten en aan de grote voorbeelden uit de Verenigde Staten en Frankrijk refereerden.

Woordvoerders van deze generatie werden Pim de la Parra en Wim Verstappen. Zij begonnen samen de productiemaatschappij Scorpio en richtten het filmblad *Skoop* op. Hierin gingen ze de strijd aan met de gevestigde orde en braken zij een lans voor de nieuwe cinema. Het nieuwe credo is 'filmen': beter een film wel gemaakt dan niet gemaakt. In 1966 verscheen Scorpio's eerste lange speelfilm *De minder gelukkige terugkeer van Jozef Katús naar het land van Rembrandt* (Wim Verstappen, 1966). Een met een *hand-held* camera op locatie in Amsterdam geschoten film over de laatste dagen van een jongeman, zich afspelend in de week tussen koninginnedag en bevrijdingsdag.

De korte films van deze generatie maakten de meeste indruk. Met als hoogtepunt *Ik kom wat later naar Madra* (1965) van Adriaan Dittvoorst, een film die doordrongen is van de invloed van de Nouvelle Vague. Het elan van de nieuwe golf filmmakers plaveide de weg voor de grote successen van de jaren zeventig. De Nederlandse speelfilm werd volwassen.



Crisis in het bioscoopbedrijf

Nederlanders waren al nooit grote bioscoopgangers, maar vanaf het begin van de jaren zestig daalde het bioscoopbezoek met rasse schreden. Brachten de Nederlanders in de jaren vijftig nog zo'n 65 miljoen bezoeken per jaar aan de bioscoop, aan het begin van de jaren zeventig waren dat er nog slechts zo'n 27 miljoen.

De intrede van de televisie in Nederland in 1951 kan die neergang niet volledig verklaren. Ook de gestegen mobiliteit door de toename van het autobezit en een veranderende wijze van vrijetijdsbesteding droegen fors aan de daling bij.

Het gevolg was dat veel bioscopen moesten sluiten. Eerst de kleine buurtbioscopen, maar al snel ook grote bioscopen in het centrum van steden. Uiteindelijk zou in de jaren zestig de helft van alle bioscopen verdwijnen. De grote bioscopen die konden overleven werden opgesplitst in vele kleine zalen, soms zo klein dat er van filmvertoning 'op het grote doek' nauwelijks nog sprake was.

Aan het begin jaren zeventig leek er even een kentering in de dalende bezoekerscijfers op te treden, mede dankzij het succes van Nederlandse films. Maar al snel zette de dalende trend zich voort om rond het midden van de jaren tachtig onder de 20 miljoen bezoeken per jaar te duiken. Daaraan konden ook de succesfilms van filmers als Paul Verhoeven, Guido Pieters, Ruud van Hemert en Dick Maas niets veranderen.



Filmhuizen en filmfestivals

Terwijl het reguliere bioscoopbezoek in Nederland in de jaren zestig sterk terugliep, ontstonden er buiten het bioscoopbedrijf initiatieven die het filmbezoek, zij het op kleine schaal, weer deden toenemen. Eind jaren zestig werd het Vrije Circuit opgericht, een nieuw vertonings- en distributiecircuit als tegenhanger van de machtige Nederlandse Bioscoop Bond. Onafhankelijke, experimentele en maatschappijkritische films werden vertoond in buurthuizen, studentenclubs en bij maatschappelijke verenigingen.

Begin jaren zeventig ontstond een net van filmhuizen, waar ook artistieke films werden gepresenteerd die het bioscoopbedrijf links liet liggen. Een bezoek aan een filmhuis bood doorgaans meer dan alleen film. Een café, levende muziek, inleidingen en discussies maakten deel uit van de filmervaring. Geleidelijk werden filmhuizen verbouwd tot filmtheaters met professionele projectie. Terwijl de bioscopen de bezoekers zagen wegllopen, trok het bezoek aan de filmtheaters aan.

Mede dankzij de filmtheaters en -huizen ontstond er in Nederland een filmcultuur waarbij ook artistieke films tot in de verre uithoeken van het land te zien waren. Zo ontstonden plekken waar experimentele Nederlandse films als *Living* (1971) van Frans Zwartjes en 16mm-documentaires als *Het is een schone dag geweest* (1993) van Jos de Putter vertoond konden worden.

Ongeveer tegelijk met de filmhuizen kwamen de filmfestivals op. In Utrecht werd zeven maal de Cinemanifestatie gehouden, georganiseerd door Hubert Bals. In Rotterdam werd Bals directeur van Film International, dat als het International Film Festival Rotterdam zou uitgroeien tot een van de grootste filmfestivals ter wereld. Eveneens in Utrecht ontstond het Nederlands Film Festival (eerst nog onder de naam Nederlandse Filmdagen) en in Amsterdam het International Documentary Festival Amsterdam. Festivals die, samen met talrijke kleinere filmfestivals en filmweken, de Nederlandse film liefhebber een blik bieden op de wereldwijde filmproductie en zich mogen verheugen in een nog steeds groeiende belangstelling.



De gouden jaren

Vanaf de jaren zestig maakte het bioscoopbezoek een vrije val – een neergaande lijn die zich tot in de jaren tachtig zou doorzetten. De statistieken tonen het duidelijk aan. Alleen begin jaren zeventig is er een zekere stabilisering te zien: het bioscoopbezoek neemt relatief maar weinig af. Reden hiervoor is de populariteit van de Nederlandse speelfilm: de successen van het Scorpio-duo Pim de la Parra en Wim Verstappen, producent Rob Houwer en Paul Verhoeven en – in mindere mate – producent Rob du Mée en Frans Weisz.

Waar de Nederlandse speelfilm over het algemeen maar een paar procent van het totaal aantal bezoekers trok, nam de vaderlandse productie nu bijna een kwart van het totaal voor zijn rekening. De grootste trekpleister was *Turks fruit* (Paul Verhoeven, 1973), maar ook *Blue Movie* (Wim Verstappen, 1971), *Wat zien ik!?* (Verhoeven, 1971), *Keetje Tippel* (Verhoeven, 1975), *De inbreker* (Frans Weisz, 1972), *Rooie Sien* (Weisz, 1975) en een paar jaar later *Soldaat van Oranje* (Verhoeven, 1977) trokken een miljoenenpubliek. Seks, literatuurverfilmingen en de Tweede Wereldoorlog stonden garant voor een ware renaissance van de Nederlandse film.

In het kielzog van deze successen vonden ook kleinere producties hun weg naar het bioscooppubliek. Voor het eerst sinds het midden van de jaren dertig speelde de Nederlandse film weer een rol van betekenis en werd de weg geplaveid voor een haast continue filmproductie die tot aan de dag van vandaag bestaat. Een eigen filmindustrie die eens in de zoveel jaar een grote hit oplevert – getuigen *Ciske de rat* (1984) van Guido Pieters, *Flodder* (1986) van Dick Maas en Johan Nijenhuis' *Costa!* (2001) – maar ook ruimte biedt aan films van Orlow Seunke, Theo van Gogh en Paul Ruven.



Beren, Leeuwen, Palmen & Oscars

De Nederlandse film heeft het in het buitenland altijd moeilijk gehad vanwege het kleine taalgebied. Misschien is het ook daarom dat de films die het meeste waardering hebben gekregen vooral films waren waarin het beeldend element een belangrijke rol speelden.

Het begon met Joris Ivens die zich van een avant-garde filmer ontwikkelde tot een van de belangrijkste documentairefilmers van zijn tijd.

De jaren vijftig waren de hoogtijdagen van wat men later de Hollandse documentaire school is gaan noemen. Met als voormannen Herman van der Horst en Bert Haanstra werden belangrijke prijzen gewonnen op de festivals van Cannes, Venetië en Berlijn. Hoogtepunt was de Oscar die Haanstra in 1959 won voor *Glas*.

Ook de speelfilm heeft de nodige erkenning gekregen. Zo hebben bijvoorbeeld *Dood water* van Gerard Rutten, *Ciske, de Rat* van Wolfgang Staudte en Orlov Seunkes *De smaak van water* een Leeuw gewonnen in Venetië. De Oscar liet nog even op zich wachten: *Dorp aan de rivier* van Fons Rademaker en *Turks fruit* reikten tot een nominatie, maar pas in 1986 was het raak met *De aanslag* van Fons Rademakers. Het zou de eerste zijn in een reeks van Oscarnominaties en -winnaars. *Daens*, *De tweeling* en *Zus en zo* bleven steken op een nominatie, maar Marleen Gorris met *Antonia* en Mike van Diem met *Karakter* wisten nogmaals een Oscar te veroveren.

Nederland excelleert op het gebied van de animatiefilm. Met Paul Driessen, Co Hoedeman, Gerrit van Dijk en Michael Dudok de Wit (met een Oscar voor *Father & Daughter*) heeft de Nederlandse animatiefilm in een buitenland een stevige reputatie opgebouwd.

Colofon

Tekstbijdragen en eindredactie
Kees Driessen

Concept en vormgeving
Jan Pieter Ekker

Fotografie
Fotoarchief Filmmuseum

Drukwerk
De Longte

Uitgave
Stichting Nederlands Film Festival
Postbus 1581
3500 BN Utrecht
www.filmfestival.nl

© Nederlands Film Festival 2007



NETHERLANDS
FILM FESTIVAL

