

Het Nederlandse filmlandschap

AUTEUR Marloes Wevers

FOTOGRAFIE Steven van Wel & Lyn Gateley

Film is een kunstvorm die elementen uit de dagelijkse werkelijkheid reproduceert en uitvergroot. Door hun veronderstelde miljoenenpubliek zijn films letterlijk beeldbepalend, maar moeten filmmakers tegelijkertijd refereren aan populaire 'place images'.

In de met Oscars bekroonde speelfilm *The Hours* (2002) worden drie vrouwen in drie perioden geportretteerd die onderling verbonden zijn door Virginia Woolfs roman *Mrs Dalloway* (1925). Afwisselend zien we schrijfster Virginia Woolf in 1923, die juist de eerste regels van *Mrs Dalloway* schrijft, huisvrouw Laura Brown in 1951, die haar dag vult met het bakken van een verjaardagstaart en het lezen van *Mrs Dalloway*, en redactrice Clarissa Vaughn in 2001, die net als de hoofdpersoon van de roman een feestje organiseert en door vrienden liefkozend mevrouw Dalloway wordt genoemd. Van elke vrouw wordt één dag minutieus in beeld gebracht.

Deze hoofdpersonages worden nadrukkelijk in hun woonomgeving gepositioneerd en niet voor niets. Terwijl de openingstitels nog voorbijrollen, wordt een vijftiger jaren buitenwijk van Los Angeles getoond. Laura Browns echtgenoot rijdt in een gloednieuwe auto een nieuwbouwwijk binnen met identieke eengezinswoningen temidden van opvallend keurig onderhouden gazonnen. Daarna zien we Richmond, de rustieke Londense suburb gelegen in heuvelachtig groen, waar Hogarth House van de Woolfs te vinden is. Ten slotte dendert de New Yorkse metro voorbij en volgen we Clarissa Vaughns partner huiswaarts naar hun appartement in hartje Manhattan. Meer

introductie is niet nodig. In minder dan drie minuten weten we met wat voor types we te maken hebben: moderne levensstijl, afkomstig uit de middenklasse en gesetteld.

'Place images'

Regisseur Stephen Daldry heeft uitstekend aangevoeld hoe stevig de beelden van de klassieke Engelse suburb, de Amerikaanse buitenwijk en de grootstedelijke omgeving in het collectieve bewustzijn zijn verankerd en welke associaties ze als vanzelf bij toeschouwers oproepen.

Deze 'place images', zoals socioloog Rob Shields ze noemt, zijn dermate vaak gereproduceerd dat ze gemeengoed zijn geworden, ondanks het feit dat ze de werkelijkheid onjuist of onvolledig representeren. Als diepgewortelde stereotypen kunnen ze door filmmakers gebruikt worden om woordeloos een verhaal vertellen. Denk aan de dagelijkse leefomgeving van de Britse boven- en hogere middenklasse tijdens het interbellum, die we uit de talrijke Agatha Christie-verfilmingen kennen. Of aan de vele films waarin suburbia figureert, zoals *The Graduate*, *The Stepford Wives* en *American Beauty*, die dankbaar gebruikmaken van het negatieve beeld over hoe het leven er in buitenwijken aan toe gaat. En tot slot wordt in populaire televisieseries als *Seinfeld*, *Friends* en *Sex and the City* sprekend het nieuwe stedelijke elan verbeeld: de grote stad - New York in dit geval - wordt avontuurlijk en boven alles hip voorgesteld.

Door de dominantie van Amerikaanse producties in onze bioscopen en op Nederlandse televisie zijn we even bedreven in het 'vertalen' van



Een ongeschikt decor: de stripheldenbuurt in Almere.

deze 'place images' als het Amerikaanse publiek, al herkennen we ze minder snel als stereotypen. Als we moeten afgaan op sociologen als Berger, Gans en Baldassare is vooral het beeld van de buitenwijk een onwaarschijnlijke karikatuur. Berger en Gans pleitten in de jaren zestig al voor een doorbreking van de zogenaamde suburbane mythe: de eenzijdig negatieve verbeelding van de buitenwijk als saai en eenvormig en haar middenklasse bewoners als burgerlijk en materialistisch. In zijn proefschrift *Tijd voor suburbia* (2003) maakt David Hamers echter duidelijk dat het suburbbestaan na al die jaren nog altijd onder vuur ligt.

Ook in Nederland heerst een cultuur van minachting voor suburbane woonomgevingen. Dat geldt zowel voor de wijken die vanaf de jaren zeventig bij de aangewezen groeikernen werden gebouwd als voor de jongere vinexwijken. De associaties die nieuwe steden als Almere en Lelystad oproepen zijn evenmin rooskleurig. Niet zelden worden nieuwbouwoecaties getypeerd als identiteitsloze eenheidsworstwijken voor de middelmaat; overdag uitgestorven, omdat de anderhalf- en tweeverdieners aan het werk zijn en 's avonds gaat om half elf het licht uit, want de volgende morgen moet iedereen weer vroeg op. Nieuwbouw staat in een kwade reuk. Men wil er niet dood in gevonden worden.

Uit publicaties als *Buitenwijk* (1998) van Arnold Reijndorp c.s. en *VINEX! Een morfologische verkenning* (2006) van onderzoekers van het Ruimtelijk Planbureau weten we natuurlijk best dat het gangbare beeld van deze jonge woonwijken geen recht doet aan de dagelijkse ervaring van vele bewoners of aan de planologische en architectonische

diversiteit die deze wijken kenmerkt. Toch verandert die wetenschap niets aan de kracht van het dominante negatieve 'place image', net zo min als genuanceerd sociaalruimtelijk onderzoek de buitenwijken in de Verenigde Staten een gunstiger naam heeft kunnen bezorgen. Gezien de overeenkomst in de waardering van het suburbane leven in de Verenigde Staten en Nederland zou men een overeenkomst kunnen verwachten in het gebruik van dat 'place image' in populaire cultuuruitingen. Niets is minder waar. Dit artikel verkent daarom de verbeelding van plaats in Nederlandse films en staat stil bij de vraag hoe de onderrepresentatie van buitenwijken in onze filmtraditie kan worden verklaard.

Eenzame noorderlingen

Denken we aan Nederlandse films en buitenwijken dan springt al snel *De Noorderlingen* (1992) van Alex van Warmerdam in gedachten. De gebeurtenissen in deze film spelen zich af in 1960 in de enige straat van een om onbekende redenen nooit verder gerealiseerde nieuwbouwwijk. In de naargeestige omgeving van een handjevol doorzonwoningen en stuivend bouwzand zijn we getuige van disfunctionele huwelijken, godsdienstwaanzin en ziekelijke bemoeizucht: bepaald geen reclame voor het suburbane bestaan.

Goed beschouwd gaat de film daar echter niet over. Het decor is absurdistisch en stilistisch, zoals in al Van Warmerdams films. De stedelijke omgeving in *Abel* en de landelijke omgeving in *Kleine Teun* zijn even beklemmend leeg als de onvoltooide buitenwijk in *De Noorderlingen*. De hoofdpersonen in die films leven eveneens geïsoleerd en zijn even sociaal gestoord als de verknipte buitenwijkers. Douglas Muzzio en Thomas Halper, die onderzoek deden naar de representatie van buitenwijken in Amerikaanse films, zouden *De Noorderlingen* waarschijnlijk als 'suburban set' in plaats van 'suburban centered' karakteriseren. Daarmee geven zij aan dat het verhaal de suburbane omgeving niet per se nodig heeft, omdat het ook in een andere setting had kunnen worden verteld.

Behalve in *De Noorderlingen* figureren er weinig nieuwbouwwijken in de Nederlandse film.

Buiten *De Noorderlingen* is het lastig om films te vinden waarin nieuwbouwwijken een prominente rol vervullen, tenzij men de villawijk Zonnedaal, waarin de komedie *Flodder* van Dick Maas zich afspeelt, als zodanig wil beschouwen. Hoe dan ook, van een traditie zoals in de Verenigde Staten is in ieder geval (vooralnog) geen sprake. Journalist Gerrit Mollema omschreef de Nederlandse filmtraditie ooit verwijtend als een overdaad aan oorlogsfilms met zwoegende acteurs "op zwartgemoffelde fietsen in een stormachtig landschap tegen de wind in. Op weg naar een verzetsklusje." Vervolgens riep hij scriptschrijvers op ook eens een "UFO [te] laten landen op Zoetermeer", maar daar is het nog niet echt van gekomen. Welke 'place images' zijn dan wel dominant? Om daar antwoord op te

geven zijn 120 naoorlogse speelfilms geanalyseerd. Deze selectie is samengesteld op basis van commercieel succes en waardering in de vorm van een Gouden Kalf, Oscarinzending of een positie in de top vijftig van bestgewaardeerde films van de twintigste eeuw. Zo zijn films gekozen die beeldbepalend zijn voor de Nederlandse cinema.

Amsterdam als vrijzinnig paradijs

In de eerste plaats valt direct op dat een groot deel van de films zich in de grote stad afspeelt, met name in Amsterdam. In veel gevallen gaat het daarbij om verhalen die 'Amsterdam set' zijn: de hoofdstad dient in dat geval slechts als levendig decor. Vanaf begin jaren zeventig is

De stad wordt verbeeld als liberaal, maar die kwalificatie is niet altijd positief.

echter ook een traditie te ontwaren waarin Amsterdam symbool staat voor een liberale seksuele moraal, of het nu ging om prostitutie (*Wat zien ik?*), seksuele vrijheid en vrijmoedigheid (*Blue Movie* en *Turks Fruit*) of homoseksualiteit (*Een vrouw als Eva*). Het zijn films met veel 'functioneel naakt' waarover destijds schande werd gesproken en waar je je op verjaardagen niet in positieve bewoordingen over uitliet. Het waren niettemin stuk voor stuk kassuccessen.

Deze dubbele moraal wordt in een aantal films expliciet aan de orde gesteld en dan figureert Amsterdam steevast als het vrijzinnige walhalla en de provincie - de kleinere steden en dorpen - als locaties van burgerlijke bekrompenheid. In *Turks Fruit* (1973) van Paul Verhoeven, de bestbezochte Nederlandse film aller tijden en volgens een publieksenquête ook kwalitatief de beste, wordt deze karikaturale tegenstelling uitgewerkt. Kunstenaar Eric woont in een rommelige studio annex atelier in Amsterdam. Hij krijgt een verhouding met Olga, een jong meisje dat nog bij haar ouders thuis woont, die eigenaar zijn van een grote speciaalzaak voor wit- en bruingoed in Alkmaar (in die jaren nog geen groeikern (!!)). Vooral haar moeder verzet zich fel tegen hun relatie, bang als ze is voor de indruk die haar dochters partnerkeuze zal wekken bij de burens: "Jij trouwt niet met die armoedzaaiër, begrijp je dat? Denk je dat ik voor gek wil staan voor de hele buurt? Het gebeurt niet. Het gebeurt niet!" Als Eric en Olga toch trouwen en hun bruiloft zo informeel mogelijk proberen te houden, organiseren haar ouders een receptie in hun grote keurig onderhouden achtertuin. Terwijl de piano speelt en de gasten shaslicks van de barbecue eten, benadrukt moeder omstandig

tegenover vrienden en familie hoe blij ze is met het huwelijk: "We hadden al een dochter en nou krijgen we er nog een zoon bij!" Het is een façade van fatsoen waar de statusangst van afspat.

Seks en erotiek spelen een belangrijke rol in Eric en Olga's relatie en daar wordt geen geheim van gemaakt. Daarnaast worden Olga's provinciale ouders neergezet als seksueel hypocriet. Moeder gaat vreemd met de chef van de elektronicazaak en vader zingt met kinderlijk plezier "tieten-kont, tietten-kont, tietten-kont-kont-kont" op de melodie van de Radetzky-Marsch.

Dorpsleven als 'Gemeinschaft'

Meer dan een vijfde van de films in de geanalyseerde selectie speelt zich af in het dorp, niet zelden in historiserende zin. Het zijn deze films waarin we Mollema's clichés van stormachtige landschappen en fietsen tegen de wind in terugvinden. In dit soort films speelt de hechtheid van de dorpsgemeenschap veelal een centrale rol, zoals in *Fanfare* en *Dokter Pulder zaait papaver*. Ondanks het verstrijken van de tijd verandert er weinig in filmdorpen. Familie en kerk spelen er een belangrijke rol, iedereen kent elkaar en geen geheim kan er bewaard worden. Het dorpsleven wordt zo mogelijk nog romantischer afgeschilderd dan sociologen als Tönnies en Wirth deden, die zich druk maakten over de anonimisering, vervlakking en rationalisering van het sociale leven in de snel groeiende steden en terugverlangden naar het goede oude dorp.



Amsterdam: de populairste filmlocatie van Nederland.

Antonia (1995) van Marleen Gorris, die een Oscar kreeg voor beste buitenlandse film, is een sprekend voorbeeld van deze traditie. De titelheldin keert na de oorlog met haar dochter terug naar haar geboortedorp waar, zoals ze zelf in de openingsscène verzucht, in de twintig jaar dat ze weg is geweest "alles hetzelfde [is] gebleven." Ondanks dat de dorpsgemeenschap aanvankelijk niet goed raad weet met 'het zwarte schaap' *Antonia*, verwerft zij langzaam het respect van

de lokale bevolking, waaronder boer Bas en zijn vijf zonen, Olga de Russische, caféhoudster, vroedvrouw en tevens lijkenverzorgster, kluisenaar De Kromme Vinger en dorpsgekken Lippen Willem en Deedee. Dit bonte gezelschap deelt lief en leed en komt veelvuldig samen aan de tafel van Antonia, waaraan zij in gemoedelijkheid en in de buitenlucht een boerenmaaltijd delen.

Men kan zich serieus afvragen of het dorpsleven in films als Antonia niet overdreven wordt geïdealiseerd. Het is echter evident dat het 'place image' van het dorp samenhangt met het idee van 'Gemeinschaft' en vaak tegen het imago van de grote stad vorm krijgt, die in dat geval in negatieve zin liberaal wordt afgeschilderd.

De hemel en de hel

Een niet onaanzienlijk deel van de bestudeerde films speelt zich af in kleine provinciesteden. Anders dan in de films die zich in hoofdzaak tegen het decor van de grote stad of het platteland afspelen en vaak locatie 'centered' zijn, krijgt plaats in provinciestadfilms doorgaans geen bijzondere lading. In die zin zijn dit type films dus allemaal locatie 'set' en wordt er niet gerefereerd aan positieve of negatieve 'place images'. Dat de provinciestad er ongunstiger vanaf komt op het moment dat het verhaal vanuit een andere hoofdlocatie wordt verteld, is al aan de orde geweest, en dat attendeert ons direct op een opvallende tendens in de verbeelding van plaatsen in de Nederlandse film. Als de locatie er namelijk voor het verhaal toe doet, fungeren de stad en het dorp als uitersten op een schaal tussen hemel en hel, waarvan de polen afhankelijk van het perspectief verspringen: verteld vanuit de stad wordt de provincie verbeeld als te conservatief, verteld vanuit het dorp wordt de stad geschetst als te liberaal.

De kleur van de bril waardoor men in Nederlandse films naar plaatsen kijkt, is met andere woorden niet eenduidig. Het is belangrijk om te zien dat de tegenstelling tussen stad en dorp om die reden niet het equivalent is van de traditionele Amerikaanse filmtegenstelling tussen stad en suburb. De laatste wordt zoals gezegd in 'suburban set'-films vrijwel consequent negatief verbeeld.

Waar dit interessante verschil vandaan komt, verdient meer onderzoek. Wellicht hangt het samen met de sociaaleconomische homogeniteit van de suburb, waardoor de 'verwijtbare' eigenschap kleinburgerlijkheid overtuigend in die ene setting kan worden geprojecteerd. In Nederland wordt die mentaliteit aan de provincie toegeschreven, maar kan hier niet in één type woonomgeving worden vastgepind. De provinciestad en het dorp zijn volgens deze redenering diffusere en daardoor minder sterke 'place images' dan de Amerikaanse suburb.

Roze bril

Wat tot slot opvallend is, is het feit dat zowel het stads- als het dorpsleven in Nederlandse films wordt geromantiseerd. Dit bleek al uit het besproken samengaan van rol- en perspectiefwisseling, maar als men alleen naar historiserende films kijkt, springt dit nog duidelijker in het oog.

Als er in Nederlandse films wordt teruggeblikt, is dat meestal door een roze bril, ongeacht naar welk type woonomgeving er wordt gekeken. Het buurtgevoel in films als *Pietje Bell* en *Ja zuster, Nee zuster*, die zich afspelen in de grote stad in respectievelijk de jaren twintig en zestig, is

bijvoorbeeld even warm als de gemoedelijke vijftiger jaren dorpsgemeenschap die in *De schippers van de Kameleon* wordt opgevoerd. Dit zou eigenlijk niet mogen verbazen. Het is immers een menselijke neiging om zich van het verleden vooral het goede te herinneren. Daarnaast toonde Tineke Lupi in haar literatuurstudie *Buurtbinding. Van veenkolonie tot VINEX-wijk* (2005) aan dat mensen overdreven idealistische voorstellingen koesteren over de sociale samenhang in vroegere woonbuurten, waartegen de huidige buurtcontacten schraal afsteken. Voor de Tweede Wereldoorlog werd het dorpsleven geïdealiseerd, tijdens de Wederopbouw de sfeervolle stadse volksbuurten van de jaren dertig, en in de jaren tachtig begon men plotseling terug te verlangen naar de gezelligheid van de stadswijken die tijdens de jaren zestig juist als onpersoonlijk waren ervaren. Aan deze gemeenschapsmythe, zoals Lupi dit verschijnsel noemt, wordt in Nederlandse films overduidelijk geappelleerd. In die zin zijn de historische 'place images' uitzonderlijk positief geladen.

Uit de bestudering van het gebruik van plaats in Nederlandse film komt duidelijk naar voren welke 'place images' daarin dominant zijn: 1) de vrijzinnige stad afgezet tegen de bekrompen provincie, 2) het geromantiseerde hechte dorp in contrast met de kille stad en 3) de geïdealiseerde historische stads- of volksbuurt. Een verklaring voor het feit dat er in Nederlandse films nog altijd niet in grote getale UFO's op Zoetermeer landen, levert die bevinding echter niet automatisch op. Er is nader onderzoek vereist om de onderrepresentatie van de buitenwijk afdoende te begrijpen, maar de voorgaande analyse wijst wel alvast in een duidelijke richting. De Nederlandse buitenwijk neemt een middenpositie in in de qua waardering flexibele oppositie tussen de grote stad en het dorp. Hoewel de buitenwijk in de populaire opvatting op weinig enthousiasme kan rekenen, is hij voor filmmakers op zoek naar een verbeeldende omgeving vlees noch vis: minder spannend dan de stad, minder gezellig dan het dorp en te jong voor een romantische terugblik. Er zijn met andere woorden sterkere 'place images' voor handen waarvan, zowel uit verhaaltechnisch als commercieel oogpunt, eerder gebruik zal worden gemaakt.

Marloes Wevers (mjwevers@yahoo.com) is stadssocioloog en redacteur van AGORA.

Literatuurselectie

- Dam, R. v. (2003) Beknopt overzicht van het Nederlandse filmklimaat. <www.geocities.com/Hollywood/Theater/2180/> Laatst bezocht: december 2007.
- Hamers, D. (2003) Tijd voor suburbia. De Amerikaanse buitenwijk in wetenschap en literatuur. Amsterdam: Van Gennep.
- Muzzio, D. & T. Halper (2002) Pleasantville? The suburb and its representation in American movies. *Urban affairs review* 37, 4, pp. 543-574.
- Lupi, T. (2005) *Buurtbinding. Van veenkolonie tot VINEX-wijk*. Amsterdam: Aksant.