

Het beeld van de zee in de Nederlandse speelfilm tot 1940

*Karel Dibbets & Ed Kerkman**

De zee is een van de populairste settings in de geschiedenis van de Nederlandse film. Vanaf het moment dat bewegende beelden vastgelegd konden worden, trokken filmmakers regelmatig naar de Noordzeekust om daar de meest uiteenlopende taferelen te filmen. Zij konden, net als hun publiek, de aantrekkingskracht van het golvende landschap niet weerstaan. Veel van de filmverhalen zijn dan ook gelocaliseerd aan de kust en de zee speelt vaak een belangrijke dramatische rol in die verhalen. Met zo'n constatering is echter nog niets gezegd over de manier waarop de films identiteit en betekenis geven aan dit natuurelement. Wat is de zee voor een *plaats* in de Nederlandse film? Welke beelden worden van de zee geschetst, welke waarden en betekenissen worden eraan toegekend? Zulke vragen zijn tot nu toe niet gesteld, laat staan beantwoord. Filmhistorici hebben weliswaar opgemerkt dat de zee vaak voorkomt in de Nederlandse film, maar deze observatie is niet systematisch onderzocht¹. In dit artikel gaan we na hoe de zee functioneert in de Nederlandse speelfilm van voor 1940². Wij analyseren achtereenvolgens het locatiegebruik, de verschillende functies van de zee en de thematiek van de films. Eerst geven wij een inleidend historisch overzicht. De geschiedenis van de zee in de film begint met een Frans heertje dat op het Zandvoortse strand zijn broek verliest.

Geschiedenis

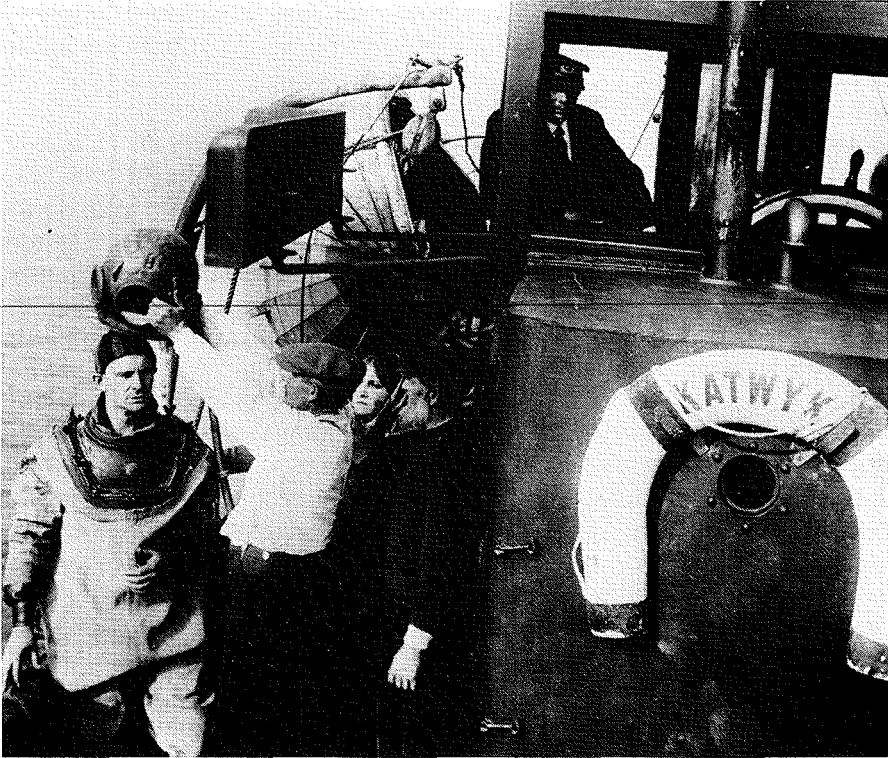
De oudste bewaard gebleven Nederlandse film speelt zich af aan zee. De Alberts Frères, oftewel de gebroeders Albert en Willy Mullens, vertoonden *DE MÉSAVENTURE VAN EEN FRANSCH HEERTJE AAN HET STRAND TE ZANDVOORT* (1905) in hun mobiele bioscoop waarmee ze het land afreisden. De zee was een populair motief, getuige de titels van enkele van hun andere produkties: *IN DE DIEPTE DER ZEEEN* en *DE SCHIPBREUK AAN DEN HOEK VAN HOLLAND*. *DE MÉSAVENTURE* is een eenvoudig achtervolgingsfilmpje, een populair genre in de vroege periode van de film. Het heertje wordt al slapend verrast door de vloed, hij trekt zijn natte broek uit en wordt na een wilde achtervolging over het strand en door het dorp gepakt door de politie. In 1913 maakte Filmfabriek Hollandia – de belangrijkste Nederlandse filmmaatschappij uit de periode van de zwijgende film – enkele soortgelijke films: *TWEE ZEEUWSCHE MEISJES IN ZANDVOORT* en *MIJNTJE EN TRIJNTJE NAAR ZANDVOORT*³. De in klederdracht gestoken dames beleven een avontuur op het strand en worden na komische verwickelingen door de politie opgebracht.



DE MÉSAVENTURE VAN EEN FRANSCH HEERTJE AAN HET STRAND TE ZANDVOORT (1905)
Foto Nederlands Filmmuseum

De mogelijkheden van het Hollandse kustlandschap werden door de filmproducenten vaak uitgebuit met een commercieel oog op de binnenlandse en vooral de buitenlandse filmmarkt. In het begin van de jaren '10 dacht men dat de Hollandse 'couleur locale' in het buitenland veel publiek zou aantrekken. Het 'typisch Hollandse' zocht men vooral in de klederdracht en de pittoreske architectuur van het vissersdorp. De Franse regisseur Alfred Machin kwam in 1911 zelfs speciaal naar Nederland om in Volendam voor Pathé "Hollandsche films" op te nemen, waarin overigens slechts één keer een Nederlandse acteur meespeelde (Louis Bouwmeester). Machin regisseerde hier onder andere *LE CALVAIRE DU MOUSSE / HET LIJDEN VAN DEN SCHEEPSJONGEN* (1912) en *LA RÉVOLTE DES GUEUX / DE STRIJD DER GEUZEN* (1912). Het geïllustreerde tijdschrift *Het Leven* was niet erg ingenomen met deze gang van zaken: het misverstand dat "Holland heelemaal bevolkt is met mannen met wijde broeken en vrouwen met mutsen" wordt er alleen maar door versterkt⁴. Ook Duitse filmmaatschappijen vonden hun weg naar de Hollandse vissersdorpen. Zo nam Joseph Delmont voor het Berlijnse Eiko-Film op Marken de drie-akter *AUF EINSAMER INSEL* (1913) op. In deze 'Sensations-

schlager' strijden twee in pofbroeken gestoken vissers om een vissersdochter (met inderdaad een authentieke Marker muts op). De Nederlandse filmmakers bleven niet achter en hesen de acteurs als het maar even kon in typisch Hollandse klederdracht. Dit leverde onder meer de Mijntje en Trijntje-films op, maar ook DE VERZOEKING uit 1913. Deze korte speelfilm speelt in een vissersmilieu, met de zee als indrukwekkend achtergronddecor. DE VERZOEKING draaide in Frankrijk onder de titel 'Tentation' ('Série "Drames de la mer"') en in Engeland als 'Drama of the deep'.



HET WRAK IN DE NOORDZEE (1915). Foto verzameling G.N. Donaldson

Toch viel het succes van de zogenaamde molen- en klompenfilms uiteindelijk tegen. Maurits H. Binger, directeur van Filmfabriek Hollandia, verklaarde in 1916: "Het publiek in het buitenland vond 't er niet mooier of lelijker om. Wat het publiek aangrijpt dat is het aangrijpende, het dramatische of het komische dat in het verhaal vertoond wordt, en in het buitenland geeft men in de bioscooptheaters de voorkeur aan elegante milieus"⁵. Het kustlandschap zelf bood volgens Binger wél mogelijkheden: "Het buitenland interesseert zich zeer voor ons schoon landschap, onze zee, onze duinen, bosschen en velden." In 1919 voegde hij daar nog aan toe: "Ze willen onze films in het buitenland, en niet om de boerinnepakjes,

want dáárom geven ze niets, of niets méér, maar om de beste onzer artisten, en om onze natuurschoonheden, die uniek zijn, *uniek*"⁶. Ondanks de PR-retoriek in Bingers uitspraken is het duidelijk dat het nationale decor, met voorop de zee, werd beschouwd als een pluspunt voor de Nederlandse film. Toen Theo Frenkel sr. in 1915 de Amsterdam Film Compagnie oprichtte, was het doel van de maatschappij dan ook: "Het vervaardigen van Nederlandse film drama's en blijspelen, waarbij speciaal het nationaal karakter en landschap in figuur en beeld zullen uitkomen"⁷. De eerste produktie van Theo Frenkel sr. was HET WRAK IN DE NOORDZEE (1915), een vissersdrama over liefde, jaloezie en moordzuchtige rivaliteit. De film bevat onder meer een curieuze onderwaterscène van een scheepswrak. Het Nederlandse landschap was een factor van belang voor de export van de Nederlandse film én voor de eigen identiteit ervan. Tot ver in de jaren '30 werd daar herhaaldelijk op gewezen.

Hollandia maakte ook in 'elegante milieus' gesitueerde society-drama's, zoals DE VLOEK VAN HET TESTAMENT (1915) en GOUDEN KETENEN (1917). In deze films komen vaak scènes op zee voor. Daar lijden de deftige, in intriges verwikkelde gezelschappen meestal schipbreuk. Het grootste succes van Hollandia was echter OP HOOP VAN ZEGEN (1918), naar het toneelstuk van Herman Heijermans. Van deze film zijn tot nu toe helaas maar een paar fragmenten teruggevonden, waaronder enkele prachtige blauw ingekleurde zeescènes tijdens de storm. De film bleef tot in het begin van de jaren '30 rouleren.

In de jaren '20 komt er een einde aan de hoogtijdagen van de Nederlandse zwijgende film. Tussen 1912 en 1923 werden er meer dan tachtig speelfilms gemaakt, tussen 1927 en 1933 slechts vier, waaronder BRANDING (1929) van Manus Franken en Joris Ivens en ZEEMANSVROUWEN (1930) van Henk Kleinman. ZEEMANSVROUWEN was gepland als geluidsfilm, maar het plan ging vanwege technische en financiële problemen niet door. Zowel BRANDING (over een werkeloze visser) als ZEEMANSVROUWEN (over een vrouw in een havenstad die voor de verkeerde man kiest) werden indertijd als mislukt beschouwd. Rond 1930 vestigde de hoop voor de Nederlandse film zich vooral op de documentaire-school, die een grote produktiviteit aan de dag legde. De Nederlandse documentairemakers hadden een speciaal oog voor de zee⁸.

Toen in 1934 eindelijk de eerste Nederlands sprekende films in de bioscoop draaiden, kwam ook meteen de zee weer in beeld. DE JANTJES (1934), de enorm succesvolle remake van de film uit 1922, opent zelfs met een shot van de zee tegen een 'Hollandse' wolkenlucht terwijl de credits daaroverheen geprojecteerd worden. OP HOOP VAN ZEGEN (1934) is eveneens een remake. DOOD WATER (1934) gaat over de gevolgen van de afsluiting van de Zuiderzee voor een vissersdorp (Volendam): "Het is een film over de zee ... de drooglegging en het dagelijksch brood", schrijft regisseur Gerard Rutten in de begeleidende brochure. Een dergelijke thematiek komt aan de orde in DE LAATSTE DAGEN VAN EEN EILAND (1938), een speelfilm op 16 mm over de inpoldering van het eiland Urk. De film kwam tróuwens pas in 1942 in de bioscoop. Een paar weken voordat de tweede wereldoorlog ook in Nederland uitbrak, ging ERGENS IN NEDERLAND

(1940) in première. Deze Nederlandse film van de Duitse regisseur Ludwig Berger speelt zich af in het milieu van de marine tijdens de mobilisatie en tijdens het in gebruik stellen van de waterlinie. De werkelijkheid achterhaalde de actualiteit van de film en er kwam een abrupt einde aan een levendige Nederlandse filmindustrie, die vanaf 1934 meer dan vijfendertig speelfilms had voortgebracht.

Locaties

Zoals uit dit korte overzicht blijkt, speelt de zee een rol in een groep films die zeer heterogeen van samenstelling is. Met het oog op verdere analyse is het zinvol een indeling te maken op grond van de hoofdlocatie van handeling: waar spelen de verhalen zich af? Zo'n indeling is verhelderend omdat de plaats waar het verhaal zich afspeelt een belangrijke factor kan zijn in de constructie van de sociale en psychologische identiteit van de personages, in hun verhouding tot de zee en in de gebeurtenissen die op zee plaatsvinden. Deze elementen hebben op hun beurt gevolgen voor het beeld dat de films van de zee schetsen en voor de manier waarop de zee gebruikt wordt in het verhaal.

Wat meteen opvalt, is dat de zee in geen enkele film als hoofdlocatie van handeling functioneert. Alle films spelen zich af aan de kust of soms zelfs landinwaarts. De personages gaan wel de zee op, maar de handeling is altijd grotendeels gelocaliseerd aan wal. Dat betekent dat er geen films zijn over het vissersleven op zee, geen films over de avontuurlijke reizen van de zeeman, geen piratenfilms, geen avonturenfilms over ontdekkingsreizigers. Het leven op zee, aan boord van een schip, is in de Nederlandse speelfilm geen thema van betekenis. Alleen *ERGENS IN NEDERLAND* speelt zich voor een vrij groot deel af aan boord van een oorlogsschip, dat echter gewoon in de haven ligt. 'Wil je een man zijn van verstand, prijs de zee en blijf aan land', lijkt het credo te zijn. De meeste filmische zeetochten blijken inderdaad gevaarlijke ondernemingen te zijn. Slechts een beperkt aantal gebeurtenissen vindt plaats op zee, maar dat zijn vaak wel cruciale gebeurtenissen. Wij hebben vier hoofdlocaties kunnen onderscheiden. De films zijn gesitueerd in een vissersdorp, in een havenstad, op het strand of op een landgoed.

De eerste groep films speelt zich af in vissersdorpen. Voorbeelden zijn *DE VERZOEKING* (1913), *HET WRAK IN DE NOORDZEE* (1915), *OP HOOP VAN ZEGEN* (1918 en 1934), *BRANDING* (1929), *DOOD WATER* (1934) en *DE LAATSTE DAGEN VAN EEN EILAND* (1938). De vissersmilieus worden in de films gekenmerkt door eenvoud, soberheid en eenduidigheid van verhoudingen en waarden. Het dorpspe, het folklore-achtige en het traditionele staan sterk op de voorgrond. De manier waarop de dorpslocatie geschetst wordt, leunt met name in de films van voor 1920 op het verwachtingspatroon van een stadspubliek. De iconografie van het beeld is nauwkeurig afgestemd op het referentiekader van dat publiek en is voldoende om een herkenbare wereld op te roepen en te bevestigen. Maar het is wel het geïdealiseerde beeld van de toerist. *DOOD WATER* probeert een iets genuanceerder beeld van het leven in een vissersdorp te geven, net als *BRANDING* en *DE LAATSTE DAGEN VAN EEN EILAND*. Dat heeft veel te maken met het feit dat in

deze films 'moderne' onderwerpen als industrialisatie en werkeloosheid aan de orde komen. Zulke thema's vallen nu eenmaal moeilijk te rijmen met het vertrouwde beeld van de eenvoudige, statische en geïsoleerde visserswereld. Het is overigens de vraag in hoeverre deze films erin geslaagd zijn te ontsnappen aan het mythologische beeld van de vissersgemeenschap. De visser verkeert in een relatie tot de zee die dubbelzinnig is: enerzijds zorgt de zee voor een inkomen, anderzijds maakt de zee het leven van de visser hard en gevaarlijk ('de vis wordt duur betaald'). De zee is in de Nederlandse film een oncontroleerbaar en onberekenbaar natuurelement dat op elk moment kan toeslaan en de visser staat voortdurend in een positie van potentieel slachtoffer van de zee. Op het bioscoopdoek is het vooral de visser die verdrinkt.



ERGENS IN NEDERLAND (1940). Foto Nederlands Filmmuseum

Tot de tweede groep films, die de havenstad als hoofdlocatie hebben (meestal Amsterdam), behoren ZEEMANSVROUWEN (1930), DE JANTJES (1922 en 1934) en ERGENS IN NEDERLAND (1940). De handeling is net als in de eerste groep films gesitueerd in een 'volks' milieu, maar dat milieu is wel geheel anders van aard. Er is een groot verschil tussen de stad en het dorp: de verhouding tussen zeeman en visser is vergelijkbaar met de verhouding tussen arbeider en boer. De vissers zijn de boeren van de zee. In de stad staan andere, wereldser elementen op

de voorgrond. De kenmerken van het dorp en de stad zijn oppositieel: eenvoud versus complexiteit, soberheid versus frivoliteit, eenduidigheid versus ambiguïteit. Zaken als ongehuwd moederschap (ZEEMANSVROUWEN) en dreigend overspel van een getrouwde vrouw (ERGENS IN NEDERLAND) horen dan ook bij de stad en niet bij het dorp. In beide groepen films is de zee voor de personages een plaats waar gewerkt wordt, als visser of als zeeman. Alleen de mannen gaan de zee op, de vrouwen wachten thuis op hun terugkomst. De relatie van de zeeman met de zee is echter heel anders dan die van de visser. De zeeman heeft geen passieve materiële afhankelijkheidsrelatie met de zee: hij gaat vrijwillig varen, hij maakt een actieve keus. De visser daarentegen verkeert in een passieve positie en heeft geen keus (vergelijk OP HOOP VAN ZEGEN: de actieve houding van Barend wordt niet gehonoreerd; hij moet zijn noodlot ondergaan). De zeeman kiest in deze films meestal het ruime sop om een ongewenste en onveranderbare situatie aan wal te ontlopen en zich aldus te bevrijden van sociale of amoureuze problemen. Zo zijn liefdesperikelen bijvoorbeeld de reden van vertrek voor een van de hoofdpersonen in ZEEMANSVROUWEN en voor de drie matrozen in DE JANTJES. Een sociale en psychologische motivatie om naar zee te vertrekken heeft ook de advocaat in ERGENS IN NEDERLAND, evenals de werkeloze visser in BRANDING. Door het heft in handen te nemen en te gaan varen als zeeman, ontdoet de laatste zich symbolisch van zijn sociale status als visser. Hij treedt toe tot een andere orde, namelijk die van de stad (de overstap naar het boerenleven zou minder groot geweest zijn). DOOD WATER laat een soortgelijke verschuiving zien. De visser die aan de bouw van de Afsluitdijk meewerkt en naar de stad vertrekt, wordt aanvankelijk uit de gemeenschap gestoten. De keus om boer te worden wordt makkelijker geaccepteerd, al kijken de vissers neer op de boeren (zij bewerken het land dat de plaats van de zee heeft ingenomen). In de havenstadfilms speelt de zee een minder directe en concrete rol in de narratieve ontwikkeling dan in de vissersfilms. Zo komt de zee in ZEEMANSVROUWEN nauwelijks in beeld, maar heeft wel een belangrijke contextuele functie en is steeds voelbaar aanwezig op de achtergrond: de zee is hier een complexe plaats met een breed scala aan betekenissen.

In de overige twee groepen films hebben de personages een geheel andere relatie met de zee. De derde groep, die je als 'strandfilms' zou kunnen kwalificeren, schetst een wereld die er een stuk zonniger uitziet. In films als DE MÉSAVENTURE (1905), TWEE ZEEUWSCHE MEISJES IN ZANDVOORT (1913) en JONGE HARTEN (1936) zijn zee, strand en duinen toeristische locaties waar de personages vrolijke ontspanning zoeken. De gebeurtenissen aan zee zijn meestal van onschuldige aard: een broek wordt nat, iemand wordt natgespat. Er vallen geen doden, hoewel in JONGE HARTEN iemand zich laat verrassen door de vloed en bijna verdrinkt. Ook vrouwen doen mee aan dit spelevaren. De personages die zich in deze films een dergelijke luxe veroorloven, komen vaak uit een hogere sociale klasse, zoals de nette heer die in DE VERZOEKING zijn portefeuille verliest tijdens een strandwandeling of de studenten die in JONGE HARTEN op Texel van de vrije natuur genieten.



DE VERZOEKING (1913). Foto verzameling G.N. Donaldson

De films uit de vierde groep spelen zich niet aan de kust af maar landinwaarts, meestal op een landgoed. De personages zijn afkomstig uit een hogere sociale klasse en leiden meestal een vrij decadent leven. De zee is grotendeels afwezig in deze society-drama's, maar er speelt zich een belangrijke scène op zee af. De personages maken een zeereis die onvermijdelijk met een scheepsramp eindigt. Voorbeelden van deze films zijn DE VLOEK VAN HET TESTAMENT (1915), GOUDEN KETENEN (1917) en DE KROON DER SCHANDE (1918). Het zijn de enige films waarin zich ook vrouwen op zee begeven.

Functies

De zee onderhoudt als plaats van handeling niet alleen relaties met de personages, maar ook met de gebeurtenissen. Het is een plaats waar zich gebeurtenissen afspelen die deel uitmaken van het verhaal en die mede bepalend zijn voor de betekenis van de zee. Dat houdt niet bij voorbaat in dat de zee als plaats van handeling altijd even sterk thematisch gemotiveerd is, dat wil zeggen: dat de plaats thema-

tisch optimaal geïntegreerd is in de narratieve actie. De zee zou bijvoorbeeld in bepaalde films misschien vervangen kunnen worden door een andere plaats zonder ingrijpende consequenties voor het verhaal. Op dit punt komen we later terug. Eerst bekijken we wat de belangrijkste functies van de zee zijn, waarbij we ons concentreren op de relatie(s) tussen plaats en gebeurtenis(sen). We hebben zes belangrijke functies van de zee onderscheiden.

Ten eerste scheidt de zee personages en maakt ze onbereikbaar voor elkaar. De zee is *dissociabilis*⁹ en werkt in de films als een verdwijnkast die personages tijdelijk weggoocht. De afwezigheid van een bepaald personage is narratief meestal heel functioneel: de spanning wordt opgevoerd, de ontknoping wordt uitgesteld of verhinderd, er ontstaat een complicatie voor de handeling. Vaak gaat het om geliefden die gescheiden worden, de man op zee en de vrouw thuis, maar niet altijd. In *DE VERZOEKING* kan de ontknoping pas plaatsvinden als een visser terugkeert van zee. Zolang dat niet gebeurt, kan de dramatische situatie aan land (een visser zit onschuldig in de gevangenis) niet worden opgelost. De film toont op dat moment afwisselend shots van de man in het cachot, zijn dochter die vanaf een duintop wanhopig de einder afspeurt, en de visser op zee. Na dit moment van spanning steekt er een storm op, de visser verdrinkt en spoelt aan op het strand en de man in de gevangenis kan worden vrijgelaten. Deze scheidingsfunctie van de zee komt in vele varianten voor. De reden van scheiding kan zowel gedwongen (een visser gaat werken) als vrijwillig zijn (*ZEEMANSVROUWEN*, *DE JANTJES*, *ERGENS IN NEDERLAND*). In *JONGE HARTEN* probeert een vrouw uit handen van haar familie te blijven door haar toevlucht te zoeken op het eiland Texel. In deze film bewerkstelligt de zee een symbolische én een fysieke barrière tussen het onbekommerde natuurleven en het onvrije leven in de stad. Het eiland verkeert in de positie tussen land en zee: het is tegelijkertijd land én zee (en: land nóch zee).

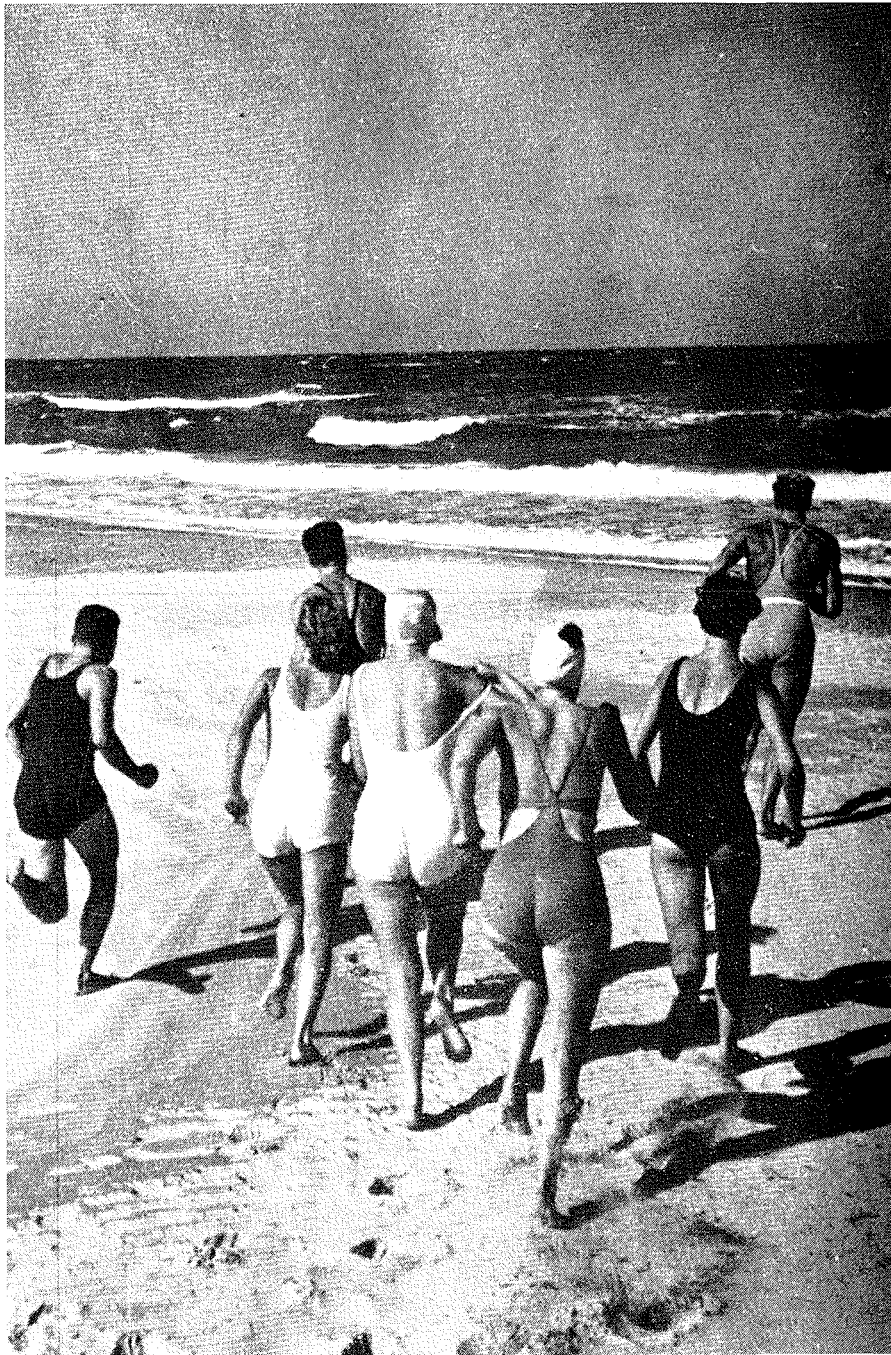
Behalve als dissociërende plaats, functioneert de zee in de meeste films als een plaats waar zich de dramatische hoogtepunten van het verhaal afspelen. In termen van de klassieke dramatheorie zou je kunnen zeggen: de zee is de plaats waar de 'katastrofe' (het hoogtepunt van de spanning en het begin van de ontknoping) en de 'peripetie' (de beslissende wending in het verhaal en de afwikkeling) zich voltrekken. Op zee vinden gebeurtenissen en beslissingen plaats die de handeling nieuwe impulsen of een onverwachte wending geven. Die gebeurtenissen en beslissingen leiden tot de ontknoping. Deze functie komt voor in films als *DE VERZOEKING*, *HET WRAK IN DE NOORDZEE*, *HET GEHEIM VAN DEN VUURTOREN*, *DOOD WATER* en *JONGE HARTEN*. In *DE VLOEK VAN HET TESTAMENT*, *GOUDEN KETENEN* en *DE KROON DER SCHANDE* is het zelfs vrijwel de enige functie van de zee. Het lijkt wel of de hoofdpersonages in deze laatste films speciaal naar zee gaan om daar schipbreuk te lijden, waardoor de gecompliceerde verwickelingen vanzelf opgelost worden. Over de Hollandia-productie *DE VLOEK VAN HET TESTAMENT*, waarvan tot op heden geen kopie is teruggevonden, schreef het *Algemeen Handelsblad* na de première: "Er gebeurt ontzaglijk veel in deze film; het gaat om een testament, om een verborgen schat, om gouddorst, vrouwelijke wreedheid, mannelijke zwakheid en wraaklust (...) Ten slotte vinden de hevige

gebeurtenissen hun oplossing in een aangrijpend waterballet met een vlammend schip, dobberende reddingsbooten en een vlot, waarop de hoofdpersonen eenige dagen lang met de bloote voeten in het water moeten doorbrengen. Als allerlaatste tafereel ziet men Annie Bos als een aangespoelde doode najade op het strand te Zandvoort liggen”¹⁰. Ook het verhaal van OP HOOP VAN ZEGEN wordt beslist tijdens een storm op zee. De climax van ERGENS IN NEDERLAND is de demontage van een zeemijn tijdens een storm. De held volbrengt z’n opdracht, zodat het verhaal afgewikkeld kan worden in een *happy ending*. De zee is een filmische plaats die tevens als ‘motor’ van het verhaal functioneert. De doorslaggevende gebeurtenissen hebben meestal te maken met een beslissing over leven en dood. Dat maakt van de zee een gevaarlijke plaats, die aan de handeling een extra dimensie geeft. Het is de plek waar de personages een gedwongen ‘dialogoog met de elementen’ aangaan, waarvan de uitkomst hun levenslot bepaalt (én de afloop van het verhaal).

Ten derde functioneert de zee in enkele films als mentaal landschap, dat wil zeggen: sfeerbeelden van het zeelandschap worden geassocieerd met iemands gemoedstoestand. De zee beïnvloedt de stemming van de personages en weer spiegelt die stemming ook. Zulke metaforen komen onder meer voor in *BRANDING*, *ZEEMANSVROUWEN*, *DOOD-WATER* en vooral in *JONGE HARTEN*. Deze laatste film geeft geïdealiseerde impressies van het vakantieleven in de vrije, ongerepte natuur. De zee, het strand en de duinen zijn van een zinnenprikkende schoonheid die zuiverend op de geest werkt. Bij de presentatie van de natuur in *JONGE HARTEN* staat het Nederlandse karakter ervan sterk op de voorgrond. Niet voor niets worden de credits van de film begeleid door het nationale lied ‘Waar de blanke top der duinen’. Dat nationale aspect komt ook naar voren in een prachtige, bijna archetypische scène waarin bij het krieken van de dag de Nederlandse vlag wordt gehesen tegen een achtergrond van wuivend helm, maagdelijk strand, frisse zee met schuimende branding en witte wolken in een stralende lucht.

Ten vierde functioneert de zee soms als morele instantie. De beslissingen op zee zijn niet in alle films toevallig en grillig. Soms is het ‘handelen’ van de zee cultureel gemotiveerd, zoals in *DE VERZOEKING* en *HET WRAK IN DE NOORDZEE*. In beide films velt de zee symbolische beslissingen over goed en kwaad en kiest daarbij partij voor de goede mens. Voor de personages blijft het handelen van de zee willekeurig en ondoorgrondelijk, maar voor de toeschouwer krijgt de zee een waarde als bezielde natuurelement van een hogere orde met een eigen wil. De zee heeft evenwel slechts in een paar films uit de jaren ’10 zo’n expliciete morele functie.

De vijfde functie van de zee is een esthetische. De zee-setting levert mooie, overweldigende natuurbeelden op. De esthetisering van het zeelandschap sluit aan op tradities binnen de fotografie en de schilderkunst. Als filmisch object kan de spectaculaire, visuele kracht van de zee optimaal uitgebuit worden, niet in de laatste plaats omdat de zee een dynamisch karakter heeft: de zee *beweegt*. De kust is de plek bij uitstek waar land, water en lucht elkaar ontmoeten. Het is de adembe-



JONGE HARTEN (1936). Foto Nederlands Filmmuseum



DOOD WATER (1934)

nemende leegheid van dit decor die deze locatie zo ontzagwekkend en spectaculair maakt en die de plaats een grote fotogenieke waarde geeft.

Tot slot functioneert de zee in de meeste films als plaats van sensatie en spektakel. Op zee vinden enerverende gebeurtenissen plaats, meestal in de vorm van een ramp: schepen zinken en mensen verdrinken of overleven het maar net. Vooral in de periode van de zwijgende film staat de spektakelfunctie van de zee voorop. Het schipbreukthema nam in de westerse cultuur al in de achttiende eeuw een grote vlucht. In de negentiende eeuw werd bovendien een nieuw soort zee-ramp populair in de literatuur en schilderkunst: rondobberen op een vlot na een schipbreuk met de verdrinkingsdood in het vooruitzicht¹¹. Ook de zeescènes met de schipbreuk in *OP HOOP VAN ZEGEN* hebben zo'n spektakelfunctie. In het toneelstuk bestaat het drama op zee alleen in de angstige verbeelding van de vrouwen die tijdens de storm thuis de gebeurtenissen afwachten. In de film is datgene waar de vrouwen bang voor zijn, gevisualiseerd door spectaculaire scènes op zee. Het is maar de vraag of deze explicitering van visionaire angst in gevisualiseerd spektakel effectiever is. In *DOOD WATER* toont een vergelijkbare scène niet de ramp op zee, maar alleen de reacties van de mensen thuis en deze scène is toch heel overtuigend.

Thema's

De Nederlandse film heeft, ondanks de beperkte technische en financiële middelen waarmee zij altijd het hoofd boven water heeft moeten houden, handig gebruik weten te maken van het gratis kijkspel dat de zee biedt. Maar in hoeverre krijgt de zee in de films ook een narratieve en thematische motivatie? Dat wil zeggen: in hoeverre kan het verhaal zich alleen dáár, aan en op zee, afspelen en nergens anders? Zoals gebleken is, heeft de zee in de onderzochte films duidelijke functies. Maar er zijn verschillen in de mate van narratieve en thematische integratie. Op een denkbeeldige schaal scoort de zee het laagst in de films die zich aan het strand en op landgoederen afspelen (een belangrijke uitzondering is *JONGE HARTEN*, een van de weinige 'eilandfilms' in de Nederlandse film). In de strandfilms functioneert de zee als toeristisch decor, waarin eenvoudige verhaaltjes verteld worden die zich zonder veel consequenties op een andere plaats hadden kunnen afspelen. In mindere mate geldt dat voor de society-drama's. Toch is de zee in deze films niet geïntegreerd in de sociologie en de psychologie van de personages of vast verankerd in de handeling. De dramatische gebeurtenissen op zee zouden bijvoorbeeld evengoed kunnen plaatsvinden in de bergen (met de lawine als equivalent van de schipbreuk). Omdat noch de personages, noch de handeling gedetermineerd worden door de zee, zou een andere locatie zonder ingrijpende gevolgen dezelfde functies kunnen vervullen.

In de films die in een vissersdorp of havenstad spelen, is de zee hechter geïntegreerd in narratief en thematisch opzicht, onder meer omdat de personages een sociale en psychologische 'invulling' krijgen van de zee. In de vissersfilms uit de jaren '10 gaat het echter meestal hoofdzakelijk om het tonen van de pittoreske, exotische wereld van de visser. Het is een vorm van filmisch toerisme waarbij

verhalen verteld worden met in de hoofdrol in klederdracht gestoken personages (zoals in DE VERZOEKING, HET WRAK IN DE NOORDZEE en ook de buitenlandse folklore-films die in Nederland werden opgenomen). De zee wordt weliswaar getoond en ook functioneel gebruikt, maar niet gethematiseerd en geproblematiseerd.

De zee is het krachtigst verankerd in het verhaal als de plaats deel uitmaakt van de thematiek van de film, als het verhaal ook *over* de zee gaat. De films waarin de zee zo'n sterke thematische rol vervult, zijn DOOD WATER (1934), DE LAATSTE DAGEN VAN EEN EILAND (1938) en ERGENS IN NEDERLAND (1940). Deze drie films dramatiseren nationale, historische gebeurtenissen die toentertijd van groot actueel belang waren en die direct in verband staan met de zee. Het meest voor de hand liggende – en misschien ook het meest 'epische' – zeethema, de historische strijd tegen de zee, komt met name in DOOD WATER expliciet aan de orde. De film schetst zelfs in een inleidende, avantgardistisch gestileerde documentaire (met gezongen commentaar) de heroïsche strijd tussen land en water en de geschiedenis en de bouw van de Afsluitdijk. Het is de enige film die het zeelandschap nadrukkelijk in een historische context plaatst.

De door ons onderzochte films vertonen in stilistisch, narratief en thematisch opzicht een te zwakke onderlinge samenhang om van een genre 'zeefilm' te kunnen spreken. Gezien de diepe structurele invloed van de zee op de Nederlandse geschiedenis, taal, cultuur, geografie en economie is het vrij opmerkelijk dat dit geen specifiek 'typisch Nederlands' (voor zover dat zou bestaan) filmgenre heeft opgeleverd, zoals bijvoorbeeld in Zwitserland en in Duitsland de bergfilm¹². Al in de zeventiende eeuw was de zee bepalend voor de Hollandse identiteit: "Voor een toerist uit de tijd van het classicisme valt Holland samen met de zee", schrijft Alain Corbin in *Het verlangen naar de kust*¹³. In de schilderkunst en in de literatuur leidde dat tot genres als het zeegezicht en het zeemanslied. Er zijn echter geen films die zich grotendeels op zee afspelen en geen films die het roemruchte maritieme verleden als setting hebben. Deels heeft dat wellicht te maken met factoren uit de productiesfeer.

Het verfilmen van zeedrama's was voor de producenten ten eerste technisch erg gecompliceerd. Voor grote zeescènes was men sterk afhankelijk van buitenopnamen. Tot 1933 waren er geen grote studio's in Nederland. Voor DE KROON DER SCHANDE moest er bijvoorbeeld in een weiland een enorme scheepsbrug worden gebouwd, die als decor diende. Sommige scènes konden in een studio worden opgenomen, zoals de onder water lopende kajuit in GOUDEN KETENEN, maar panoramische schipbreukscènes moesten op locatie gefilmd worden, en wel vlak voor de kust. Omdat de omstandigheden daar nauwelijks gemanipuleerd konden worden, vinden veel schipbreuken in de Nederlandse film plaats bij prachtig weer. Bij een storm met orkaankracht stuurde men nu eenmaal geen leuke boot met acteurs de zee op.

Ten tweede was het maken van groots opgezette zeefilms veel te duur. Voortdurende financiële problemen dwongen de producenten tot kleinschaligheid. Een derde verklaring zou te maken kunnen hebben met de visie van de producenten op



DE VLOEK VAN HET TESTAMENT (1915). Foto verzameling G.N. Donaldson

de wensen van het bioscooppubliek. Films met vissers en zeelui in de hoofdrol spelen meestal niet in 'elegante milieus', zoals Maurits Binger het in 1916 formuleerde. Misschien dachten de producenten dat het publiek niet naar de bioscoop ging om met moeilijke materiële situaties geconfronteerd te worden en dat het de voorkeur gaf aan een exotischer, rijker aangeklede setting. Als populair en spectaculair decor kon de zee goede diensten bewijzen, maar wel los van haar sociale context. Dat de producenten het waarschijnlijk niet bij het rechte eind hadden, blijkt wel uit het succes van een film als *OP HOOP VAN ZEGEN* (1918).

De zee als anti-ruimte

De Nederlandse speelfilm tot 1940 heeft de vele mogelijkheden die een rijk motief als 'de zee' biedt slechts in bescheiden mate weten te gebruiken. Hoewel de zee heel vaak in beeld is gebracht, gaan slechts weinig films verder dan het gebruik van deze plaats als decor voor een universeel verhaal, meestal een liefdesverhaal. Uit de analyse is gebleken dat bepaalde functies van de zee regelmatig terugkeren, maar in thematisch opzicht lijkt de Nederlandse speelfilm enigszins moeizaam om

te gaan met het onderwerp. De films kenmerken zich door de verbinding van een nationale iconografie met een internationale thematiek. Alleen DOOD WATER, DE LAATSTE DAGEN VAN EEN EILAND en ERGENS IN NEDERLAND springen eruit doordat ze thema's behandelen die relevant zijn voor de geschiedenis van het land en voor de zee als filmlocatie. De zee heeft geen specifiek filmgenre opgeleverd en in zekere zin is dat curieus. De filmpersonages die naar zee gaan, lopen grote risico's, zoals is gebleken. Daarbij zijn het vooral vissers die ten onder gaan. Alleen in OP HOOP VAN ZEGEN gaat dat overigens gepaard met een sociaal geëngageerd perspectief.

Maurits H. Binger merkte al vroeg op dat het voor de Nederlandse filmmakers heel moeilijk was om het Hollandse decor te verbinden met een Hollandse thematiek. De vraag naar de aard van de zeelocatie wordt aan de oppervlakte inderdaad niet of nauwelijks gesteld, maar op een ander niveau wordt wél een antwoord gegeven. De Nederlandse speelfilms die de zee in beeld brengen, richten de aandacht vooral op de personages en hun belevenissen op zee. De camera is gefascineerd met de menselijke actie op zee en niet zozeer met de zee zelf. Dit in tegenstelling tot de Nederlandse documentairefilm, die een directe fascinatie met de zee laat zien. De concentratie van de speelfilm op de gebeurtenissen op zee is betekenisvol. De zee is een plaats van chaos — gevaarlijk en onbeheersbaar — die de antipode vormt van het land, de plaats waar de orde van de cultuur heerst. De kust is het grensgebied tussen chaos (natuur) en orde (cultuur) en daarom fascineert het strand of de kade in de haven, zoals de rand van de afgrond tegelijkertijd aantrekt en beangstigt. De zee is een oppositionele, extraculturele ruimte. Elk cultuursysteem (of: betekenisstelsel) produceert zulke ruimtes om zichzelf te structureren, te testen en te differentiëren. Vanuit een voyeuristische positie kan de toeschouwer geboeid toekijken hoe filmhelden opdrachten vervullen in de anti-ruimte en hoe de test uitvalt. Zonder zelf natte voeten te krijgen.

A flood of space. The representation the sea in Dutch feature films up to 1940

In the history of Dutch cinema, the sea is a very popular setting. Many films are situated at the coast and the sea often plays an important dramatic role. This study investigates the representation of the sea in Dutch feature films produced up to 1940. What kind of image does the feature film create of the sea and how does it deal with this culturally and historically significant location? In order to understand the forms and the meanings of the sea as a cinematographic place, the article analyses the main locations in the films, the different narrative and stylistic functions of the sea, and the thematic structures of the films as far as relevant to the subject.

The analysis points out that the sea performs strongly in a functional perspective, but weakly in a thematic perspective. Most films connect the Dutch seascape to universal subjects. Only very few films explicitly link the national iconography to national themes. Still, by focussing on the human action and the dangerous events at sea, the films show at another level a particular kind of fascination with this place. The sea functions as an uncontrollable place of chaos, as an anti-space in which the cultural system can test and differentiate its own structures.

* Karel Dibbets is docent Theaterwetenschap aan de Universiteit van Amsterdam, Ed Kerkman is communicatiehistoricus.

1. In het buitenland is evenmin onderzoek gedaan naar dit onderwerp. De rol van de zee is wel onderzocht voor andere kunstvormen, zij het zeer fragmentarisch en vanuit geheel verschillende invalshoeken. Zie onder andere: A. Corbin, *Het verlangen naar de kust* (Nijmegen: SUN, 1989; vert. van *Le territoire du vide. L'occident et le désir du rivage* (Paris: Aubier, 1988); C. de Jong, *De zeevaart weerspiegeld in de Nederlandse dichtkunst* (Philippous/Pretoria, 1982); A.-T. Tymieniecka (ed.), *Poetics of the elements in the human condition: the sea. From elemental stirrings to symbolic inspiration, language and life-significance in literary interpretation and theory* (Dordrecht etc.: Reidel/Kluwer, 1985; Analecta Husserliana. The yearbook of phenomenological research, 19). Daarnaast is er in het algemeen weinig filmtheoretisch en -analytisch onderzoek verricht naar de functie(s) van *plaats* in films. Enkele publicaties op dit gebied: R. Gibson, 'Camera natura: landscape in Australian feature films', in: *Framework* 22/23 (autumn 1983) 47-51; A. Higson, 'Space, place, spectacle', *Screen* 25 nr. 4-5 (juli-oct. 1984) 2-21; P. Lachat, 'Der Schweizer Film und seine Berge. Entwurf für die Chronik eines der ständigen Motive im einheimischen Kino', *Cinema (Zür.)* 22 nr. 1 (1976) 5-22; M. Rappaport, 'On place', *Framework* 13 (autumn 1980) 26-27; P. Wollen, 'Introduction: place in the cinema', *Framework* 13 (autumn 1980) 25.

2. Wij hebben achttien films geselecteerd met minstens één scène op of aan zee (zie filmografie). Uit praktische overwegingen beperken we ons tot de films van voor 1940. Zie voor een overzicht van de geschiedenis van de Nederlandse film: K. Dibbets en F. van der Maden (red.), *Geschiedenis van de Nederlandse film-en-bioscoop tot 1940* (2e, gew. dr., Houten: Het Wereldvenster, 1987).

3. Zie onder andere: G.N. Donaldson, 'Mijntje en Trijntje en haar drie filmavonturen', *Jaarboek Mediageschiedenis* 1 (Den Haag: SDU, 1989) 40-52; R. Bishoff, *Hollywood in Holland. De geschiedenis van de Filmfabriek Hollandia 1912-1923* (Amsterdam: Thoth, 1988) 45-49. Van MIJNTJE EN TRIJNTJE NAAR ZANDVOORT is geen filmcopie bewaard gebleven.

4. *Het Leven* 6 nr. 44 (31 oktober 1911) 1405.

5. *De Hollandsche Revue* 2 (1916) 93-94. Geciteerd uit Bishoff (1988) 74.

6. *De Kinematograaf* 17-1-1919. Geciteerd uit Bishoff (1988) 81.

7. G.N. Donaldson, 'Theo Frenkel Senior', *Skrien* 129/130 (sept. 1983) 26-34. Citaat p. 27.

8. Zie onder andere: B. Hogenkamp, *De Nederlandse documentaire film 1920-1940* (Utrecht/Amsterdam: Stichting Film en Wetenschap / Van Gennep, 1988).

9. Zoals Horatio deze volgens hem kwalijke eigenschap van de zee bestempelde. Corbin (1989) 22v.

10. *Algemeen Handelsblad* 20-2-1915. Geciteerd uit Bishoff (1988) 71.

11. Corbin (1989) 290v.

12. Zie onder andere Lachat (1976).

13. Corbin (1989) 48.

- DE MÉSAVENTURE VAN EEN FRANSCH HEERTJE AAN HET STRAND TE ZANDVOORT (1905); 150 m.; prod. Alberts Frères; regie Albert Mullens; met Willy Mullens.
- TWEE ZEEUWSCHE MEISJES IN ZANDVOORT (1913); 123 m.; prod. Hollandia; regie Louis H. Chrispijn sr.; met Annie Bos, Christine van Meeteren, Theo Frenkel jr., Pierre Perin, Alex Benno.
- DE VERZOEKING (1913); 375 m.; prod. Hollandia; regie Louis H. Chrispijn sr.; met Mientje Kling, Jan Holtrop, Jan van Dommelen e.a.
- DE VLOEK VAN HET TESTAMENT (1915); 1400 m.; prod. Hollandia; regie Maurits H. Binger, Louis H. Chrispijn sr.; met Annie Bos, Christine van Meeteren, Willem van der Veer, Jan van Dommelen e.a.
- HET WRAK IN DE NOORDZEE (1915); 1394 m.; prod. Amsterdam Film Cie.; regie Theo Frenkel sr.; met Kees Lageman, Julie Frenkel-Meijer, Jaap van der Pol, Wilhelmina Kleij, Piet Fuchs e.a.
- HET GEHEIM VAN DEN VUURTOREN (1916); 1125 m.; prod. Hollandia; regie Maurits H. Binger; met Louis H. Chrispijn sr., Coen Hissink, Annie Bos, Willem van der Veer, Esther de Boer-van Rijk e.a.
- GOUDEN KETENEN (1917); 1550 m.; prod. Hollandia; regie Maurits H. Binger; met Annie Bos, Jan van Dommelen, Cecil Ryan, Lola Cornero e.a.
- DE KROON DER SCHANDE (1918); 1935 m.; prod. Hollandia; regie Maurits H. Binger; met Annie Bos, Willem van der Veer, Aldelqui Migliar, Jan van Dommelen, Lola Cornero e.a.
- OP HOOP VAN ZEGEN (1918); 1741 m.; prod. Hollandia; regie Maurits H. Binger; met Esther de Boer-van Rijk, Willem van der Veer, Annie Bos, Frits Bouwmeester, Jan van Dommelen e.a.
- DE JANTJES (1922); 1766 m.; prod. Hollandia; regie Maurits H. Binger, B.E. Doxat-Pratt; met Louis Davids, Maurits de Vries, Johan Elsensohn, Piet Urban, André van Dijk e.a.
- BRANDING (1929); 878 m.; prod. Eerste Nederlandsche Coöperatieve Film Cy.; regie Mannus Franken, Joris Ivens; met Jef Last, Co Sieger, Hein Blok e.a.
- ZEEMANSVROUWEN (1930); 2332 m.; prod. Filmfabriek Holland; regie Henk Kleinman; met Josephine Schetzer, Harry Boda, Raas Luyben e.a.
- DE JANTJES (1934); 2703 m.; prod. Loet C. Barnstijn – Hollandia Film Productie; regie Jaap Speyer; met Willy Castello, Johan Kaart jr., Jan van Ees, Fien de la Mar, Susie Klein e.a.
- DOOD WATER (1934); 2885 m.; prod. Nederlandsche Filmgemeenschap; regie Gerard Rutten; met Jan Musch, Theo de Maal, Betsy Ranucci-Beckmann, Max Croiset e.a.
- OP HOOP VAN ZEGEN (1934); 2888 m.; prod. M.H.D. Film; regie Alex Benno; met Esther de Boer-van Rijk, Jan van Ees, Annie Verhulst, Willem van der Veer, Frits van Dongen e.a.
- JONGE HARTEN (1936); 2035 m.; prod. Productiegroep 'Jonge Harten'; regie Charles A. Huguenot van der Linden, Hein M. Josephson; met Lizzi Dernburg, Leo de Hartogh, Rini Otte, Adriaan van Hees e.a.
- DE LAATSTE DAGEN VAN EEN EILAND (1938); 950 m. (16 mm); prod. Nederlandsche Christelijke Filmcentrale; regie Ernst Winar; met Max Croiset, Jeanne Verstraete, Jules Verstraete, Aaf Bouber-ten Hoope e.a.
- ERGENS IN NEDERLAND (1940); 2982 m.; prod. Filmex; regie Ludwig Berger; met Lily Bouwmeester, Jan de Hartog, Fien de la Mar, Cruys Voorbergh e.a.