

Karel Dibbets

Een landschap tussen hemel en hel

Inleiding bij de sectie ‘Nederland door het oog van de camera’ van de website *Het Geheugen van Nederland* (Den Haag: Koninklijke Bibliotheek, 2003)

http://www.kb.nl/coop/geheugen/filmmuseum_pdf/Dibbets-Landschap.pdf

Beelden van stapelwolken boven een malse weide en een lage horizon met torenspits kunnen verschillende associaties en interpretaties, herinneringen en verwachtingen oproepen. Voor sommige mensen is de pittoreske appelbloesem in De Betuwe het toppunt van schoonheid en vredigheid, voor anderen is het een teken van kitsch en gezapigheid. Voor de een verschaft het witte dorpje in het bronsgroen eikenhout een ervaring van geluk en zaligheid, voor de ander herinnert het aan een oord vol haat en nijd. Zo ook in de film. Rustiek Nederland heeft zich in de filmkunst ontwikkeld tot een land van uitersten: op het eerste gezicht lijkt het een hemel op aarde, maar als je beter kijkt zie je misschien de hel. Het landschap heeft zijn onschuld verloren.

De romantische verheerlijking van het buitenleven bestaat nog steeds, zeker in een populair medium als film. Het begon ooit als een artistiek ideaal, dat zich tot grote hoogten heeft kunnen ontplooiën in de schildering van landschappen in de negentiende eeuw. In deze traditie van de schilderkunst zijn de wijde horizon en het buitenleven slechts een thema, een aanleiding om te toveren met verf, met kleur en licht. Het gaat in deze opvatting minder om *wat* je schildert, maar *hoe* je dat doet. Nederlandse fotografen en filmmakers hebben dit artistieke ideaal geleend van de Haagse School, een groep schilders in de negentiende eeuw, en vervolgens gebruikt om de ins en outs van hun kersverse medium te ontdekken en nieuwe regels te ontwikkelen voor hun artistieke programma. Hun films zijn daarom minder een ontdekking van het platteland en meer een ontdekking van de film en zijn artistieke mogelijkheden. Veel cineasten hebben de clichés van molens, sloten en wuivend graan eenvoudig gebruikt om zich te oefenen en een eigen stijl te ontwikkelen. De Haagse School was voor hen een gereedschapskist vol artistieke procédés en voorbeelden waar ze uit konden putten, een kist die steeds binnen handbereik zou blijven staan

De Haagse School vormt het hoogtepunt en het eindpunt van de Nederlandse landschapskunst in de negentiende eeuw. Deze schilderijen zijn niet alleen mooi, maar ook tragisch. De prachtige landschappen waar de School zich op toelagde, bestonden al niet meer aan het eind van de negentiende eeuw. Het is bekend dat een van de meest virtuoze kunstenaars van deze groep, Weissenbruch, zich erover beklagde dat hij vanuit Den Haag steeds verder moest lopen met zijn schildergerei om in de polder een geschikt plekje te kunnen vinden dat nog niet was aangetast door de modernisering. Het is ook bekend dat dezelfde Weissenbruch in zijn schilderijen alles wegliefte wat hem niet beviel: een watertoren, een fabrieksschoorsteen, een

spoorlijn, een stationnetje, ze werden door hem eigenhandig uit zijn aards paradijs verwijderd. Niet dat dat erg is, integendeel, maar we hoeven ook niet onze ogen ervoor te sluiten dat deze schilders een idealisering van het landschap nastreefden en dat ze daarbij de blik op het verleden gericht hielden. Zij maakten historische reconstructies van verloren landschappen. En je kunt je afvragen: deden de filmmakers het beter?

Anders dan de Haagse School is film een product van techniek en industrialisatie, een voortbrengsel van de modernisering. Hieraan ontleent de film een andere, belangrijke inspiratiebron, die ook in de moderne kunst van de twintigste eeuw zo'n gewichtige rol zal gaan spelen: de grote stad, de metropool. Die twee thema's, stad en land, metropool en paradijs, lijken elkaar vaak uit te sluiten. Ze zijn verbonden met artistieke idealen die op het eerste gezicht weinig met elkaar gemeen hebben. Je ziet ze ook zelden bijeenkomen in films. Toch gebeurt het. Om te beginnen is er in de jaren twintig een stroming ontstaan die de 'Nieuwe Fotografie' wordt genoemd. De Nieuwe Fotografie had een grote fascinatie voor techniek en probeerde tegelijk elke romantisering in de kunst uit te bannen. Deze stroming heeft flink de bezem gehaald door ons rustieke paradijs, met opmerkelijke resultaten, zoals we nog zullen zien. In de tweede plaats is dit verlangen naar de natuur eigenlijk een uitvinding van en voor stedelingen. De Arcadische verbeelding is de blik van een stadsmens die zich wil verpozen: een huismus op vakantie, verlangend naar rust en harmonie, weg van het rumoer, de machines en het kantoor. Dat geldt voor de schilderkunst evenzeer als voor de film. Het is vooral de moderne stelling – achter de camera en in de bioscoopzaal – die het leven buiten de stad graag mag observeren tijdens een wandeling op zondag.

Hoe is het Arcadische ideaal nu verwerkt in Nederlandse films van voor de oorlog? Technisch gezien begonnen de filmmakers met een flinke achterstand op de schilderkunst. Ze moesten verschillende handicaps overwinnen. Een eerste handicap was de contemplatieve houding die de schilderkunst in de negentiende eeuw had ontwikkeld vis-à-vis het landschap. De gewijde sfeer en de concentratie die de kunst sinds de negentiende eeuw van het publiek eist, zoals in het Rijksmuseum en het Concertgebouw waar je niet mag kuchen, – die sfeer ontbreekt in de luidruchtige bioscoop volledig, zeker in 1900. Het nieuwe medium bracht een vloed aan visuele informatie met veel spektakel en sensatie. Het bood een blik op verre streken, onbekende volkeren, beroemde koningen. Het toonde ook een fascinatie voor de moderne stad met auto's, treinen, trams, bruggen, winkelstraten en mensenmassa's. Spectaculaire landschappen vormden een speciale attractie. Er is in Amerika zelfs een bioscoop geweest, Hale's Tours, waar de toeschouwers in een treincabine werden gezet: als ze uit het raam keken, trok een onbekend landschap aan ze voorbij... Saaie horizons als in Nederland vereisten echter een speciale aanpak. Filmmakers moesten het landschap – en daarmee de schilderkunst en de fotografie – *onderwerpen* aan het medium. Ze zouden ons Arcadië in stukken zagen en opnieuw in elkaar steken.

Een tweede moeilijkheid was, dat de beroemde Hollandse wolkenluchten het niet zo goed doen op een zwart-wit film. Al die majestueuze wolkenpartijen die zo'n belangrijke rol spelen in de compositie van het beeld, zijn in orthochromatische zwart-wit-opnamen nauwelijks zichtbaar. De blauwe hemel is altijd zwaar overbelicht, dus spierwit, tenzij je met filters gaat werken en in de donkere kamer de afdruk deskundig manipuleert. In stomme films van voor 1930 zul je nooit wolken zien, en als je ze ziet, zijn ze met veel kunst en vliegwerk opgenomen. Daar komt nog bij dat je wolken in een film niet kunt regisseren of ensceneren. Je moet eindeloos wachten op het juiste moment. Het afstellen van de juiste belichting en filtering legt

het hele opnameproces stil; het belemmert de aandacht voor wat er zich elders in het beeld afspeelt.

Een derde handicap was dat film beweegt en kunst niet. Een landschap betekent meestal stilstand, geen beweging. Dat stelt de filmmaker voor een grote opgave: hoe voorkom je dat je film een aaneenrijging van foto's wordt, een prentenboek? Een oplossing voor dit probleem van het statische landschap werd al in 1899 met veel bravoure gedemonstreerd. In dat jaar kwamen cameralieden van de American Biograph and Mutoscope Company naar Nederland om hier filmopnamen maken. Ze gebruikten hiervoor de meest logge en onhandelbare camera ter wereld. Deze was zo zwaar als een piano, bediend door diverse technici, elektrisch aangedreven met behulp van een dieselmotor. Een onbeweeglijke camera en een statisch landschap... de twee grootste handicaps van de film hebben niet kunnen verhinderen dat MOLENS LANGS DE ZAAAN (1899) een van de beste filmopnamen van het klassieke Nederlandse landschap is geworden, een klein spektakel in 50 seconden. Hiervoor had men de zware camera op de punt van een boot geplaatst. Als de boot draait, zwiept de camera langs de Zaanse horizon waar tientallen molens blijken te staan. Een nieuw visueel thema was geboren: Nederland gezien vanaf het water. Dit panoramashot staat model voor talloze varianten die toen populair zouden worden. Bijvoorbeeld opnamen vanaf een stoomtram die de stad binnenrolt, zoals Willy Mullens er vele heeft gemaakt.

Pas tijdens de Eerste Wereldoorlog werd Nederland ontdekt als een interessant onderwerp voor een film. Voor die tijd had men maar weinig belangstelling voor het eigen land. De invoer van films uit het buitenland kwam in de oorlog bijna helemaal stil te liggen. Er ontstond ruimte voor producties van eigen bodem, niet alleen speelfilms, maar ook documentaires. Allerlei vaderlandse thema's kwamen in beeld: behalve steden, industrie, havens en scheepvaart ook het platteland, veeteelt, mooie natuurgebieden. Deze nieuwe trend kun je het ontwaken van een Nederlandse documentaire 'school' noemen.

Van al deze nieuwe films is DE RIJN VAN LOBITH TOT AAN ZEE van I.A. Ochse (Polygoon) uit 1922 veruit de belangrijkste productie die toen gemaakt is. DE RIJN geeft een samenvatting van wat er in de voorafgaande twintig jaar artistiek tot ontwikkeling is gekomen, en tegelijk is het een film die de weg vooruit zal wijzen, richting avant-gardefilm. Het is ook de minst bekende, de moeilijkste en geheimzinnigste film die er in ons land gemaakt is. Hier maakt de artistieke ontwikkeling een grote sprong voorwaarts, vele jaren voordat de avant-garde in Nederland zijn eerste kunstfilms zal presenteren. DE RIJN is niet alleen een synthese en een staalkaart van alle filmische verworvenheden tot op dat moment (en laten we eerlijk zijn, dat was niet zo veel), maar hij voegt ook iets nieuws toe dat ver uitsteekt boven de prettige observaties en schalkse schoonheid die we tot dan toe konden zien in een film. Ik heb het niet over het toepassen van een paar fraaie effecten, maar over de invoering van nieuwe regels, nieuwe procédés voor het maken van films. Alle visuele vondsten die later school zouden maken en geclaimd werden door de avant-gardefilm en de Filmliga (we zullen dat nog zien), zitten al in deze film uit 1922. Bovendien bevat DE RIJN een paar trouvailles die de avant-garde heeft laten liggen en die men pas zestig jaar later als iets nieuws zou ontdekken.

DE RIJN duurt bijna een uur en heeft een onwaarschijnlijk simpele opzet: je vaart op een schip de Rijn af vanaf Lobith tot aan zee, zoals de titel zegt. Je reist door een landschap en je kijkt om je heen. Het is een aardrijkskundeles in de vorm van een *road movie*. Het eerste wat hieraan opvalt is het favoriete standpunt dat de filmmaker kiest om naar het land te kijken: vanaf

het water. *Nederland vanaf het water gezien* is het centrale thema van de film. Het is niet de eerste keer dat er een filmopname vanaf een boot tot stand komt (zie het panoramashot in *DE MOLENS AAN DE ZAAAN*, 1899), maar wel de eerste keer dat het concept van een hele film hierop gebaseerd wordt. We zullen het later nog tientallen keren terugzien. Dit nieuwe perspectief vanaf het water heeft minstens vier voordelen. Ten eerste vaart de camera op de boot mee en het landschap glijdt aan ons voorbij. Sterker nog, het landschap lijkt zelf in beweging te komen en aan ons voorbij te draaien alsof wij stilstaan; we noemen dat ‘geïnduceerde beweging’. *DE RIJN* maakt gebruik van deze illusie. Ten tweede zijn we passagiers geworden, geen observerende buitenstaanders, maar meevarende en meebewegende reizigers. Ten derde wordt de beweging van het water hier als een apart motief ontdekt en aan een nadere bewerking onderworpen: de golfslag, de stroming, de spiegeling en glinstering van het wateroppervlak. Haanstra’s *SPIEGEL VAN HOLLAND* (1950) vormt de apotheose van deze ontwikkelingslijn. Tenslotte voegt Ochse nog een vierde element toe aan deze stijl: tijd. Zijn panorama’s en vlietende verten zijn niet alleen virtuoos, maar ook tergend langzaam. In een immense rust glijdt het landschap voorbij. Tijdsduur wordt als stijlkenmerk toegevoegd, niet alleen om alles goed in je op te nemen, maar ook om de schoonheid tot je te laten doordringen. De contemplatieve blik van de Haagse School zit in deze stijl ingebouwd.

Dezelfde Iep Ochse had al in 1921 een film gemaakt over *NEERLAND’S VOLKSLEVEN IN DE LENTE* samen met de folklorist D.J. van der Ven. Laatstgenoemde was een van de grote populariseerders van volkscultuur voor de oorlog. Film was voor hem een populair medium dat hij goed kon gebruiken voor zijn doel. Hij wilde zogenaamde oude volksgebruiken vastleggen op film. Het ging hem niet om het landschap, maar om de folklore. Hij pakte het systematisch aan en produceerde in de jaren twintig een reeks films over volksgebruiken, geordend naar de seizoenen. Zo ontstonden urenlange films over Neerlands volksleven in de lente, in de zomer en in de oogsttijd. De man had een voorliefde voor optochten en volksfeesten in klederdracht, evenementen die vaak voor de camera in scène werden gezet. Hier draagt film bij aan de musealisering van ons Arcadië: het platteland wordt gepresenteerd als oerbron van onze cultuur, onaangetast door de techniek en de moderne tijd. We doen daar tegenwoordig wat lacherig over, maar dit zijn desondanks de eerste films die over het platteland gaan. Van der Ven kreeg al snel ruzie met Ochse, die heel andere opvattingen over film had; de overige films over Neerlands volksleven heeft hij niet meer opgenomen. De Lentefilm van Ochse is misschien daarom nogal hybride gebleven: de optochten zijn niet om aan te zien, maar zodra meneer Van der Ven even uit de buurt is, neemt Ochse zijn kans waar.

Tien jaar later was Nederland definitief ontsloten voor de filmische blik. Filmmakers hadden de verbeelding van het ideale Nederland volledig onder de knie gekregen. *ALS DE HALMEN BUIGEN* (regie Johan Raab van Canstein, camera Jean Dréville, 1930) werd een loflied op het boerenleven, gezien door de ogen van een paar Parijse vakantiegangers. In dit paradijs wordt ook wel gewerkt, maar zonder moe te worden, en mooi om naar te kijken. Dergelijke films propageren niet alleen Nederland als vakantieoord, maar verheerlijken ook ons Arcadië als symbool van nationale identiteit. De ‘nationale gedachte’ is niet zomaar een ideologie, maar voornamelijk iets waar niemand zich een buil aan kan vallen. De nationale gedachte staat boven alle partijen en zuilen. Daar kan niemand tegen zijn: geen hokjesgeest, maar eenheid. Daarom is de nationale gedachte vooral een marketing-concept, de grootst gemene deler. Je bereikte hiermee het grootste publiek, niet slechts een deelpubliek van socialisten, katholieken of protestanten. In ons Arcadië heerst daarom de echte AVRO-geest. Verzuilde landschappen bestaan niet.

Nederland op z'n mooist laat zich vooral goed verkopen over de grens. Er zijn in de jaren dertig verschillende toeristenfilms gemaakt die NEDERLAND heten. De geluidsversie van Max de Haas uit 1934 verbindt het Wilhelmus met wolken, horizons, koeien, sloten en zeilboten. Het Nederlandse landschap wordt vanuit de lucht opnieuw ontdekt. Het magische moment in deze film is de overgang van een horizontale blik vanaf een boot naar een verticale blik vanuit een vliegtuig. De versie van Willy Mullens uit 1937 bevat de hele iconografie, de hele catalogus van clichés en verlokkenende beelden van Nederland op z'n allermooist. Mullens verwerkte in zijn film de beste opnamen die hij in de afgelopen twintig jaar had gemaakt. De film is daarvoor een staalkaart van twintig jaar filmfotografie geworden. Toch zit er een nieuw element in, iets dat vroeger ontbrak: we zien snelwegen en voorbijrazende auto's. De buitenlandse toerist mocht niet de indruk krijgen dat hij zich hier per paard en wagen moest verplaatsen. Er ontstaat een nieuw soort panorama's en een ander soort horizons die niet door de natuur, maar door de techniek zijn geschapen. Ze zien er in deze film uit als een nachtmerrie; in elk geval klinkt de begeleidende muziek zo.

De films over mooi Nederland presenteren de modernisering nog als een nachtmerrie. Er zijn dan al films gemaakt die de techniek juist verheerlijken, ook op het platteland, ook in de polder. Maar alleen in de Zuiderzee-films van Joris Ivens zie je ons paradijs als een echte high-tech omgeving. Dit is de Nieuwe Fotografie in film verpakt. Ivens filmde in ZUIDERZEE (1930) en NIEUWE GRONDEN (1934) geen verloren gewaande landschappen, maar het ontstaan van nieuw land. Hij laat zien dat in Nederland het oude en het nieuwe land naast elkaar voorkomen: moderne landwinning en nostalgische beelden vallen soms over elkaar heen. Anders dan D.J. van der Ven, die een verdwijnende folklore wilde vastleggen op film, bracht Ivens een ode aan het nieuwe land en aan de machines zonder welke dit grootse werk niet kon gebeuren. Het ritme van de werktuigen, de strijd tussen machine en natuur, de compositie van het nieuwe landschap: daar kwam geen greintje nostalgie aan te pas, geen gram sentimentaliteit en geen vleugje romantiek. In de films van Ivens wordt een nieuw landschap geschapen, niet alleen als nieuw land, maar ook als een nieuw beeld, een nieuwe kunst die registreerde wat de oude kunst niet wilde zien. Dit is lyriek, maar met een heel ander vocabulaire en grammatica dan voorheen. Ivens verheerlijkt de maakbaarheid van het landschap; hij schept een anti-Arcadië.

Van dit anti-Arcadië naar een gevaarlijk Arcadië is slechts een kleine stap. Die stap wordt in de speelfilm JONGE HARTEN (Charles Huguenot van der Linden, Hein Josephson, 1936) gezet. Nu moet ik vooropstellen dat in de vooroorlogse Nederlandse speelfilm bar weinig landschap voorkomt. Een inventief en interessant gebruik van het open land of de zee, zoals je dat zo vaak ziet in Amerikaanse en Franse films, kom je in Nederlandse speelfilms zelden tegen. JONGE HARTEN is een uitzondering, samen met DOOD WATER (Gerard Rutten 1934), ook al gaat het in deze films meer om de zee dan om het vaste land. JONGE HARTEN doet iets wat niet bij de idylle hoort: het oogstrelende landschap verandert in een verraderlijke sluipmoordenaar. Het lieflijke water blijkt een levensgevaarlijke rol te spelen: een vrouw raakt op de Wadden ingesloten door de opkomende vloed. De natuur keert zich tegen de mens. Deze donkere zijde van rustiek Nederland krijgt in JONGE HARTEN voor het eerst gestalte. Buiten de muren van de stad loert de dood; het is daar niet pluis.

De definitieve afrekening met ons Arcadië liet nog enige tijd op zich wachten. In ONTLUIS-TERD LAND (1947) toonde Herman van der Horst hoe de mooiste landschappen na de oorlog

bezaaid lagen met mijnenvelden en vol stonden met bunkers. Hans Heijnen ging nog een stap verder. Aan het eind van de twintigste eeuw heeft hij enkele geruchtmakende documentaires voor de televisie gemaakt over de laatste resten van de traditionele plattelandscultuur. Over Heijns films – waaronder LEKKER WEERTJE, MENEER PRADHAN! (1989), HET GEHEIM VAN OSSENISSE (1994) en BOKKEN EN GEITEN (1998) – schreef Jos van der Burg: ‘Zijn lyrische landschapsbeelden roepen het werk van Bert Haanstra en Herman van der Horst in herinnering. Er is echter een belangrijk verschil: de plattelandscultuur in Heijns films is hard en vaak meedogenloos onverdraagzaam. Waar de documentairemakers uit de Hollandse school met een geïdealiseerde, lyrische blik naar het platteland keken (...), daar kijkt Heijnen achter de façade van de plattelandsidylle. (...) Landschappen die idyllische leefgemeenschappen doen vermoeden, blijken in werkelijkheid broeinesten van achterklap, uitstoting en kleingeestigheid.’ In HET GEHEIM VAN OSSENISSE geeft een van de dorpsbewoners een typering van het Zeeuwse gehucht, dat door Heijnen is geportretteerd: ‘Het is hier Joegoslavië in het klein. Alleen hebben we hier geen wapens.’ De arcadische horrorfilms van Heijnen zijn natuurlijk gemaakt voor een stedelijk publiek, dat al lang vermoedde dat het niet pluis was op het platteland, ondanks de eeuwenlange propaganda en indoctrinatie door de schilderkunst. Maar deze horrorfilms zijn wel het werk van een insider, iemand die het dorpsleven van nabij heeft gekend, maar gevlucht is, en die sindsdien over dit paradijs bericht alsof hij ontsnapt is uit de Goelag-archipel.

Literatuur

- Paul Adams Sitney, ‘Landscape in the cinema: the rhythms of the world and the camera’, in : S. Kemal and I. Gaskell (eds.), *Landscape, natural beauty and the arts* (Cambridge 1993), p. 102-126.
- Ivo Blom, ‘Of artists and tourists: locating Holland in two early German films’, in: Thomas Elsaesser (ed.), *A second life: German cinema's first decades* (Amsterdam 1996), p. 246-255.
- Jos van der Burg, ‘Achter de plattelandsidylle’, in: *Blik op het land* (Utrecht 2000), p.67-69
- Karel Dibbets en Ed Kerkman, ‘Een zee van ruimte: het beeld van de zee in de Nederlandse speelfilm tot 1940’, in: *Volkskundig Bulletin: tijdschrift voor Nederlandse cultuurwetenschap*, jg. 16 nr. 2 (1990), p. 157-175.
- Langs velden en wegen: de verbeelding van het landschap in de 18^e en 19^e eeuw*. Catalogus tentoonstelling in het Rijksmuseum te Amsterdam (Blaricum 1997)
- Jean Monnet (red.), *Les paysages du cinéma* (Seyssel 1999)
- Maurizia Natali, *L'Image-paysage: iconologie et cinéma* (Saint-Denis 1996)
- J.H. Weissenbruch, 1824-1903*. Catalogus tentoonstelling in het Gemeentemuseum van Den Haag (Zwolle 1999).