

Film en de Eerste Wereldoorlog in Nederland

I. Blom

Inleiding

Bij films en oorlog denkt men vaak in eerste instantie aan oorlogspropaganda, aan die films die beelden geven van de oorlog. Kortom, het gaat dan om film als 'getuige' van een oorlog. Deze gedachte wordt dikwijls geopperd door historici wanneer het om het medium film gaat. Dat bleek afgelopen zomer opnieuw bij de IAMHIST-conferentie te Amsterdam, over het thema 'Film en de Eerste Wereldoorlog'. De uitwisseling van informatie en onderzoek van filmhistorici, film- en kunsttheoretici, historici, filmers en schrijvers leverden een beeld op dat de tot voor kort (en deels nog steeds) heersende denkbeelden over het thema film en de Eerste Wereldoorlog ingrijpend bijstelde.

De uitkomst van de conferentie was dat de oorlog wel aanwezig was op het bioscoopscherm, maar over het algemeen veel meer verscholen en minder dominant dan men wel zou vermoeden.

De confrontatie met de oorlog vond slechts beperkt plaats en dan ook nog eens vaak in sterk afgezwakte vorm. De beelden van de oorlog vormden slechts een beperkt onderdeel van het totale aanbod aan films in de jaren 1914-1918. Het is daarom niet terecht bij onderzoek naar film en de Eerste Wereldoorlog dit uitsluitend te beperken tot bijvoorbeeld bioscoopjournaals, terwijl juist de meerderheid van het aanbod bestond uit amusementsfilms.

Een totaaloverzicht geven van het bioscoopaanbod van die periode is ondoenlijk, zelfs als men zich zou beperken tot de Nederlandse situatie. Over de films uit de periode bestaan inmiddels een behoorlijk aantal gedegen studies, al gaan die meestal over de situatie in landen als de Verenigde Staten (waar traditioneel gezien enorm veel meer onderzoek naar zwiigende film en naar de context van film wordt verricht dan bij ons; wat dat betreft staan we in Nederland in de kinderschoenen). Maar slechts weinigen hebben het gewaagd om een panorama van de jaren

1914-1918 in de film te geven en deden dat in ieder geval niet in één uur tijds.

Het lijkt me daarom interessanter het thema toe te lichten dat ik eerder noemde. Het verdient de aandacht om nader in te gaan op welke wijze men in de Eerste Wereldoorlog met de oorlog geconfronteerd werd via het bioscoop scherm. Dit zal geschieden aan de hand van enkele kenmerkende filmgenres voor die tijd: de komedie, de historische film, het patriottisch melodrama, de pacifistische film en tenslotte de documentaire en het bioscoopjournaal. De voorstelling van de oorlog was niet ook continu dezelfde: tussen het begin en het eind van de oorlog deden er zich zowel binnen- als buiten het filmbedrijf veranderingen voor, die ervoor zorgden dat stijlen in film veranderden, andere genres ontstonden, en zelfs andere landen het aanbod van films, dus ook van films over de oorlog, gingen bepalen. Er veranderde zoveel in de jaren 1910-1920 dat men zelfs spreekt van een breukvlak in de filmgeschiedenis.

Mijn centrale vragen zullen zijn: Wat zag het filmpubliek van die jaren eigenlijk? En indirect hangt daarmee de vraag samen: hoe zag men dat?

Film- en bioscoopcultuur in Nederland jaren tien

Nederland heeft altijd wat achtergelopen op omliggende Europese landen wat betreft film- en bioscoopcultuur. Begin jaren tien startte in Nederland na de zogenaamde periode van de reisbioscopen, de hausse van de bouw van vaste bioscopen. Het bioscoopbedrijf floreerde en films van over de hele wereld waren op onze schermen te zien. Daarbij vormden de Franse en de Italiaanse films de meerderheid, gevolgd door de Duitse, Amerikaanse, Deense en Britse. Maar gaandeweg, precies tijdens de Eerste Wereldoorlog, veranderde dat beeld in een dominantie van de Amerikaanse film, met de Duitse film als goede tweede.

Hoe zag men het? De voorstelling

En daarmee kom ik op *hoe* men destijds film zag, een vraag die als men wil beantwoorden *wat* men zag, evenmin onbeantwoord kan blijven. Naar de film gaan destijds was een ervaring die nogal verschilde van de onze, als we vandaag de dag eens naar de film gaan. Met de komst van de vaste bioscopen, zo rond 1910, werd het systeem gevormd van de complete avond uit, met een voorprogramma, varieté-acts tussendoor, dan de hoofdfilm, en een kort filmpje toe, vaak een kluchtje om na al het leed van de hoofdfilm gerustgesteld te worden.

Altijd was er wel live-muziek bij de films te horen, van een aftandse piano in de buurtbioscopen tot heuse orkesten in de premièretheaters. Daarnaast had men in veel bioscopen explicateurs, die van vertalers van de film voor de analfabeten op de kermis waren geworden tot een soort voordrachtskunstenaars. Ze waren vaak zeer geliefd bij het publiek, soms zelfs zo, dat men niet zozeer voor de film alswel voor de explicateur kwam, zoals hier in Utrecht de explicateur Louis Hartlooper. Naast de explicateurs had je de boniseurs die op straat stonden in jassen met gouden galonnen en met hun geschreeuw, strooibiljetten en andere methodes het publiek de bioscoop probeerden in te lokken (dat ging er soms rauw aan toe). Veel bioscopen hadden bars in hun foyers, sommige zoals de De Munt in Amsterdam, hadden zelfs een lunchroom naast de bioscoop, zodat het winkelende publiek 's middags na het inkopen doen een taartje kon gaan eten in de lunchroom en vervolgens een middagvoorstelling, de matinée, kon bezoeken: 'een bioscoopje pikken'.

Reclame

Het uitbrengen van nieuw fabrikaat geschiedde steeds met veel tamtam, reclame en slogans. Überhaupt ziet men dat tijdens de oorlog filmreclame steeds verder geïnstitutionaliseerd wordt. Voor de oorlog werd er gebruik gemaakt van affiches en stilistisch maken deze een ontwikkeling door in de jaren tien, maar vanaf 1913 verscheen ook het eerste filmtijdschrift, *De Bioscoopcourant*, en in 1918 het eerste fanmagazine, *De Filmwereld*, dat inhaakte op de tijdens de oorlog ingeslagen filmsterrencultus. Kranten gingen ook steeds meer aandacht besteden aan film, en men bedacht allerlei stunts om reclame te maken, zoals sandwichmannen en de zogenaamde reminder (het steeds eraan herinneren in bijvoorbeeld een filmtijdschrift dat een bepaalde film ging uitkomen, in het begin door alleen een naam of een vignet te laten zien (zoals nu gebeurd is met films als Batman en Jurassic Park).

Releases

Met de komst van de vaste bioscopen ontstond er ook een systeem van premièretheaters. Meestal startte een film in één van de grote bioscopen in Amsterdam en verhuisde daarna naar bioscopen in steeds kleinere steden, om te eindigen op kermissen en jaarmarkten op het platteland. Vaak rouleerde er dan maar één kopie. Vandaar dat met alle films die er de laatste jaren teruggevonden zijn, toch vaak belangrijke titels nog

steeds ontbreken. Dat kan onder andere eraan liggen dat ze nu eenmaal destijds vanwege hun populariteit gedraaid zijn tot ze stuk waren.

Filmaanbod. Afwezigheid oorlog

U weet nu *hoe* er film gekeken werd, maar *wat* was er nu eigenlijk precies in die bioscopen te zien tijdens de oorlog? Wat eigenlijk het meeste opvalt is, zoals gezegd, dat de oorlog bijna geheel afwezig was op het witte doek. Dat gold overigens niet alleen voor Nederland, maar ook voor de strijdende landen. De meerderheid van de films gingen juist niet over de oorlog. De bioscopen vertoonden gewoon hetzelfde wat ze al voor het uitbreken van de oorlog hadden laten zien: melodrama, slapstick, serials, misdaadfilms, historische films, westerns enzovoorts. De meeste films, of ze nu van de strijdende partijen kwamen of van neutrale landen, leken de oorlog maar het liefst te vergeten. Nederland produceerde eigenlijk maar één belangrijke speelfilm direct over de oorlog, de pacifistische Hollandia-trilogie *Oorlog en Vrede*, en een belangrijke documentaire, de regeringsfilm *Holland Neutraal*, ook wel de *Leger- en Vlootfilm* geheten, een film uit 1916 van Willy Mullens, die moest laten zien hoe sterk het Nederlandse leger wel was, maar die aan de realiteit van de loopgravenoorlog totaal voorbijging.

Bioscoopjournaals

Het betekende niet dat de oorlog helemaal afwezig was van het scherm. Kort voor de oorlog was het genre van het bioscoopjournaal geïntroduceerd. Tijdens de oorlog was er in iedere voorstelling wel een bioscoopjournaal te zien, maar meestal behandelden die berichten van achter het front en waren vaak onvervalste propaganda. Zo lieten Duitse journaals zien hoe goede Duitsers de Belgische bevolking te eten gaven en hoe een Duitse soldaat teksten op een Belgische voordeur schreef om de bewoners te beschermen. Men liet lachende, wassende en etende soldaten zien, of onsceneerde gevechten. De cameramensen mochten namelijk niet in de voorhoede filmen. De filmmaatschappijen vochten dat aan bij de diverse oorlogsministeries maar zonder veel succes. Bovendien was er een probleem van formaten en afmetingen. Konden fotografen in de vorige eeuw nog vrij dichtbijkomen, begin twintigste eeuw was het levensgevaarlijk om aan het front te fotograferen of te filmen vanwege de reikwijdte van het moderne wapentuig. De afstand tot de vijand was daardoor veel groter geworden en de vijand werd daardoor bijna onzichtbaar op het filmbeeld. Een geësceneerd gevecht kon veel meer details laten zien.

Wat wel curieus is, is dat Nederland neutraal was tijdens de Eerste Wereldoorlog en dus journaalbeelden van beide strijdende partijen kon laten zien. Zodoende kon men zowel opnames zien van geallieerde krijgsgevangenen, gefilmd door de Centralen, als krijgsgevangenen van de Centralen, gefilmd door de geallieerden.

Berichten van het front waren maar een onderdeel van het journaal en werden doodgewoon naast beelden van de nieuwste mode en dergelijke vertoond. Bovendien moet u niet vergeten dat het bioscoopjournaal maar gezien werd als een onderdeelje van het voorprogramma, voordat de hoofdfilm begon.

Militaire komedie

Aan het begin van de oorlog was een ander genre erg populair in de bioscopen, namelijk dat van de zogenaamde soldatenkomedies. Leger en oorlog kwamen dan in een luchtige en kluchtige manier aan bod, bijvoorbeeld via komedies over inkwartiering van soldaten bij jonge vrouwen. Een dergelijk thema was met name tijdens de mobilisatie in 1914 populair en leverde onder andere de Nederlandse komedie op *Avonturen van drie toffe jongens onder de mobilisatie* (Hollandia 1914). Het was met name Duitsland dat voor 1914 al een reputatie had op het gebied van kluchten over het leger en ook na het uitbreken van de oorlog een tijdlang succes had met deze militaire kluchten. Een typisch voorbeeld van deze soldatenkomedies is de film *Mademoiselle Fifi* uit 1914 van de Deense regisseur Viggo Larsen, die vanaf ±1910 werkzaam was in Duitsland en daar veelvuldig optrad als acteur in zijn eigen films samen met zijn vrouw Wanda Treumann, die in deze film de titelrol speelt.

In *Mademoiselle Fifi* is de oorlog die gestreden moet worden er niet één ter verovering van Europa, maar één ter verovering van een vrouw, in dit geval Mademoiselle Fifi, eigenaresse van een damesmodezaak. De militairen wedden erom wie haar zal krijgen. Het is blijkbaar een film van voor het uitbreken van de oorlog, want het gaat duidelijk om een generaal en twee luitenants van het *Duitse* leger die een *Française* proberen te versieren. Frankrijk wordt hier niet negatief voorgesteld, alleen volgens het cliché van frivoliteit en esprit. Natuurlijk zijn de twee luitenants getrouwd, worden ze bij Fifi verrast door de respectievelijke echtgenotes en een schoonmoeder en moeten ze zich verkleden als pappop. Het travestithema was bij de Duitsers erg populair, je komt het in films uit die jaren vaak tegen.

Komedies met krachtpatsers

Na 1915 verdwijnt dit genre meer en meer. Men komt er toch ook in Nederland achter dat de oorlog geen lolletje is. Nu is dat niet helemaal waar, want de komedie blijft een populair genre. In de plaats van de komedies over mobilisatie en inkwartiering verscheen er een ander soort komedies, namelijk die met de sterke mannen, vaak gekoppeld aan misdaadverhalen. Daarbij vertegenwoordigden de krachtpatsers 'Het Goede', zij die 'Het Kwade' bestreden. Tussen de regels door kon je natuurlijk in plaats van de criminelen natuurlijk 'de vijand' lezen. Dat was bijvoorbeeld het geval bij de film *Maciste*, de eerste uit een hele serie krachtpatsersfilms met de Italiaanse held Maciste, een van de personages uit de spektakelfilm *Cabiria*, die doordat de Italiaanse studio Itala films rondom zijn personage ging maken, een heel eigen leven ging leiden.

Een tweede film met Maciste, *Maciste alpino* of *Maciste als Alpenjager*, in 1916 gemaakt maar pas in 1918 bij ons uitgebracht, was veel explicieeter en liet zien hoe Maciste de vijandelijke soldaten eens lekker afroste. Om een zo groot mogelijke afzet te bevorderen had de Itala iedere verwijzing naar een buitenlandse mogendheid gecoupeerd, maar het was voor iedere Nederlandse filmrecensent duidelijk dat Maciste hier de Oostenrijkers tot moes sloeg. Het genre van de krachtpatsers bleek zo succesvol dat Italië de een na de andere sterke man liet opdraven in films, zoals de wereldkampioen worstelen Giovanni Raicevich, maar ook landen als Frankrijk en Groot-Brittannië haakten op de rage in en tot ver in de jaren twintig bleef het genre populair. En niet voor niets liet Mussolini zich ten dele inspireren door deze krachtpatsers, die met geweld de misdaad bestreden en de verdrukten reddden.

Patriottisch melodrama

Naast het genre van de komedie was er een genre dat men zou kunnen omschrijven als het 'patriottische melodrama', overigens een genre dat al voor 1914 populair was. Frankrijk produceerde onder meer films met beroemde theatersterren als Réjane (in *Alsace*) en Sarah Bernhardt (in *Mères de France*). Meestal staat een relatie tussen een Fransman en een Duitse of centraal of andersom. Ook voor de oorlog, tussen 1910 en 1914, werden er opvallend veel films gerealiseerd rondom dit thema van de liefde die gedwarsboomd wordt door oorlog. Meestal ging het dan om situaties rondom de Frans-Duitse oorlog van 1870. Wat opvallend is, is dat voor de oorlog de liefde de grenzen overwint en vaak offert de vrouw zich dan ook op voor haar liefde of ze neemt wraak, omdat haar minnaar

haar liefde ingeruild heeft voor vaderlandsplicht. Bij de films *tijdens* de oorlog gaat het vaderland voor de liefde, zoals in *Alsace* (1916), waar een Franse moeder pas in het uiterste geval haar zoon laat trouwen met een Duits meisje. Ze wijkt af van haar vaderlandsliefde, wat meteen aangeduid wordt als een foute beslissing. Haar schoondochter is natuurlijk een slechte vrouw en ze maakt het huwelijk voor haar zoon tot een hel. De nuance is in dit soort patriottische films ver te zoeken. Als de zoon uiteindelijk gemolesteerd wordt door de Duitsers en stervend binnenvalt bij zijn moeder en zijn vrouw, eist de moeder het lijk van haar zoon op. Nu is hij van mij, schreeuwt ze als een bezetene.

Pacifistische films

Tegenover deze patriottische melodrama's, die de oorlog juist goedpraten of op zijn minst accepteren als noodzakelijk kwaad, staan de pacifistische films. Veel pacifistische films werden er tijdens de oorlog niet vertoond en ze werden gewoonweg ook weinig gemaakt. De hausse in pacifistische films kwam eigenlijk pas aan het eind van de oorlog op gang. Bijvoorbeeld de verfilming van Erich Remarque's *Im Westen nichts neues*, bekend geworden als *All Quiet on the Western Front* (zie afbeelding 1), zorgde voor een serie pacifistische films eind jaren twintig.

De pacifistische films die in de oorlog gerealiseerd werden kwamen meestal van neutrale landen zoals Denemarken, Zweden (en het tot 1917 neutrale) Amerika. In 1918 werden in de Nederlandse bioscopen bijvoorbeeld de films *The Battle Cry for Peace* (USA, 1915) en *Ned med vaabnene* (Zweden, 1917) vertoond. Voor de oorlog werden er naast de soms dreigende oorlogsjournaals (legermanoeuvres, berichten van de Balkan-oorlogen, van koloniale oorlogen en bezettingen) en de neutrale melodrama's en komedies al evenmin veel pacifistische films gerealiseerd, al waren de Franse en Italiaanse kluchten vaak genadeloos in hun anarchistische bespotting van het leger. Als je goed naar de films kijkt van voor 1914, kun je daar, denk ik, voor een flink deel de (negentiende-eeuwse) mentaliteit aan aflezen die ervoor zorgde dat men in 1914 'en masse' de oorlog inging. Dit is enkele jaren geleden zonder woorden maar alleen via beelden en montage op indringende wijze gesuggereerd in de Italiaanse compilatie van filmbeelden van vóór en tijdens 1914, *Dal polo all'equatore* van Giannikian en Ricci Lucchi.

Eén pacifistische film deed het uitermate goed in Nederland. Dat was een produktie van eigen bodem, de al eerder genoemde trilogie *Oorlog en Vrede*, geregisseerd door Hollandia-producer Maurits Binger zelf, en met



Afbeelding 1

Slagveldscène uit *All Quiet on the Western Front* (1930).

in de hoofdrollen Annie Bos, de Hollandia-vedette, en Adelqui Migliar, een van oorsprong Chileense acteur. Migliar hoefde vanwege zijn afkomst niet in Nederlandse militaire dienst en kon zodoende een groot aantal rollen spelen bij Hollandia en andere firma's, vaak als exotisch type, een soort 'Latin lover'.

De in 1913 opgerichte produktiemaatschappij Hollandia had een tijdlang veel succes in Nederland en werd voor en tijdens de oorlog de meest produktieve en succesvolle Nederlandse filmmaatschappij. In die tijd realiseerde men bij Hollandia vooral films die teruggrepen op de clichés over Nederland en maakte daarmee furore in binnen- en buitenland: vissersdrama's, drama's over molenaars en scheepsrampen, over binnenschippers en boeren, en drama's over joods Amsterdam. Maar Hollandia maakte ook vakkundig en stilistisch interessante documentaires, bijvoorbeeld over de Staatsmijnen, en legde daarmee zo'n beetje de basis voor de Nederlandse documentaireschool.

In oktober 1918, vlak voor het einde van de oorlog, werden de drie delen van *Oorlog en Vrede* voor het eerst vertoond. Curieus is de neutrale positie van de film, waarbij aan de ene kant de wapenfabrikanten en uitvinders worden verdedigd, omdat ze hun vaderland verdedigen, en aan de andere kant de wapenhandel wordt veroordeeld vanwege de doden en gewonden die ze veroorzaakt. Deze twee opvattingen worden vertegenwoordigd door de twee hoofdpersonen, een Franse uitvinder van explosieven, en diens vrouw, een society-dame die uiteindelijk Rode Kruis-verpleegster wordt.

Historische films

Tenslotte was de oorlog indirect wel degelijk op het bioscoopscherm te zien, namelijk via de destijds populaire historische en mythologische films. Net als in de komedies met de krachtpatsers stond een positieve held steeds centraal in deze films, zoals Julius Caesar, Odysseus, of literaire personages, ontleend aan populaire historische romans als *Quintus* en *De Laatste Dagen van Pompeï*. Het was met name Italië dat de wereld veroverde met deze spektakelfilms en ze op grote schaal produceerde in de jaren 1910-1914.

Versillende van deze films kwamen met vertraging in Nederland uit. Zo ging de spektakelfilm *Cabiria*, gerealiseerd in 1914, pas op 23 september 1915 in première in Nederland, in de Cinema Palace bioscoop t

Amsterdam, meer dan een jaar nadat de film door de Italiaanse censuur was vrijgegeven.

De film was een enorm succes in Nederland, met name vanwege de gigantische decors, die bovendien driedimensionaal waren gebouwd (in tegenstelling tot de in vroeger tijden gehanteerde platte decors). De omvang van die decors werd nog eens benadrukt door met de camera door de decors heen te rijden tijdens het filmen. Dat was een technische vernieuwing die rond die tijd algemeen werd ingevoerd en grote consequenties had: film werd veel beweeglijker en je kon door op iemand in te rijden hem of haar isoleren uit een massa, de nadruk leggen op bepaalde details, en zo ook figuurlijk gezien diepte geven, namelijk psychologische diepte aan een bepaald personage.

Misdaadserials/diva-films

Maar naast deze spektakelfilms waren er ook andere genres die het Nederlandse publiek en masse naar de bioscoop wisten te lokken: twee van de belangrijkste genres daarin waren de misdaadserials en de films met de sterren ofwel de diva-films, twee genres die nog wel het beste vertegenwoordigen wat we nu 'escape' noemen. Daarbij moet ik wel de kanttekening maken dat op een meer abstract niveau deze films wel degelijk iets met de oorlog te maken hebben, namelijk de kwestie van 'Goed' en 'Kwaad', uitgevochten op het witte doek. En juist dat is zo vreemd. Het 'Kwaad' wordt in deze films bijna verheerlijkt. De misdaadbestrijders in de Franse films en de slachtoffers van de Italiaanse femme fatales worden vaak denigrerend aangeduid: dom, onhandig, niet levenswijs, ouderwets, saai en preuts.

Ik wil echter niet verder ingaan op deze twee genres vanwege hun geringe expliciete band met de oorlog. Aan de andere kant zou het interessant zijn te bediscussiëren of het niet belangrijker is om escape-genres in oorlogstijd te onderzoeken dan die genres waarin die oorlog wel op een of andere manier aanwezig is.

Amerikaanse film

Op deze plek zal juist ingegaan worden op een andere belangrijke verandering die tijdens de oorlog optrad in het filmaanbod en eigenlijk in bredere zin in de hele filmwereld, ook de Nederlandse filmwereld. Tot nu toe is gesproken over de Franse, Duitse en Italiaanse film uit de jaren tien. Maar tijdens de Eerste Wereldoorlog vond er een fundamentele omwenteling plaats die pas de laatste jaren door academici in een juist

perspectief onderzocht wordt, onder andere vanwege juist de herwaardering van de Europese en de Amerikaanse film van voor 1920, zeg maar van vóór Hollywood Hollywood was. Sinds het eind van de Eerste Wereldoorlog, toen de basis voor het Hollywood gelegd werd die decennia lang gehandhaafd zou worden, bepaalt de Verenigde Staten het aanbod in de Nederlandse bioscopen. Dat is nog steeds zo en ook al zijn er van tijd tot tijd allerlei initiatieven vanuit onder meer de EEG om het Europese produkt meer ruimte te geven, die dominantie van Amerikaanse film zal voorlopig nog wel zo blijven.

De populariteit van de Amerikaanse film groeide tijdens de oorlog bijna met de dag. Dat gebeurde via de komedies met nu nog bekende komieken als Charlie Chaplin (zie *afbeelding 2*), de Keystone Cops, en topacteurs als Mary Pickford en Douglas Fairbanks. Ze hadden succes vanwege hun ingenieuze grappen, door hun karakterisering van personages in het spel (het werd steeds gemakkelijker om je met filmpersonen te identificeren) en door de specifieke cameravoering, door het vele gebruik van uitsnedes, close-ups, en in het algemeen een professionalisering van grappen, trucs en mise-en-scène, waar Europa overigens al een grote aanzet toe had gegeven. De Franse achtervolgingskluchten zijn bijvoorbeeld een groot voorbeeld geweest voor de 'chases' van de Keystone Cops.

Op alle fronten had de Amerikaanse filmwereld terrein gewonnen. De Franse filmindustrie, met Pathé Frères voorop, zakte langzamerhand ineen en verloor haar dominante positie over de hele wereld. Frankrijk en Italië verloren steeds meer het contact met alle agenturen en filialen buiten Europa, en juist dit grote buiten-Europese afzetgebied (Azië, Zuid-Amerika) werd door de Amerikanen overgenomen. Londen, dat tot dan toe het grote centrum van de doorvoer van Amerikaanse films naar de rest van de wereld was geweest, verloor die positie vanwege de oorlog (en onder andere door allerlei beperkende maatregelen van de Britse staat zelf) aan New York, het nieuwe verdeelcentrum van Amerikaanse films. De Amerikanen hadden voor de oorlog de hele doorvoer van films aan de Britten overgelaten vanwege het ontbreken van een grote Amerikaanse vloot, maar die werd juist tijdens de oorlog ingrijpend uitgebreid en gemoderniseerd.

Diverse Franse, Italiaanse en Duitse firma's gingen met name tegen het eind van de oorlog over de kop of fuseerden tot een grote firma, zoals de UFA in Duitsland, of de UCI in Italië.



Afbeelding 2

Charly Chaplin in *Shoulder Arms* (1918).

Aan het eind van de oorlog nam de Amerikaanse filmindustrie langzaamhand diverse Nederlandse bioscopen over of liet ze nieuw bouwen. Daar konden ze dan eigen films vertonen en zo de concurrentie uitschakelen. De Duitse filmindustrie, de machtigste Europese filmwereld na 1918, reageerde hierop door bioscopen voor Duitse films te openen, zoals de vroegere Rembrandt-bioscoop in Amsterdam aan het Rembrandtplein.

En wat betreft de inhoud van de Amerikaanse films: na het opgeven van de neutraliteit van de Verenigde Staten en de deelname aan de oorlog maakte men in Amerika menige film van propagandistische strekking, juist ten gunste van interventie, zoals de film *The Little American* (1918) van Cecil B. de Mille en met Amerika's oogappel, Mary Pickford, die een Frans landgoed erft en door Duitsers gemolesteerd wordt. Eveneens in 1918 verscheen de film *The Four Horsemen of the Apocalypse* van Rex Ingram, waarin de boodschap was dat je je soms voor een vaderland moet opofferen dat zelfs niet het jouwe is, en dat het vaderland voor de liefde gaat. Of die boodschap ook zo sterk in Nederland overkwam is de vraag. Men was mogelijk meer onder de indruk van de hoofdrolspeler van de film, Rudolf Valentino, die met deze film zijn doorbraak beleefde. En daarmee zijn we beland in de Amerikaanse film van de jaren twintig, Hollywood met zijn merkwaardige mengeling van totale escape en realistisch drama.

Conclusie

Er was een tijd dat de Amerikaanse film nog helemaal niet het bioscoopaanbod bepaalde, maar juist de Europese cinema het Nederlandse scherm vulde, namelijk in de periode van voor de Eerste Wereldoorlog. Het is juist die oorlog geweest die als een soort katalysator gewerkt heeft en die ontwikkelingen als deze verschuiving in dominantie versneld heeft. Met deze ontwikkeling hangen een aantal andere veranderingen samen op het gebied van film- en bioscoopcultuur die ook kort voor en tijdens de Eerste Wereldoorlog plaatsvonden. En daarmee sluit ik aan op het algemene thema van deze cyclus, het einde van een oorlog, het einde van een tijdperk; ook voor de film was 1918 in zeker zin een afsluiting.

Tegelijkertijd herhaalt de geschiedenis zich keer op keer, net als in de Tweede Wereldoorlog. Ook toen produceerde Duitsland op de eerste plaats amusementsfilms en dat was waar het Nederlandse publiek op afkwam, niet op de bioscoopjournaals met de propagandistische items over

de oorlog. Ook in 1914-1918 werd de oorlog in journaals voorgesteld als een soort survival-vakantie, stoere jongens die wat door de modder ploeteren, zonder de hel, de waanzin, de ziektes en de dood. Pas kort na de oorlog sijpelden de echte beelden van de oorlog door in macabere documentaires, die op zichzelf heel neutraal en zelfs hier en daar luchtig gebracht worden, bijvoorbeeld over hoe men eenbenige, eenarmige en andere verminkte ex-soldaten een ambacht leert. Dan pas zie je echt wat voor een resultaat een wereldoorlog gehad heeft.

Literatuur

Blom, I. 1993. 'La vita cinematografica, Jean Desmet en de distributie en vertoning van de Italiaanse zwijgende film in Nederland'. In *Jaarboek Media-geschiedenis*, 5. p. 39-64.

Dibbets, K. 'Film Culture in the Netherlands During World War One'. Lezing IAMHIST-conferentie Amsterdam, juli 1993.

Thompson, K. 1985. *Exporting Entertainment. America in the World Film Market 1907-1934*. British Film Institute, London.